

# *Rostro: deformación y transformación, Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Presentado por:  
Verónica Ortuño

Dirigido por:  
Alberto Gálvez Giménez  
José Manuel Guillén Ramón





Trabajo final de máster en Producción Artística.

# Rostro: deformación y transformación, Lo bello, lo feo y lo monstruoso.

**Tipología 4: Producción artística inédita acompañada  
de una fundamentación teórica.**

Autor: Verónica Ortuño Monge.

Director: Alberto Gálvez Giménez.

Codirector: José Manuel Guillén Ramón.



*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño



## **ABSTRACT**

This paper is a reflection on stereotypes and canons of beauty currently our society has acquired. To carry out it, the concepts of beauty and ugliness will be analyzed noting that throughout history these terms have varied depending on the time. During this evolution it has been established rules about what is considered beauty. Likewise, society has dealt with the ugly concept, considered deformed, monstrous, and therefore repudiated and excluded from people. Currently, with the new aesthetic treatments such as surgery or makeup, influenced by the media and social networks, there has been a change on the concept of beauty, being available to everyone. Finally, in order to go in depth into these terms, this project, through an evolution of works, aims to address the issue of deformation and ugliness, to reflect on how our capitalist and consumerist society decide what is beautiful or ugly, which influence us when deciding on these same concepts.

## **KEY WORDS**

Face, beautiful, ugly, monster, deform.

## **RESUMEN**

El presente trabajo se basa en una reflexión sobre los estereotipos y cánones de belleza que actualmente nuestra sociedad ha adquirido. Para ello se plantea un recorrido por la evolución de los conceptos de belleza y fealdad, observando que a través de toda la historia estos términos han ido variando dependiendo de la época. Durante toda esta evolución se han dictaminado unas reglas las cuales rigen lo que es considerado bello, aunque en contraposición, también nuestra sociedad a lo largo de la historia se ha encontrado con el concepto de feo, lo considerado deforme, monstruoso, y por ello lo excluido y repudiado de la sociedad. Actualmente, a través de los nuevos tratamientos estéticos como por ejemplo la cirugía o el maquillaje, influenciados por los medios de comunicación y las redes sociales, el concepto de belleza ha cambiado estando al alcance de cualquiera. Por último, con el fin de profundizar sobre estos conceptos, se pretende abordar un proyecto artístico a través de una evolución de trabajos centrados en el tema de la deformación y lo feo, reflexionando sobre como nuestra sociedad capitalista y consumista rige y decide que es lo bello y lo feo en la actualidad, guiándonos e influenciándonos a nosotros a lo hora de decidir sobre estos mismos conceptos.

## **PALABRAS CLAVE**

Rostro, bello, feo, monstruo, deforme

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño

A todas las personas que me han ayudado,  
me han apoyado y que han hecho que este proyecto saliera adelante.

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
<b>CAPITULO 1: EL ROSTRO Y SU DEFORMACIÓN</b> .....	13
1.1 EL ROSTRO EN LA HISTORIA, LO BELLO Y LO FEO.....	15
1.2 DEFORMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN, PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD	21
1.3 LO MONSTRUOSO, LO GROTESCO Y LO CARICATURESCO .....	28
1.4 LA BELLEZA Y LA SOCIEDAD ACTUAL .....	38
<b>CAPITULO 2: PRINCIPALES REFERENTES</b> .....	45
2.1 FRANCIS BACON.....	47
2.2 ANA MENDIETA .....	49
2.3 ARNULF RAINER .....	51
2.4 JENNY SAVILLE .....	53
<b>CAPITULO 3: PRÁCTICA ARTÍSTICA</b> .....	57
3.1 ANTECEDENTES .....	59
3.2 FOTOGRAFÍA: ESCÁNER .....	65
3.3 ANÁLISIS DEL PROCESO .....	72
3.3.1 Fotolitografía.....	79
<b>CAPITULO 4: CONCLUSIONES</b> .....	87
4.1 CONCLUSIONES .....	89
4.2 FUENTES REFERENCIALES .....	91
4.3 INDICE DE IMÁGENES .....	93

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño

## INTRODUCCIÓN

Este proyecto ha sido realizado a partir de la idea del rostro como mecanismo de identidad. Actualmente, en la sociedad en la que vivimos, nos relacionamos principalmente a través de nuestro rostro. Es lo primero que vemos cuando nos levantamos y lo que van a ver el resto de la gente cuando uno salga a la calle. Le damos la importancia al rostro de nuestro representante, un resumen de cómo somos. Ahora, con las nuevas tecnologías y todos los medios de comunicación, estamos conectados con todos los demás mediante unos estereotipos que nos condicionan, que nos marcan unas reglas de cómo queremos ser o como tenemos que ser. Así nosotros mismos vamos cambiando nuestra manera de ser a través de ellos, alejándonos de nuestra identidad y de nosotros mismos.

Por ello hemos abarcado este asunto desde el lado opuesto. En este trabajo desarrollaremos el tema de la deformación del rostro como alejamiento de nuestra identidad. La sociedad sigue unas reglas y actuamos diferente cuando vemos que hay cosas que las incumplen. Como ya hemos dicho anteriormente, vivimos en una sociedad estereotipada, que nos marca unos cánones de belleza, los que todo el mundo quiere alcanzar. ¿Y qué pasa si hay algo diferente? ¿Si no sigue ese camino de belleza? ¿Resulta feo, horrendo?

Tratando este tema desde hace algunos años, empecé a centrarme en el cuerpo humano. Poco a poco fui centrándome en el rostro y como en él una pequeña deformación se hacía más evidente y más extraño. Tratar la deformación del rostro natural desde el punto de vista de la fealdad y no de la búsqueda de la belleza.

Este trabajo parte de una base fotográfica. A través de ella, realizamos un trabajo de pintura al óleo y mediante las técnicas de estampación (grabado, serigrafía, litografía), buscando así a través de la deformación del rostro, la pérdida de la belleza y la identidad.

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño



**CAPITULO 1**  
**EL ROSTRO Y SU DEFORMACIÓN**

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño

## 1.1 EL ROSTRO EN LA HISTORIA, LO BELLO Y LO FEO

El rostro es el elemento clave que está presente a lo largo de todo nuestro trabajo, y además es el elemento que llevamos con nosotros día a día. Como trataremos más adelante, es nuestro signo de identidad, con el cual nos identificamos unos a otros y nos relacionamos con los demás. A través de él, mostramos nuestra mejor faceta al mundo y por ello este nos valora o nos juzga. Es evidente que el rostro está directamente vinculado con la identidad del sujeto. Es la parte más expresiva del cuerpo y es el rasgo social por excelencia, el que sirve para el reconocimiento entre los otros.<sup>1</sup>

Cada rostro es diferente, y sus rasgos hacen que tengamos una primera impresión de las personas, buena o mala en función de sus características físicas, ya sean dulces, finas, relajadas, frente a unas rudas, fuertes y excéntricas. A lo largo de la historia, estos rasgos han influido en la opinión de la sociedad, juzgando si son bellos o feos, buenos o malos, blancos o negros, si son dignos de la sociedad o por el contrario son rechazados de esta.

Desde los inicios del arte y la representación de la imagen, pasando por los egipcios, griegos y romanos, la Edad Media, renacentistas y vanguardistas, hasta la actualidad, nos hemos guiado por la estética y el canon impuesto por la sociedad, el cual ha sido distinto en cada época, pero con las mismas repercusiones de exclusión para quien no seguía estos cánones establecidos.

De este modo, haremos un repaso de la concepción que el término rostro ha tenido a lo largo de la historia, así como la evolución de los conceptos de belleza y fealdad en cada época.

En primer lugar, según la Real Academia Española, belleza (de bello) se define como:

---

<sup>1</sup> LANGE, F. *El lenguaje del rostro. Una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte.*, p.37.

1. Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.
2. Mujer notable de su hermosura.

Artística:

1. La que se produce de modo cabal y conforme a los principios estéticos, por imitación de la naturaleza o por intuición del espíritu.

Ideal:

1. Principalmente entre los estéticos platónicos, prototipo, modelo o ejemplar de *belleza*, que sirve de norma al artista de sus creaciones.<sup>2</sup>

El concepto de belleza ha ido evolucionando a lo largo de la historia, entendiéndose de diferente manera en cada sociedad y etapa. En el diccionario podemos encontrar sinónimos o derivados de belleza: agradable, precioso, encantador, bonito, atractivo, hermoso, aunque nos damos cuenta que ninguno de estos conceptos es igual al de belleza. Este concepto ha sido el anhelo de cualquier persona, perseguido a lo largo de la historia como la perfección de uno mismo. A la vez era perseguida en el mundo del arte como la excelencia artística.

Podemos decir que el concepto de belleza se instaura en la historia a partir de la cultura clásica (aunque anteriormente ya había habido indicios de lo que consideraban bello). Los griegos idealizaron la naturaleza, creando así una belleza única. Filósofos y matemáticos relacionaron la belleza con la simetría y la proporción, uniendo estos conceptos a través de las matemáticas. A la vez, estos también crearon una dualidad de la belleza, la belleza física y la belleza moral las cuales no tenían por qué estar relacionadas entre sí; una persona podía tener una belleza física extraordinaria pero a la vez un interior feo y ruin, o viceversa. Como explica Umberto Eco en *Historia de la fealdad*, no queda claro si esta

---

<sup>2</sup> Extraído de: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=8ahcq8QmeDXX2hxPyc7p>

civilización entendía lo bello por lo que atrae y gusta, lo que satisface a tus sentidos, o lo bello como cualidad del alma, que como hemos explicado no tiene por qué coincidir con la belleza del cuerpo.<sup>3</sup>

De esta manera los griegos rechazaban la fealdad, y con ello los estragos de la edad o las deformaciones que cualquier persona pudiera llegar a tener. Aunque se guiaban por la belleza, su mitología se recreaba en un mundo de crueldades donde seres extremadamente bellos realizaban una gran cantidad de atrocidades, violando las formas naturales, y creando así la dualidad explicada en el párrafo anterior, belleza física y belleza interior.

Por otro lado, como ya hemos dicho anteriormente, a través de las matemáticas, un escultor griego llamado Policleto (S V a. C) desarrolla la teoría de “la divina proporción”, en la cual establece unas relaciones proporcionales de las diferentes partes del cuerpo y en su totalidad. Más tarde un arquitecto romano llamado Vitrubio desarrolla unas nuevas proporciones del cuerpo humano con las extremidades extendidas dentro de un círculo y un cuadrado. La obra de este arquitecto no será reconocida hasta que Leonardo Da Vinci corrija las proporciones del dibujo de Vitrubio, llegando a ser así uno de los dibujos más conocidos de Leonardo.

Ya en la Edad Media la concepción del mundo cambia, y la concepción de la belleza también. Y es que todo lo bello ha sido creado por Dios, aunque en esta época los monstruos, el diablo y todo lo relacionado con la maldad, adquiere una cierta importancia. Es aquí cuando se denota la diferencia entre lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, Dios y el diablo, el cielo y el infierno.

De otro modo, como define la Real Academia Española, feo es aquello desprovisto de belleza y hermosura, que a la vez causa desagrado o aversión. También se le dice a aquello que tiene un aspecto malo o desfavorable.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> ECO, U. Historia de la fealdad , p. 24

<sup>4</sup> Extraído de: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=v3Bc6ToKDDXX2y4Vz9bz>

Además también se relaciona lo feo con la enfermedad, aquello repulsivo y que uno intenta evitar.

Y es en la Edad Media, donde la representación de las bellas creaciones de Dios a través del arte adquiere un carácter feo, ya que como explica Pedro de Azara en su libro *De la fealdad al arte moderno*, “los artistas de la época no sabían representar la canónica belleza de las formas naturales”.<sup>5</sup> Más tarde, en el Renacimiento se vuelve a la búsqueda de la belleza y al retorno de las formas clásicas, un periodo en el destacamos obras de arte como *El David* de Miguel Ángel (imagen 1) o como ya hemos comentado anteriormente *El Vitrubio* de Leonardo Da Vinci (imagen 2). Esta concepción da una giro en el manierismo, donde como explica Lourdes Pardo, *Frente al espejo. Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de sí mismo, el rostro y la cirugía estética*, desaparece la distinción entre proporción y desproporción.<sup>6</sup> Donde la expresividad lleva a lo bello, y a través de todos estos cambios hay una búsqueda de la extrañeza, lo diferente, lo deforme y lo monstruoso, que explicaremos en los capítulos siguientes.

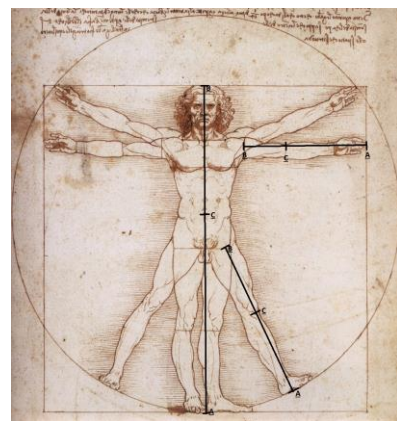


**1. Miguel Ángel**

*David*

Mármol, 5,17 m de altura

1501-1504, Galería de la Academia, Florencia,  
Italia



**2. Leonardo Da Vinci**

*Hombre del Vitrubio*

Lápiz y tinta, 34.2 x 24.5 cm

1490, Galería de la Academia, Venecia,  
Italia

<sup>5</sup> DE AZARA, P. *De la fealdad al arte moderno*. p. 13

<sup>6</sup> PARDO MATEU, L. *Frente al espejo. Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de sí mismo, el rostro y la cirugía estética*, p. 86

En el barroco el ideal de belleza se caracteriza como decorativo, una etapa donde la pomposidad tanto de la sociedad como del arte llevan a un ideal de belleza artificial. Como explica Lourdes Pardo,<sup>7</sup> esta época se distingue por la utilización de accesorios que tanto hombres como mujeres utilizaban para una mayor magnificencia. Utilizaban pelucas, perfumes, maquillaje y peinados pomposos, transformando así el ideal de belleza que hasta este momento había existido.

A lo largo de la historia estos ideales han ido cambiando dependiendo de los intereses de cada época, de las organizaciones de las sociedades y civilizaciones, en las que en cada momento el ideal de belleza se ha acercado en mayor o en menos medida al ideal de belleza clásico. Y es en el S XX, con el inicio de las vanguardias donde este ideal de belleza se aleja del todo del clásico, violándolo y creando una nueva manera de concebir las cosas. Como explica Umberto Eco,<sup>8</sup> “las vanguardias perseguían la ruptura de todo orden y de todo esquema perceptivo”.

Actualmente, el arte contemporáneo practica la fealdad y la celebra, aunque con un sentido diferente de las vanguardias. En nuestro tiempo el ideal de belleza ha cambiado completamente, donde aún lo feo no está bien visto. Una sociedad en la que los medios de comunicación han impuesto el ideal de belleza contemporáneo. Es así como la belleza, en ocasiones permite el ascenso social, y que mediante las facilidades cosméticas, guiadas por una sociedad del consumismo, las personas pueden llegar a ser todo lo bellas que consideren.

Algunas de las personas más deseadas, y que actualmente se consideran los más bellos son el actor Brad Pitt y su mujer Angelina Jolie (imagen 3,4)

---

<sup>7</sup> *Íbidem*

<sup>8</sup> ECO, U. *Historia de la fealdad*, p.378



3. Fotografía de Brad Pitt



4. Fotografía de Angelina Jolie

La belleza actual, tanto masculina como femenina ha sido explotada comercialmente. Nos acribillan a anuncios y publicidad sobre lo que debe ser bello y lo que no. Todo el mundo tiene el anhelo de llegar a ser bello, y lo intentara por todas las maneras, dando así una importancia cada vez mayor a la cirugía estética, la cual explicaremos más adelante. Aunque por otra parte, al igual que hay una búsqueda de belleza, a lo largo del siglo XX y XXI, han surgido movimientos no considerados bellos, como el hecho de ponerse piercings o tatuajes, peinados excéntricos pero que en nuestra sociedad están a la orden del día.

Como explica Lourdes Pardo:<sup>9</sup>

El concepto de belleza es una percepción subjetiva influenciada por numerosos factores de la sociedad e interpersonales, [...], pero esto varía de acuerdo a su idiosincrasia, personalidad, edad, cultura, religión, raza, filosofía de la época, e incluso motivada por los medios de comunicación globalizados que tratan de imponer patrones estéticos. Cada persona tiene su propio concepto de la belleza que determina la forma de mirar, concebir, juzgar y de razonar frente al mundo que les rodea.

Y es que como también explica Umberto Eco,<sup>10</sup> “no es solo que cada época tenga su ideal de belleza, sino que, al mismo tiempo, en cada una

---

<sup>9</sup> PARDO MATEU, L. *Op Cit.* p. 105-106

<sup>10</sup> Eco, U. *Historia de la belleza.* p. 328.



conviven muchas tendencias divergentes, en la que el propio ideal se halla asimismo cuestionado.”

## 1.2 DEFORMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN, PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD

Anteriormente hemos tratado los conceptos de belleza relacionada con los conceptos de bondad, sutileza, proporción, y como contraposición la fealdad, asociada a la deformación y a lo monstruoso.

En primer lugar llamaremos deforme, a aquello desproporcionado o irregular en su forma, o que ha sufrido una deformación. A lo largo de la historia, en general la deformación ha sido una característica rechazada en la sociedad. La deformación es algo que repele y ahuyenta. Se la relaciona estrechamente con el demonio y lo oscuro, aquello que no es normal por naturaleza, por lo tanto no es bueno y debe ser repudiado.

Al igual que los deformes, la sociedad también repudiaba a las personas con cualquier imperfección, ya fuera física o psicológica. En la Edad Media, aparecen los problemas psicológicos, los cuales estaban relacionados con las brujas y eran creación del demonio. Los discapacitados, sordos, ciegos, llegaban a ser los repudiados del pueblo.

Más tarde, a partir del S.XVI, las deformidades físicas se las relaciona con las carencias intelectuales. De esta manera, aparecen los bufones y bobos de las cortes reales. Un claro ejemplo, será la corte española de Felipe II, la cual estaba interesada profundamente en todas estas excepciones de la naturaleza. Como desarrolla Pedro de Azara en su libro *De la fealdad al arte moderno*, éste coleccionaba todo tipo de chaparros, subnormales, mancos, gigantes, gordas, mujeres barbudas, zambos, viejos con cara de niño y niños con cara envejecida, aunque su predilección eran los enanos y los tullidos. A partir de este momento se utilizaban a todos estos personajes, como un símbolo real, para así dar majestuosidad y belleza a la propia persona, en este caso el rey, en contraposición a la fealdad de todos esos enanos y disminuidos, que solían

acompañarle en la corte, y eran retratados con él en la mayoría de sus obras (imagen 5, 6).<sup>11</sup>



**5. Alonso Sánchez Coello,**

*Retrato de Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz,*  
Óleo sobre lienzo, 207 x 129 cm,  
1585-1588, Madrid, Museo Nacional del Prado



**6. Rodrigo de Villandrando**

*El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo,*  
Óleo sobre Lienzo, 204 cm x 110 cm  
1620, Colección Real, Real Alcázar, Madrid.

Así mismo, la deformación, causa una extrañeza, que produce una determinada angustia por su relación con lo diabólico y a la vez una reacción y necesidad cómica e irónica de hacer de esos temores algo cercano, una cosa que se quiere tener lejos por su desagrado, pero a la vez cerca para poder dominarlo. Carlos Reyero, en su libro *La belleza Imperfecta, discapacitados en la vigilia del arte moderno* explica como la deformación resulta totalmente perturbadora, nos descoloca su ambigüedad, Esta se convierte en una metáfora de incomprensión ante la repulsión y el interés que produce, *horror psicológico*.<sup>12</sup>

Como hemos tratado en el punto anterior, en el terreno del arte, cuando el hombre altera las formas que clásicamente se han seguido y se han rendido culto, aparece la fealdad. Como comenta Pedro de Azara,<sup>13</sup> esta alteración de las formas, ya es una simple deformación de la naturaleza y cuando se produce a través de la fragmentación, la laceración y la mutilación, es entonces cuando ese ser fragmentado, lacerado y mutilado ya simplemente es feo.

<sup>11</sup> DE AZARA, P. Op Cit. p. 59-60

<sup>12</sup> REYERO, C. *La belleza Imperfecta, discapacitados en la vigilia del arte moderno*. p. 72-73,128

<sup>13</sup> DE AZARA, P. *Op cit.* p. 31

El arte y la sociedad clásica rechazaban totalmente la fealdad y la deformidad mediante sus cánones. Como señala Pedro de Azara en *De la fealdad del Arte moderno*, “los pintores clásicos repetían las formas de la naturaleza como los monos repiten los gestos que les enseñan sus dueños.”<sup>14</sup> La naturaleza era reflejada a la perfección, ya que era la fuente de la belleza. Es en la Edad Media donde se produce un inicio de deformación, una fealdad inintencionada, no realizaban esa deformación de forma consciente, sino que su habilidad para representar las cosas como habían hecho en los siglos anteriores en la cultura clásica había desaparecido. Superado el renacimiento aparece el artista que empieza a representar la naturaleza a su modo, ya fuera idealizada o no. Hay un interés por la deformación y por esa creación subjetiva del artista.

Como añade Azara,<sup>15</sup> el arte moderno pintó deforme y monstruoso lo que de por sí podía no serlo. Es en este momento donde el gesto del artista entra en juego, atenta contra lo que realmente hay, el ser de las cosas, llevándolo al afeamiento. Las vanguardias toman el control de la deformación. En una etapa caracterizada por la representación de lo feo podemos encontrar todo tipo de deformaciones, y no sacadas de la naturaleza sino retratados de forma deforme por el propio artista.

De esta manera “*el Urinario*” (imagen 7) de Duchamp, pone en duda el concepto de arte, de belleza y fealdad que hasta ese momento se había seguido. De esta manera Duchamp afirmaba: “la deformación (...) es una característica de nuestro tiempo, no se sabe porque”.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>15</sup> *Ibidem* p. 90, 92

<sup>16</sup> *Ibidem* p. 114



**7. Marcel Duchamp**

*La Fuente,*

Barro blanco cubierto de cerámica y pintura. 63 x 48 x 35 cm.

1917/1964, Colección Centre Pompidue, Francia.

Por otro lado pintores como Picasso o Dalí retrataban la naturaleza mostrando su lado interior, deformando así los objetos e incluso a ellos mismos. Así pues Picasso, representaba en sus obras cuerpos fraccionados y mutilados, ya fueran animales y personas, con sus rostros representados simultáneamente de frente y de perfil. Algunos críticos, como comenta Lourdes Pardo,<sup>17</sup> han observado en su obra esa preocupación por la integridad corporal y la han relacionado con la preocupación por su cuerpo (bajo pero con espaldas grandes) que influiría en algunas de sus obras. (Imagen 8, 9)



**8. Pablo Picasso**

*Dos mujeres corriendo por la playa (La carrera),*

Gouache sobre contrachapado, 34 x 42.5 cm

1922, Musée Picasso, París



**9. Pablo Picasso**

*El jersey amarillo (Dora Maar)*

Óleo sobre lienzo 81x65 cm

1939, Berlín, Staatliche Museen zu Berlín

<sup>17</sup> PARDO MATEU, L. *Op Cit.* p.65

Otro artista que estará condicionado por la deformación será Salvador Dalí, en su vertiente surrealista realizará deformaciones y descomposiciones de cuerpos, (imagen 10, 11) al igual que desintegraciones de rostros. Estas deformaciones también estarán presentes en la obra de Francis Bacon, un referente que explicaremos más adelante, el cual ha tenido gran influencia en este trabajo.



10. **Salvador Dalí,**  
*Construcción blanda con judías hervidas.*  
*Premonición de la guerra civil*  
Óleo sobre lienzo, 100 x 99 cm  
(1936) Museo de Arte de Philadelphia.  
(The Louise and Walter Arensberg Collection),



11. **Salvador Dalí**  
*El sueño (Sleep)*  
Óleo sobre lienzo, 51x78cm  
1937, colección privada.

Por otro lado, otro artista, que trabaja la deformación a través de la fotografía y los espejos, será Andre Kertesz, con una similitud a las pinturas deformes de Dalí, este artista mediante los espejos crea una deformación del cuerpo humano, totalmente extraña e inquietante (imagen 12, 13).



12. **Andre Kertesz**  
*Serie Distorsiones*  
Fotografía  
1933



13. **Andre Kertesz**  
*Serie Distorsiones*  
Fotografía  
1933

Así pues, todos estos artistas eran independientes y dueños de representar las formas como ellos quisieran, ya no dependían de las formas naturales, sino de uno mismo. Utilizaban su subjetividad en la producción de sus obras para representar la naturaleza, utilizando la deformación como vía de representación, interesándose por lo extraño, lo deforme y en algunas ocasiones lo monstruoso.

Por otro lado, hasta este punto hemos tratado el ser deforme por naturaleza, y también la relación del arte con la deformidad a través de las diferentes épocas. En algunos momentos una representación objetiva, sin embargo como hemos ido avanzando, la representación de lo deforme ha ido adquiriendo un carácter subjetivo relacionado a cada artista.

Como hemos explicado en el punto uno, el rostro es el elemento de identidad con el que nos relacionamos. Con él nos sentimos identificados y damos forma a nuestra persona. Nuestra identidad nos acompaña día a día, desde que nos levantamos y nos miramos al espejo, nos identificamos a través de nuestro cuerpo, nuestro rostro está presente en nosotros y en todas las personas con las que tenemos relación, ya que a través de él, somos alguien para la sociedad.

¿Pero qué ocurre si nos vemos influenciados por la deformación? A lo largo de nuestra vida, nuestro cuerpo y nuestro rostro se va deformando aunque no nos demos cuenta. Estamos sometidos a una transformación constante bajo los efectos del tiempo, del espacio y de nuestras propias acciones. Y es que conforme nuestro cuerpo cambia, nuestra identidad también. Si realizamos cambios en nuestro cuerpo, una pequeña acción como podría ser cambiar el color de nuestro pelo, ya estamos sometiendo a nuestro cuerpo a una transformación, a un alejamiento de la persona que éramos y un acercamiento a la persona que queremos ser.

¿Pero cuando tenemos definida nuestra identidad? Nuestro cuerpo va cambiando, al mismo ritmo que nuestra mente. La identidad de cada uno dura en el momento presente, ya que conforme avanza el tiempo esta va cambiando al igual que nuestro cuerpo. No tenemos una identidad definida, ya que esta va evolucionando, formando nuestra persona.

Muchas veces por consecuencias de la vida, el cuerpo se deforma, ya sea por un accidente o por voluntad propia (como es la cirugía que explicaremos más adelante). Por este motivo, si el rostro se deforma llegamos a perder la concepción de identidad de la persona, no llegamos a reconocer a la persona que tenemos delante y por ello nos resulta totalmente desconocida. Pasa igual que con los efectos del tiempo, los cuales cambian nuestro rostro de manera constante, siendo difícil reconocer a la misma persona en una foto de cuando era joven en una cuando ya es anciano. Incluso el tiempo cambia nuestro interior, nuestros pensamientos, y la persona que somos en ese momento.

Así de esta manera nos damos cuenta que la transformación a la que estamos sometidos durante toda la vida produce una deformación, tanto física como interior, en nuestra persona, cambiando así nuestro propio ser, evolucionando hacia nuestra propia identidad, sin nunca llegar a definirla del todo.

### 1.3 LO MONSTRUOSO, LO GROTESCO Y LO CARICATURESCO

#### LO MONSTRUOSO

Se dice de monstruo:

1. Ser contrario a la naturaleza por diferir de forma notable de los de su especie.
2. Persona, animal o cosa desmesurada en tamaño o fealdad, y que por ello causa extrañeza o rechazo.
3. Persona muy cruel o malvada
4. Personaje fantástico que aparece en el folklore, la literatura o el cine, generalmente caracterizado de forma negativa por su maldad, fealdad o tamaño.
5. Persona que posee cualidades extraordinarias para algo.
6. Cosa muy grande.<sup>18</sup>

La definición de monstruo nos muestra características tanto positivas como negativas, aunque nuestra primera idea de monstruo siempre tendrá connotaciones negativas. A lo largo de la historia, los monstruos han estado muy presentes en cuanto a lo oscuro del mundo. Personajes peligrosos y desagradables, ya fuera por su personalidad, su estética o sus diferencias; los cuales aterraban a la sociedad.

Por este motivo lo monstruoso está totalmente relacionado con lo feo, al igual que con lo deforme. Aquello que es diferente a lo normal y que desagrada. Así pues, Reyero<sup>19</sup> nombra a María Moliner, que en su diccionario da como definición de la palabra monstruoso “ser deforme, ser que tiene alguna anomalía muy notable y fea”.

En la época clásica, la naturaleza era considerada como una fuente inagotable de belleza, los artistas, filósofos y pensadores, se guiaban por una tradición de imitación y exaltación de lo bello. La naturaleza daba la belleza a

---

<sup>18</sup> Extraído de: <http://www.wordreference.com/definicion/monstruo>

<sup>19</sup> REYERO, C. *Op Cit.* p. 125



todos los elementos que la componían, aunque también, esta creaba elementos no tan bellos. Seres imperfectos, con cuerpos mutilados y deformes, que transmitían sufrimiento y rechazo.

De esta manera Reyero<sup>20</sup> explica que “Aristóteles consideraba a todo ser defectuoso, incompleto, inacabado, mutilado o mal nacido como un monstruo. Todo lo que no se parece al modelo que lo engendra constituye un fracaso de la naturaleza y por tanto, es percibido como monstruoso.”

Más tarde, como comenta Umberto Eco en su libro *Historia de la fealdad*, en la época medieval, entre los S. VII y IX aparece un *Liber monstrorum de diversis generibus* (imagen 14, 15), en el cual se describen monstruos de toda clase. Eco, explica que durante esta época las formas monstruosas resultaban para el hombre medieval tan atractivas como lo son para nosotros los animales exóticos del parque zoológico.<sup>21</sup>



14. Imagen del *Liber monstrorum de diversis generibus*



15. Imagen del *Liber monstrorum de diversis generibus*

La sociedad de la época se sentía atraída por la novedad, por aquello diferente a lo conocido. Guiados por un Dios, el cual había creado todas las formas del universo, bello, las formas monstruosas también habían sido su creación, y por ello, estos monstruos no debían de ser malos.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 126

<sup>21</sup> ECO, U, *Historia de la fealdad*. p. 111, 113

Como señala Eco,<sup>22</sup> el mundo medieval sentía verdadera atracción por las tierras aún inexploradas y a raíz de la expansión de los libros de monstruos, estos lectores fantaseaban acerca de todas aquellas maravillas. Algunos de estos monstruos eran totalmente temibles, como la quimera de cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón (imagen 16), pero otros eran distantes del ideal de belleza pero totalmente inofensivos como por ejemplo, los acéfalos con ojos en los hombros (imagen 17).



16. Imagen la quimera de cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón



17. Imagen de acéfalo con ojos en los hombros.

Eco<sup>23</sup> desarrolla que entre los S VII y X, se produce un cambio de visión del mundo. Europa vive sus siglos oscuros, donde debido a la caída de la agricultura, al abandono de las ciudades, y el hundimiento de los grandes acueductos y de las vías romanas, en un clima de barbarie general, la sociedad ve el mundo como una selva oscura, habitada por monstruos. Ya no se obedece a las leyes tradicionales sino que se aprecia lo gigantesco y lo desproporcionado.

Aunque como hemos visto anteriormente, lo monstruoso atrae a la vez son temidos, y se huye de ellos. La historia está repleta de ejemplos en los que la sociedad ha expulsado de su seno a todo ser diferente, deforme, por así decirlo, imperfecto.

Es el caso del personaje imaginario del monstruo de Frankenstein de la conocida novela literaria de Mary Shelley (imagen 18), o por otro lado el también

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 116, 120

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 111

personaje de la novela *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, Quasimodo (imagen 19), el cual por su deformación de nacimiento es tratado en París como un auténtico monstruo y peligro para la sociedad. Ambos monstruos, feos y deformes, son tratados con desprecio y repudiados por su aspecto monstruoso, aunque ambos muestran su belleza interior.



18. Imagen de la película *Frankenstein*  
(1931)



19. Imagen de la película *Esmeralda, la Zíngara*  
(1939)

Así pues las deformidades y las enfermedades físicas han sido observadas minuciosamente y retratadas por artistas reconocidos como creadores de estas formas monstruosas.

De este modo, desde los inicios y hasta la actualidad, los defectos físicos se contemplan como realidad anormal, marcando así una delgada línea entre el monstruo, el animal y el enfermo. Así pues encontramos una gran cantidad de dibujos de hibridaciones de animales con personas para representar esa parte oscura y peligrosa del mundo. A través de esta relación animal-humano, realizaban unos estudios de anatomía y su relación con los caracteres del alma y de las pasiones, donde cada animal tiene un significado.

De esta forma se iniciaron muchos estudios, entre ellos el del *Angulo facial*, donde la relación entre cráneo y cara es fundamental para entenderla. Como explica Gabriel Alonso en su Tesis, *Híbridos, zoomorfos y antropomorfos de la tradición grotesca al arte contemporáneo*, “el problema del *Angulo Facial* está basado en la relación entre el volumen del cráneo (considerado sede del

pensamiento) y el de los maxilares (que suponen un predominio de la satisfacción oral)”<sup>24</sup> Esta teoría será desarrollada por Pieter Camper.

Como desarrolla Magli, “esta teoría se acrecentará en el periodo romántico donde la conciencia de la clase burguesa se extiende por los países europeos.” Las clases sociales se hacen más evidentes, y añade que “se desarrolla una clasificación de tipos en virtud de criterios fisiognómicos, ahora ya perfectamente traducidos a un código visual más racionalista, obedece a la necesidad de identificar al “enemigo” de las convenciones burguesas: el psicópata, el criminal e incluso el negro serán estigmatizados con frecuencia con la condición animalesca.”<sup>25</sup>

Más tarde a través de estos estudios, se han realizado también estudios de la relación de los rasgos faciales con su cerebro, personas con problemas psicológicos, estrechando así la relación entre humano, monstruo y enfermo.

## LO GROTESCO

Definimos grotesco a aquello irregular, grosero y de mal gusto, relacionado con lo ridículo y extravagante.<sup>26</sup> También tiene una cierta relación con los puntos tratados anteriormente, como lo feo y lo monstruoso, al igual que con el punto que desarrollaremos más adelante, lo caricaturesco.

Lo grotesco de alguna manera está relacionado directamente con aquello que definimos como deforme. Los bufones y personajes de la sociedad eran retratados de manera grotesca y obscena, destacando sus errores y problemas, pero retratándolos de manera más cómica, para el divertimento del colectivo. La deformidad, definida por todos esos “fallos” de la persona, protuberancias, hinchazones, jorobas, etc., son características de lo grotesco y por ello, también de lo animalístico.

---

<sup>24</sup> ALONSO MARÍN, G. *Híbridos, zoomorfos y antropomorfos de la tradición grotesca al arte contemporáneo*, p. 64

<sup>25</sup> MAGLI, P. citada por Gabriel Alonso, *Íbidem*, p. 65

<sup>26</sup> Extraído de: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=grotesca>

Todas estas deformaciones grotescas se ven evidenciadas en la época manierista, donde el artista es el que deforma mediante su subjetividad las formas naturales. Existe una tendencia a lo extraño y deforme, introduciéndose en el mundo de la violencia, la muerte y el horror. Destacaremos al artista Arcimboldo, (imagen 20) el cual crea figuras a través de elementos orgánicos, ya sean frutos o formas naturales, creando un aspecto extravagante. En esta época el concepto de belleza que habían seguido en el Renacimiento cambia, y la manera de concebir las formas también. Una obra la cual representa en su totalidad el concepto de grotesco será *Mujer Grotesca* de Quentin Massys (imagen 21) en la cual observamos un rostro feo totalmente descontextualizado con la indumentaria, que nos produce una repulsión pero a la vez lo hace extraño e interesante.



20. **Giuseppe Arcimboldo**  
*The gardener*  
Óleo sobre tabla, 35x24cm  
1587-1590, Museo Civico "Ala Ponzzone",  
Cremona



21. **Quentin Massys**  
*Mujer Grotesca*  
Óleo sobre madera de roble, 62,4x 45,5cm  
1513, National Gallery de Londres

Precediendo a la época manierista se conoce como precursor de las formas grotescas a Leonardo Da Vinci, a través de sus estudios de expresividad y anatomía en sus conocidas *Cabezas Grotescas*. (imagen 22,23). Como nos explica Gabriel Alonso en *Híbridos, zoomorfos y antropomorfos de la tradición grotesca al arte contemporáneo*, Leonardo pretende ampliar su repertorio de

dibujos, realizando un estudio de las formas faciales a través del rostro (frente, nariz, boca y mentón) el cual desarrollara en su *Tratado de la Pintura*. Por ello, se interesara y tendrá una gran preocupación por las diferencias que tiene entre si cada rostro, buscando los diferentes volúmenes y rasgos que los caracterizan, pero que a la vez, como podemos observar en sus dibujos, todos sus dibujos tienen una cierta uniformidad.<sup>27</sup>



22. **Leonardo da Vinci**  
*Estudio de cabezas grotescas*  
Plumilla, 26x20cm  
1490, Biblioteca Real,  
Castillo de Windsor, Reino Unido.



23. **Leonardo da Vinci**  
*Estudio de cabeza grotesca*  
Dibujo, 38,2 x 27,5 cm.  
1504-07, Christ Church

Más tarde, como desarrolla Eco, Victor Hugo consideraría lo feo como lo nuevo grotesco, “aquella cosa deforme, horrible, repelente, transportada con verdad y poesía al dominio del arte.”<sup>28</sup> Gracias a los avances de los medios de difusión, y las técnicas de estampación, lo grotesco se vuelve popular.

Dando así paso a la representación de lo feo a través del arte, especialmente dándose a conocer la caricatura. El arte aceptara una posición crítica dando a conocer los verdaderos fallos de la sociedad, tanto física, como moral. Así pues, lo grotesco terminó por definir una categoría estética diferenciada de la idea clásica de belleza, en oposición a la categoría de lo sublime.

<sup>27</sup> ALONSO MARÍN, G. *Op Cit*, p. 57

<sup>28</sup> ECO, U. *Op Cit*, ,p. 280



## LO CARICATURESCO

### *Caricatura: alteración expresiva del cuerpo humano*

La caricatura tiene sus inicios en la aparición de la imprenta. Los nuevos sistemas de estampación eran utilizados para la propagación de información ya fuera política o social, realizando así dibujos para convencer a la sociedad de la época. Nacerá de forma cómica, aunque será utilizada como instrumento polémico frente a personajes públicos o instituciones sociales, exagerando algunos aspectos del cuerpo, en particular el rostro para realizar una burla o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico.

Los primeros dibujos considerados como caricaturas serán los de Leonardo Da Vinci, aunque él desarrollaba la deformación en su mente de algo que no existía, le daba vida al personaje creado en su cabeza. Así pues, Eco<sup>29</sup> destaca su serie “*Cabezas grotescas*”, la cual ya hemos explicado en el apartado anterior. Más tarde, ya en el romanticismo y la Ilustración se utilizarán las caricaturas de forma crítica, utilizando la deformación en cuerpos reales y no imaginarios. En ocasiones se realizaban burlas de personajes políticos, reyes, etc, que eran utilizadas para poner al pueblo en contra de ellos.

Como señala Umberto Eco en su libro *Historia de la fealdad*, “*la caricatura nunca embellece el propio objeto, sino que lo afea, enfatizando uno de sus rasgos hasta la deformidad. (...) una forma de degradación que arrebató al hombre su equilibrio y su dignidad.*”<sup>30</sup>

Así, a través de la deformidad del rostro, exagerando los principales rasgos del personaje, se produce un cambio en la visión de este, en ocasiones cómica o en otras grotesca, mostrando de esta forma, los fallos físicos del personaje y a través de estos mostrar su interior. En muchas ocasiones, la intención de la caricatura no era denigrar al representado sino simplemente

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.152

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 152

mostrar su carácter amigable. Por otro lado, Eco<sup>31</sup> recalca que también existen las caricaturas que juegan con la transformación hacia lo animal o lo monstruoso, mostrando por completo el carácter interior, la bajeza moral y la mala reputación del representado.

Es el caso de Honoré Daumier, quien caricaturiza a personajes de su época haciendo una crítica. Los temas tratados en sus caricaturas, mediante una técnica, grotesca y a la vez delicada, habla de jueces, reyes y demás vicios humanos (imagen 24, 25). Participa en la revista “*Le Caricature*” por la cual sufre penas de prisión, multas y procesos judiciales por sus retratos del rey Luis Felipe I de Francia, que llegó al poder tras la Revolución de 1830. En sus dibujos no toma como modelo los aspectos externos del sujeto, sino sus características internas, morales y psicológicas, y las describe mediante la deformación.

Así pues retrata de manera crítica al rey Luis Felipe I, representando su cabeza como una pera, satirizó sin piedad todo lo relacionado con la monarquía de Luis Felipe: sus ministros, la censura que padecían, su papel en las desigualdades de la sociedad francesa. Las caricaturas varían dependiendo de la situación, de la burla a la indignación, desde las representaciones de funcionarios del gobierno como marionetas a imágenes espantosas de fusilamientos.<sup>32</sup>



24. Honoré Daumier  
*Pasado, presente y futuro,*  
Litografía  
1834



25. Honoré Daumier  
*Victor Hugo,*  
Litografía,  
1849

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.152

<sup>32</sup> Extraído de: <http://www.theartwolf.com/exhibitions/daumier-caricature-cantor-es.htm>



Del mismo modo, podemos destacar a George Grosz que al igual que Daumier caricaturiza a personajes destacados de su época, con una fuerte crítica social que se agudiza con la llegada de la Primera Guerra Mundial (imagen 26, 27). Este realizaba dibujos y escritos retratando su desagrado por la sociedad del momento que en algunas ocasiones eran llevados ante la justicia. Grosz retrata la vulgaridad más obscena y repugnante de la Alemania de entreguerras.

Como define José Carlos Mariategui, en su libro *La novela contemporánea*:

“Grosz ha hecho el retrato más genial y más crudo de la burguesía tudesca. Sus dibujos desnudan el alma de los junckers, los banqueros, los rentistas, etc. De toda la adiposa y ventruda gente a la cual el pobredablismo de otros artistas respeta y saluda servilmente como a una elite. Grosz define los tipos en quienes se concreta la decadencia espiritual, la miseria psíquica de una casta agotada y decrepita. Es un psicólogo. Es un psicoanalista.”<sup>33</sup>



26. **George Grosz**

Caricatura



Siegfried Hitler by George Grosz, 1923

27. **George Grosz**

*Siegfried Hitler,*

1923

<sup>33</sup> MARIATEGUI, J. *La novela contemporánea*, p. 69

## 1.4 LA BELLEZA Y LA SOCIEDAD ACTUAL

Actualmente vivimos en una sociedad donde el concepto de belleza es subjetivo a cada uno, pero ¿quién determina lo que es bello o feo a día de hoy?

Principalmente pertenecemos a una sociedad consumista, en la que seguimos unas líneas y reglas sin darnos cuenta. Las grandes empresas controlan nuestra vida a través de sus productos, y son ellos mismos los que determinan ese concepto de belleza. Realmente no sería correcto llamarlo belleza, ya que como hemos explicado en el punto uno, la belleza es subjetiva y hay varios tipos de belleza. A día de hoy podríamos decir que nos guiamos por lo que es estético y lo que no lo es.

A través de los medios de comunicación y las redes sociales, las modas controlan a las masas. Tenemos la necesidad de estar conectados a todas horas a las redes sociales, ya sea *Facebook*, *Instagram* o cualquier aplicación de este tipo, donde mostramos nuestra mejor faceta a la sociedad. Ocultamos nuestros problemas siempre poniendo buena cara, buscando la perfección. Un trabajo perfecto, una pareja perfecta, un cuerpo perfecto, una vida llena. A través de todos estos puntos tenemos una vida bella, todo lo que nos rodea es bello, y por ello somos felices. Esa búsqueda de la perfección empieza primeramente en nosotros mismos, en nuestra persona, en nuestro físico y por ello, buscamos métodos con los que encontrar esa perfección.

Realmente esa búsqueda de la belleza, se conoce desde los tiempos más antiguos, pues algunos antecedentes históricos demuestran ese interés por el embellecimiento a través de la ornamentación, donde se buscaba evidenciar esos valores estéticos, los cuales iban cambiando dependiendo de la época y la sociedad en que vivían. La utilización de productos como el maquillaje o los accesorios con los que resaltaban sus mejores rasgos, se conocen incluso desde los neandertales, quienes a través de ellos mostraban su mejor faceta a sus compañeros.

Más tarde, podemos destacar una clara influencia de estos métodos en el Antiguo Egipto, donde el maquillaje estaba a la orden del día, en personajes importantes, como podemos observar en el busto de Nefertiti (imagen 28). Posteriormente, la cultura griega se interesa exageradamente por el culto al cuerpo, que como hemos desarrollado en el punto uno, desarrollan unos cánones y la búsqueda de la belleza será su principal intención, también cabe destacar que por este motivo nacen los deportes y la gimnasia, que irán cogidos de la mano para llevar esa búsqueda de la belleza y de la perfección.



**28. Tutmose**

*Busto de Nefertiti*

Escultura exenta, caliza pintada, 50 cm

XVIII Dinastía, Museo Egipcio de Berlín

Por otro lado esta búsqueda de la belleza y ese culto al cuerpo van ligados a la cirugía. Esta está relacionada totalmente con la historia de la medicina. Y es que ya dos siglos antes de Cristo, los egipcios realizaban operaciones quirúrgicas causadas por mutilaciones, enfermedades, etc. Poco a poco estas técnicas de reconstrucción y cirugía han evolucionado, relacionándolas directamente con la estética. Así pues, Lourdes Pardo explica que partir del siglo XV se buscaban nuevos métodos para corregir las deformidades producidas por cualquier motivo, así pues se produce una lucha con el objetivo de reintegrar al individuo en la sociedad y evitar los desprecios y la repudiación.<sup>34</sup>

Como destaca Lourdes Pardo en su tesis *Frente al espejo. Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de sí mismo*, la cirugía como la conocemos a día de hoy aparece en la Primera Guerra Mundial, en Alemania. Al haber un

---

<sup>34</sup> PARDO MATEU, L. *Op Cit*, p.96

número elevado de heridos, los cirujanos experimentaban y probaban nuevas técnicas, obteniendo nuevos resultados.<sup>35</sup>

En esta misma época pero en otro lugar, Hollywood, se produce una evolución de estos cánones de belleza guiados por las grandes empresas cinematográficas. Las estrellas eran la imagen de la sociedad del momento, mediante el cine y los anuncios publicitarios eran los ídolos de la gente de a pie, los héroes del momento. Y es que como hemos ido explicando a lo largo de este trabajo, el ideal de belleza va cambiando, donde en cada época los gustos son totalmente diferentes. ¿Y ahora? ¿Qué consideramos belleza?

Un dato bastante representativo de nuestra sociedad que nos explica Pardo, es que la industria de la estética ha evolucionado, influyendo claramente en el mundo del cine y de la publicidad, recalcando que la ciudad de Los Ángeles cuenta actualmente con la mayor cantidad de cirujanos del mundo, donde Hollywood y sus estrellas están totalmente dictadas por los cánones impuestos por este mundo<sup>36</sup>. Así pues nos damos cuenta que nosotros mismos estamos regidos por estos personajes, por sus actos, sumergiéndonos en la sociedad del consumismo, por la que es conocida nuestra época.

La cirugía, está totalmente relacionada con los puntos tratados anteriormente, ya que esta produce una transformación en la persona en cuanto al físico se refiere, aunque sin darnos cuenta ese cambio físico produce un cambio psicológico, alejándose de la persona que inicialmente era, y creando así una identidad ligera o fuertemente cambiada. Por ello esta transformación produce una deformación física en la persona, dependiendo del grado de intervención, llegando a ser totalmente diferente, deforme e irreconocible hasta para sus más allegados.

Por otro lado, el envejecimiento, un fenómeno que tenemos presente día a día y el cual queremos evitar, lo vamos evadiendo a través de todos estos

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.97

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.98

métodos cosméticos y en especial con la cirugía estética. Es por ello que todos queremos llegar a la vejez con una salud buena pero también con un físico agradable. Y es que actualmente como comenta Lourdes Pardo, todos estos trastornos que sufre la sociedad en cuanto a su búsqueda de la belleza, confluyen con la crisis de nuestra cultura contemporánea.<sup>37</sup>

Así pues este mundo del consumismo, la publicidad de métodos de embellecimiento como el maquillaje, geles, champús, cremas anticelulíticas, etc, o la cirugía estética ha influido notablemente en algunas celebridades conocidas mundialmente. Volviendo al tema de cirugía como deformación que hemos tratado anteriormente podemos destacar al célebre cantante Michael Jackson, el cual cambio poco a poco su físico y del mismo modo fue cambiando su personalidad, su identidad. (imagen 29, 30). Como podemos observar, en un principio, era una persona de rasgos africanos, nariz ancha, piel oscura y labios gruesos. Él mismo por la influencia de la sociedad fue cambiando estos rasgos, aclarando su piel y operando su nariz, llegando a ser una persona totalmente diferente.



29. Fotografía de Michael Jackson  
Año 1977



30. Fotografía de Michael Jackson  
Año 2006

Por otro lado, actualmente han surgido muchos casos de intervenciones quirúrgicas en famosos, apareciendo de un día a otro radicalmente cambiados. Como es el ejemplo de Renee Zellweger (imagen 31, 32) o Meg Ryan (imagen

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.103

33, 34). Estos sucesos remarcan esa búsqueda de la belleza, y a la vez como esa belleza es importante para el día a día en la vida.



31. Fotografía Renee Zellweger Después

32. Fotografía Renee Zellweger Antes



33. Fotografía de Meg Ryan Antes



34. Fotografía de Meg Ryan Después

El concepto de belleza que existe actualmente ha dotado a la cirugía plástica (estética) de una gran importancia. Como dice Lourdes Pardo:<sup>38</sup> “cuanto más desarrollado es un pueblo, cultural y económicamente, más alto es su sentido de autoestima y su sentido de belleza”,

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.101

Finalmente, relacionando la cirugía con su trabajo destacamos a la artista Orlan, mediante las performances, en las cuales se somete a operaciones estéticas deformando su rostro, con injertos y transformaciones (imagen 35, 36). De esta manera juega con la estética, con el concepto de belleza y a la vez con su propia identidad, creando así su propio canon estético. Una artista actual que pone en jaque la búsqueda de ese concepto de belleza y al cual todo el mundo aspira. Un concepto de belleza que durante toda la historia ha sido representado a través de la obra de arte, así pues, Orlan, busca, mediante estas transformaciones, ser ella misma la obra de arte.



35. Fotografía de Orlan



36. Orlan

*Hybrid nº13*

Edición digital: Pierre Zovilé

116x166cm, 1998

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño



## **CAPITULO 2**

### **PRINCIPALES REFERENTES**

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño

*Rostro, deformación y transformación*, como cualquier trabajo artístico, está influenciado por ciertos referentes. Encontramos unas claras similitudes en cuanto al estilo y al tratamiento del rostro, que nos han ido guiando en el desarrollo del trabajo. Algunos autores ya los teníamos presentes al inicio del trabajo, pero otros los hemos ido descubriendo durante el transcurso del mismo. A continuación explicaremos los artistas que nos han guiado en este proyecto, y las influencias de las cuales este se ha nutrido.

## **2.1 FRANCIS BACON (Dublín 1909- Madrid 1992)**

Bacon, presente en nuestro trabajo con anterioridad ha sido el referente principal por su manera de retratar el rostro y su visión de las formas tan impactante. Francis Bacon se centra en la figura humana como tema central de su obra. Estas figuras son sometidas a deformaciones y alteraciones nunca antes vistas. Su obra utiliza cuerpos mutilados y deformados, con órganos atrofiados que llegan a ser imágenes horribles dentro de espacios claustrofóbicos, siendo así el espectador participe de esa imagen del horror.

Influido por las guerras sufridas, en la época de postguerra realizará sus obras más conocidas. Con un estilo independiente aunque influenciado por la gestualidad del informalismo y la distorsión expresionista, expresará la tortura del hombre del momento. En 1953 realiza una reinterpretación de "*Papa Inocencio X*" (imagen 37) de Velázquez, titulada "*Estudio según el retrato del Papa X*" (imagen 38) donde nos presenta una carnalidad extrema, mostrándonos la imagen del horror.



37. **Diego Velázquez**  
*Retrato de Inocencio X,*  
Óleo sobre lienzo 140 cm x 120 cm  
1650, Galería Doria Pamphili, Roma.



38. **Francis Bacon.**  
*Estudio de Inocencio X según Velázquez*  
Óleo sobre lienzo 153 x 118 cm  
1953. Des Moines Art Center

Centrándonos en los retratos y autorretratos que forman una gran parte de su obra y los cuales son los que debido al tratamiento de sus formas ha influido en nuestro trabajo. Dicen que “la cara es el espejo del alma” pero la cara solo es, a parte de las manos, lo más visible del cuerpo. Los retratos de Bacon tratan la deformación y la mutilación en la propia pintura, una transformación de la realidad a través de la pincelada.

Como podemos observar en el “*Tres estudios de Lucian Freud*” (imagen 39) o en uno de sus muchos autorretratos (imagen 40).



39. **Francis Bacon**  
*Tres estudios de Lucian Freud*  
Óleo sobre lienzo  
1969



40. **Francis Bacon**  
*Autorretrato,*  
Óleo sobre lienzo  
1969, colección particular.

## 2.2 ANA MENDIETA (La Habana 1948- Nueva York 1985)

Influenciada por la dictadura a la que su país estaba sometida, tuvo que exiliarse junto con su hermana a los EE.UU, donde empezó a darse cuenta de la realidad social a la que tenía que hacer frente. Más tarde se trasladará a México. Con tres identidades diferentes (cubana, mexicana y estadounidense) y a la vez ninguna, empieza a trabajar de forma crítica, utilizando como elemento principal su cuerpo a través de la Performance.

Su obra centrada especialmente en los temas sobre la mujer y la naturaleza adquiere gran importancia en su tiempo y un notable reconocimiento en la actualidad. Su trabajo, con un fuerte carácter identitario, destaca por su política feminista, preocupada la violencia hacia el género femenino y las nuevas estructuras sociales. Relaciona la figura de la mujer con la naturaleza, defendiendo a esta última, como la madre de todo y a la que es preciso volver. El juego de identidad ella-mujer-naturaleza-independencia guiará toda su obra hasta su repentina muerte.

Centrándonos directamente en la obra que realiza en los años 70, destacamos “*Glass on body*”1972 (imagen 41, 42) en la cual refleja a través de la acción de deformación ante un cristal, y quedando documentada mediante la fotografía, el maltrato y el abuso a la mujer por parte del hombre. En esta acción deforma su cara y su cuerpo, consiguiendo todo tipo de formas, influenciándonos notablemente.



41. Ana Mendieta  
*Glass on body*,  
Performance y fotografía, 1972



**42. Ana Mendieta**

*Glass on body,*

Performance y fotografía, 1972

También este tema está presente en la obra “*Untitled, variaciones cosméticos faciales*” 1972 (imagen 43), donde transforma de forma grotesca su rostro mediante elementos como son las medias, el maquillaje y las pelucas, perdiendo así su identidad.



**43. Ana Mendieta**

*Untitled, variaciones cosméticos faciales,*

Performance y fotografía, 1972

### **2.3 ARNULF RAINER (Baden, Austria, 1929)**

En sus inicios Arnulf Rainer estaba influenciado por las corrientes surrealistas, y notablemente por Francis Bacon centrando su obra en el rostro humano. Caracterizada por una gran expresividad, exaltará el acto de pintar y el lenguaje corporal que ello implica. Utiliza imágenes de otros artistas y fotografías suyas que posteriormente intervendrá con los trazos sueltos y las capas de pintura.

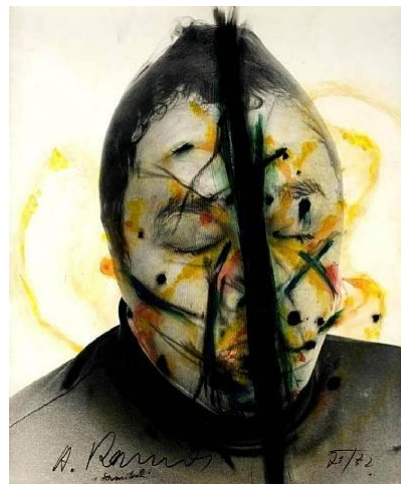
Buscando la expresividad a través de los colores y las texturas; y resaltando su gran interés por el tema y la forma de la cruz y la muerte, le han convertido en uno de los artistas más importantes en el panorama del arte actual y en algunas ocasiones polémico.

Su trabajo, relacionado con la destrucción de las formas como desarrollaba Francis Bacon a través de la pincelada, él lo realiza mediante repintes y máscaras sobre sus fotografías. Así a través del trazo expresivo y violento lleva la figura al campo de lo extraño y desagradable, transmitiendo un sentimiento de incomodidad y preocupación.

Destacamos su serie "*Farce Faces*" (1969-1975), (imagen 44, 45, 46, 47) la más vinculada a nuestro trabajo por la similitud de llevar las formas al extremo. A través de la realización de las fotografías ya con un tratamiento diferente y con poses más extrañas, interviene sobre ellas mediante el gesto expresivo de la pincelada y el color, retratando rostros que representan el horror, lo feo y la destrucción del ser representado.



44. Arnulf Rainer  
*Farce Faces*  
Fotografía con intervención de óleo



45. Arnulf Rainer  
*Farce Faces*  
Fotografía con intervención de óleo



46. Arnulf Rainer  
*Farce Faces*  
Fotografía con intervención de óleo



47. Arnulf Rainer  
*Farce Faces*  
Fotografía con intervención de óleo



## 2.4 JENNY SAVILLE (Cambridge 1970)

Conocida por sus cuadros a gran escala tratando el desnudo femenino, Saville utiliza el óleo como técnica principal, aunque su tratamiento y la interpretación del cuerpo la destacarán como artista contemporánea. Como en muchas de sus obras, representa el cuerpo y el rostro con puntos de vista totalmente inusuales, acercándose a la deformación e introduciendo la imperfección del cuerpo humano.

Perteneciente al *Young British Artist*, estará influenciada también por Francis Bacon y su estilo visceral, aunque por su naturalidad, se la relaciona con Lucian Freud.

Como ella misma dice “*la destrucción es fundamental para el proceso, sin ella nunca puedes llegar a ningún lado interesante*”.<sup>39</sup>

Este tema estará presente en todas sus obras, lo relaciona con las deformaciones, malformaciones, heridas e imperfecciones y busca la destrucción del sujeto como representación de lo bello en lo grotesco.

Su trabajo, en relación con el nuestro, parte de los registros fotográficos. En ocasiones los recoge de hospitales y clínicas forenses. Imágenes de lesiones, quemaduras y contusiones. Utiliza a la mujer como figura principal de sus obras y con ello, realiza una interpretación moderna través de la obesidad, la cirugía plástica y la transformación de género, incitando así al espectador a reflexionar sobre la sociedad moderna y el reflejo de su propia identidad e imperfección dentro de esta.

Tratando el tema femenino y la cirugía, una de sus obras que más nos llama la atención será “*Plan*” (1993) (imagen 48), donde con un plano contra picado acentúa la figura de la mujer, marcada con los trazos del cirujano que simulan los niveles tectónicos de las montañas, para conseguir una reducción de todas las curvas de la mujer (tierra).

---

<sup>39</sup> Extraído de: <http://culturacolectiva.com/jenny-saville-deformando-la-pintura-contemporanea/>



48. **Jenny Saville**

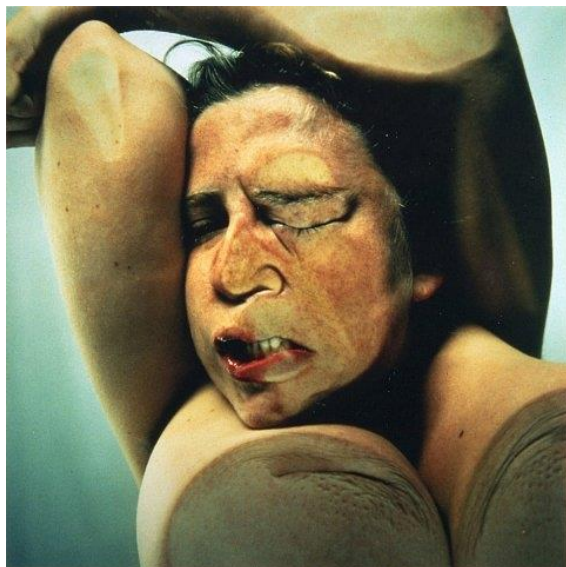
*Plan,*

274 x 213.5 cm, Óleo sobre lienzo

1993

Por otro lado, se relaciona directamente con nuestro trabajo la obra “*Closed contact*” (1997) (imagen 49, 50), realiza una serie de fotografías junto a Glen Luchford, donde con su propio cuerpo se enfrenta dramáticamente contra el cristal, realizando una dura crítica a la anorexia y a la sociedad actual que impone el canon de mujer masculinizada.

En esta obra muestra totalmente los rasgos femeninos y la voluptuosidad de las carnes tan “prohibidas” actualmente en nuestra sociedad. Una defensa de la belleza femenina desde la visión grotesca del cuerpo humano.



49. **Jenny Saville y Glen Luchford**  
*Closed Contact*,  
182.9 x 182.9 x 15.2 cm,  
C-print montado en Plexiglas, Fotografía  
1997



50. **Jenny Saville y Glen Luchford**  
*Closed Contact*,  
243.8 x 182.9 x 15.2 cm, C-print montado en Plexiglas, Fotografía  
1997

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño

### **CAPITULO 3**

## **PRÁCTICA ARTÍSTICA**

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño

### **3.1 ANTECEDENTES**

En este capítulo explicaremos los antecedentes de este TFM donde desarrollaremos los planteamientos iniciales que nos han llevado a la investigación presente.

A lo largo de la Licenciatura en Bellas Artes, hemos tenido muy presente el concepto de belleza, de cuerpo humano, de rostro y de fealdad. Durante estos últimos años hemos estado trabajando sobre estos temas, y a través de ciertas asignaturas, en las cuales se ha profundizado sobre el concepto de belleza y el rostro, hemos continuado realizando el trabajo que explicaremos más adelante. En el Máster hemos podido investigar más concretamente sobre el rostro y su deformación, y sobre los conceptos que los envuelven y que están presentes en la actualidad.

Este trabajo empezó como un juego, buscando una excusa por lo que pintar. ¿Qué pintar, y por qué? La asignatura de proyectos de pintura nos exigía un proyecto a desarrollar durante todo el año, así pues, como siempre nos ha interesado el concepto de cuerpo humano, el cual se encuentra actualmente tan definido y canonizado, utilizamos como elemento principal el lienzo como un cajón sobre el cual introducir ese cuerpo, retorcido, sin poder moverse; representando la sociedad actual, donde las modas, las reglas y las propias libertades hacen que te sientas cada vez más atrapado.

Por otro lado, la idea de cajón, representaba el agobio de estar perdido en ese momento. Nunca habíamos hecho un proyecto tan amplio y que tuviera que ser tan extenso, así que el estar dentro de una caja sin poder moverse era una metáfora de la sensación que pasábamos en aquel momento. Buscamos diferentes poses, y acoplamos los lienzos a los formatos de las poses. Al abarcar todo el cuerpo, nos fuimos dando cuenta que simplemente con el rostro ya se podía expresar mucho. Así pues, decidimos centrarnos en el rostro y jugar con él

Al principio, la idea surgió como un juego de niños. ¿Quién no se ha deformado el rostro con sus propias manos para hacer caras de burla? ¿Y a la vez, quien no se ha estampado contra un cristal, para que la gente lo viera buscando la cara más fea? Una acción tan simple, que la hemos realizado todos y que puede expresar todo tipo de sensaciones y expresiones.

Este simple gesto, nos llamó la atención, actuaba como una barrera, una manera de estar atrapado en tus propios sentimientos. Por ello, a través de la fotografía, realizamos una base fotográfica para más tarde trasladarlas a la pintura. Mediante una Cónon 550D, fotografiamos a la gente cercana utilizando el cristal como obstáculo, sobre el que estamparse. Realmente no nos interesaba la nitidez de la imagen, simplemente las formas que esta deformación a través del cristal iban creando.

A partir de estas fotografías, realizamos la serie *Retratos* (imagen 51), compuesta por seis pinturas al óleo, en las cuales retratamos a personas cercanas e incluso realizando autorretratos. La serie trata la deformación como punto principal, llegando a ser estos rostros irreconocibles y totalmente diferentes del rostro estático. Además la serie sigue con el concepto de retrato, aunque deforme. Se produce una deformación de la cara, pero al mismo tiempo un alejamiento de la propia persona. De esta manera se trata el retrato como alejamiento de lo que realmente representa el ser retratado.

En esta serie hay una relación con los retratos de Francis Bacon, los cuales hemos analizado anteriormente. La forma en que se utilizan los volúmenes y la deformación directa de los rostros están presentes en ambas obras. En cuanto a la técnica, mediante la mancha de color principal se reorganizan el resto de volúmenes del rostro, llegando así a la pérdida de reconocimiento de los mismos. A través de los colores cálidos, se observa un contraste entre la mancha oscura que viene a un primer plano y el resto de la cara con tonos carnosos amables y pasteles.





51. *Retratos*,  
27x22cm, Óleo sobre tabla entelada,  
2014

Abriéndonos camino en otras técnicas, relacionadas con la fotografía, poniendo en uso las instantáneas primeramente realizadas, utilizamos la técnica del grabado mediante el fotopolímero para la obra *Gema y sus caras* (imagen 52). A través de la impresión de la fotografía en acetato al tamaño deseado, en este caso el mismo tamaño de la plancha, con la insoladora pasamos la imagen a la plancha. Ésta tendrá una emulsión, que en contacto con la tinta del papel, y la exposición en la insoladora, dará resultado la imagen en su superficie.

Una vez ya tuvimos la plancha de fotopolímero preparada, la entintamos y estampamos, realizando una serie de seis grabados de la misma imagen, cambiando de color, combinando las tonalidades cálidas y frías, y marcando ese contraste de color con el gesto deforme de la imagen. La utilización del papel

Rosaespina le proporciona a la vez un carácter delicado y fino que se contrapone con la rudeza de la imagen representada.



52. *Gema y sus caras*  
48x20 cm Fotopolímero  
2014

Continuando en el terreno de la pintura, y utilizando la misma fotografía del trabajo anterior, nos embarcamos en un trabajo de tamaño más grande. Habiendo ya trabajado con el óleo formato más pequeño en la obra *Retratos* realizamos la obra *Gema* (imagen 53). Está teniendo una tamaño de 116x89 cm nos resultaba más complicado a la hora de controlar los volúmenes. En ella tratamos la deformación frontal, donde los elementos de su rostro que más sobresalen, en este caso la nariz, boca y barbilla se ven transformados a través del contacto con el cristal.

En este caso, el tratamiento de la pincelada es más sensible. Al ser un tamaño más grande nos vimos abordados por la necesidad de utilización de material de carácter mayor, brochas y pinceles, teniendo que ser más cautos a la hora de aplicar el color, para no conseguir una excesiva deformación, ya que en este trabajo solo tratamos las deformación del rostro en su parte más mínima, dejando ver a la persona que estamos retratando.

En cuanto al tono de fondo, no le aplicamos ninguno y nos quedamos con el blanco del soporte, del cual salen los volúmenes de la cara, la principal protagonista de esta obra. Como contraposición, la aplicación del tono azul rompe con las tonalidades carnosas y pasteles que predominan en la obra, creando así un contraste y a la vez, un equilibrio de colores.



53. *Gema*  
116x89 cm, Óleo sobre tabla  
2014

Más adelante, continuando con el mismo tema, realizamos una aproximación entre las técnicas de estampación, la pintura y la fotografía, realizando esta serie titulada *Bustos* (imagen 54). Mediante la utilización del monotipo y la transferencia, conseguimos unos resultados muy interesantes, donde la utilización del color era muy importante. En este caso, tratando simplemente la mancha, mediante el color se crea una barrera, dejando los rostros en segundo plano, y perdiendo así su forma.

Jugamos con la misma tonalidad de color, aunque con un tratamiento diferente, creando diversas texturas jugando con la mancha que crea la transferencia inferior. Los rostros deformes, se quedan atrapados detrás de esta barrera del color, como si de un cristal estuviéramos hablando y no pudieran atravesarlo. En este caso la utilización del papel couché provoca que los colores tratados tengan una mayor vivacidad y brillo, lo cual hace que se aproxime más a la idea de cristal como obstáculo.



54. *Bustos*,  
18x18, 5 cm, monotipo sobre transferencia.  
2014

Indagando en el mismo terreno del monotipo, siguiendo con la mancha y la deformación, realizamos la obra *Desvanecimiento* (imagen 55) la cual como díptico, genera una unión entre las dos a través del color. El rostro presente en ambas, se pierde con la intervención de la mancha. Jugando con la forma de esa mancha, se pierden algunas de las partes del rostro, o incluso la ocultación total de éste. Continuamos con la utilización de las mismas fotografías para realizar las transferencias. Como se puede observar son las mismas caras que en la obra anterior, aunque la incidencia del color en ellas es totalmente diferente.

El gesto de la aplicación de la tinta genera movimiento en la composición y a la vez sugiere fuerza, por otro lado la integración de los colores pasteles transmite también delicadeza.

Se observa una degradación del color empezando y acabando con el mismo, y la mancha central, como si fuera una explosión, marca el punto de atención, ocultando el rostro deforme, pero transformándolo a través de las direcciones de la masa del color principal. Así pues se produce una deformación por el rostro deformado, a la vez transformado por la tinta y el color aplicado, y de este modo se pierde toda relación con el individuo representado, perdiendo así su propia identidad.



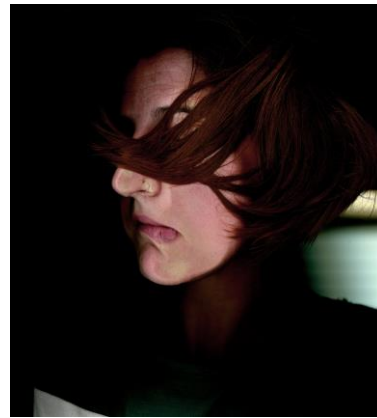
55. *Desvanecimiento*,  
27x27cm, monotipo sobre transferencia  
2014

### **3.2 FOTOGRAFÍA: ESCÁNER**

Después de la realización de todos los trabajos anteriores, el inicio en el Máster nos proporcionó nuevas tecnologías. Igualmente continuamos investigando sobre el mismo concepto de deformación del rostro, aunque la manera de captar esas deformaciones ya no era a través de la fotografía, como habíamos hecho anteriormente, sino que descubrimos el escáner. Con él podíamos captar las deformaciones con una definición muy alta, y con unos resultados diferentes a los que obteníamos con la cámara (imagen 56, 57)



56. Prueba 1  
25x20 cm, Fotografía mediante  
escáner de mesa. Impresión offset.  
Noviembre 2014

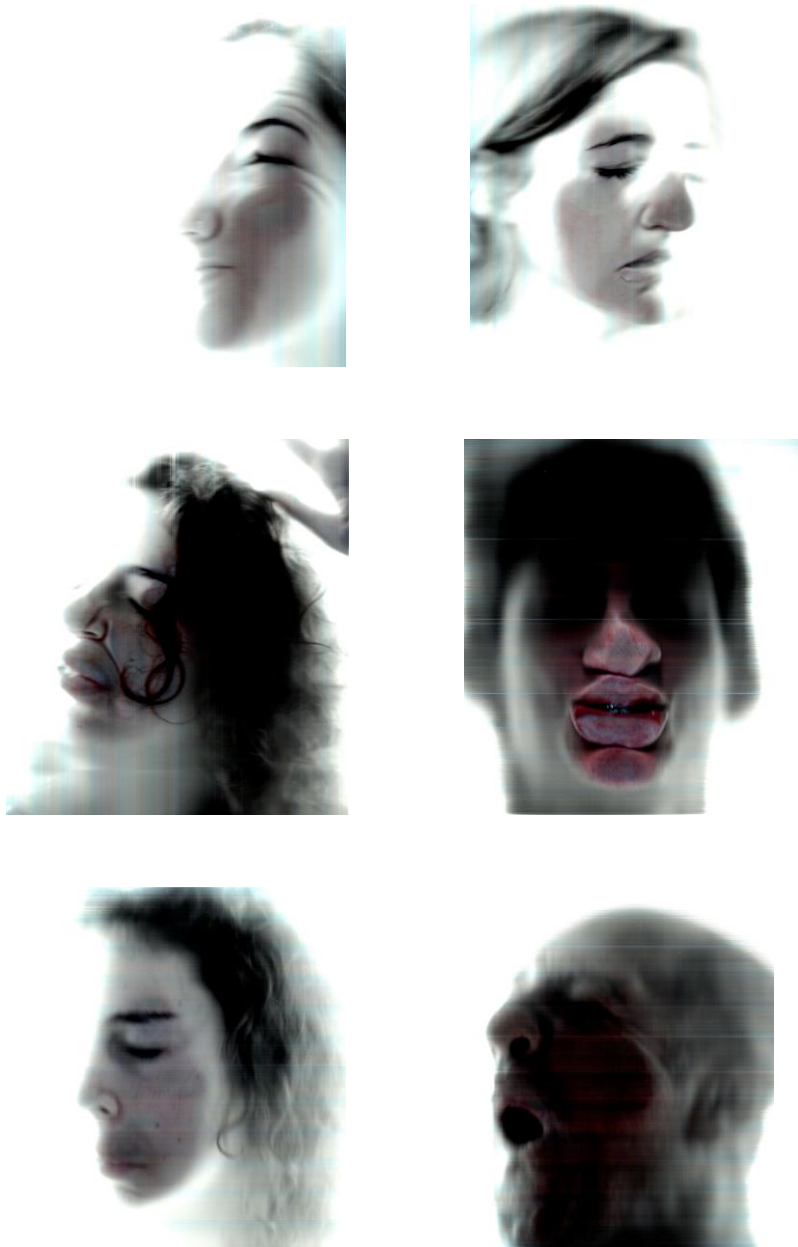


57. Prueba 4  
25x20 cm, Fotografía mediante  
escáner de mesa. Impresión offset  
Noviembre 2014

Más adelante, nos dimos cuenta que con este escáner al final todos los rostros salían prácticamente igual, con el fondo oscuro y la cara definida con los mismos tonos. Así pues, empezamos a trabajar con el escáner de mano. Éste se podía trasladar a cualquier sitio que quisiéramos, de esta manera podíamos retratar a la gente cercana y a la no tan cercana sin tener que mover un escáner de mesa a sitios no adaptables para este.

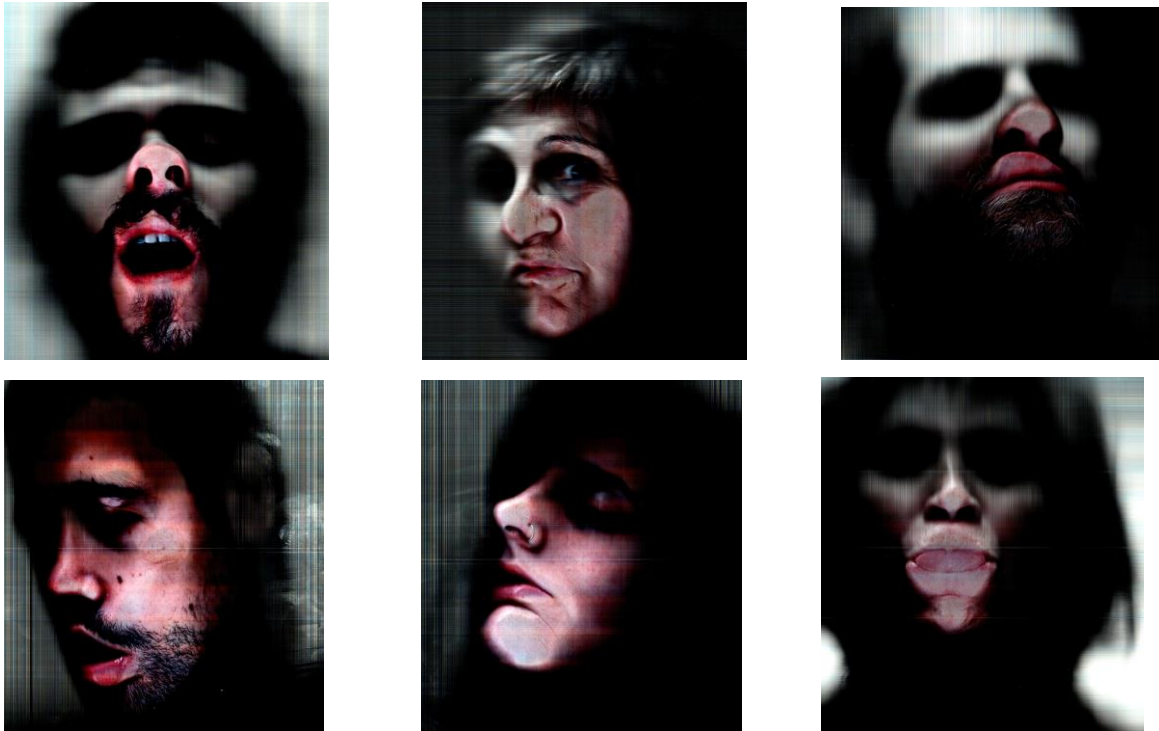
El escáner de mano, aparte de poder moverlo a donde quisiéramos, podíamos obtener todo tipo de efectos, con respecto a la luz, el lugar, y la persona, incluso la velocidad en que captábamos la imagen, producía unos efectos u otros. A partir de este momento empezamos a trabajar buscando toda clase de efectos. En las siguientes imágenes podemos observar, como por la luz que se proyecta por detrás produce un fondo blanco y un desvanecimiento del rostro resultando incluso fantasmagórico (imagen 58).





58. 6 Pruebas de luz  
25x20 cm, Fotografía mediante escáner  
de mano. Impresión Offset  
Noviembre 2014

Continuamos cambiando las características de la imagen a través de los métodos de captación. Como se puede observar en las siguientes imágenes (imagen 59), la luz ya no aparece por detrás de la figura sino que esta es cenital, produciendo un efecto muy perturbador, iluminando el primer plano que observamos estampado contra el cristal, y a la vez el rostro que queda en un segundo plano. La luz es la misma delante y detrás del cristal.



59. 6 Pruebas luz cenital  
25x20 cm, Fotografías mediante  
escáner de mano. Impresión Offset  
Diciembre 2014

Finalmente, reduciendo la definición del escáner conseguimos todavía deformidades más tenebrosas. Los rostros se perdían por completo creando sombras, formas y paisajes donde ya influía la imaginación de cada uno. En ellas, como podemos ver a continuación (imagen 60), la luz es la misma delante y detrás del cristal, siendo un foco el que ilumina desde arriba.





60. 4 Pruebas reducción definición  
25x20 cm, fotografía mediante escáner  
de mano: Impresión Offset  
Diciembre-Enero 14/15

Cabría destacar que en algunas de las imágenes se pueden observar ciertas siluetas, dentro del propio rostro (imagen 61).



61. Pruebas

25x20cm, Fotografías mediante  
escáner de mano: Impresión Offset  
Diciembre- Enero 14/15

Con esta variedad de rostros, en diferentes estados y situaciones, se obtiene un gran abanico de resultados. Por ello decidimos realizar una obra con el conjunto de estas fotografías. La obra *Sin identidad* (imagen 62), está compuesta por un total de 104 fotos, realizando una selección del archivo fotográfico que hasta el momento habíamos realizado. A través de la unión de las fotos podemos decir que la identidad de cada individuo se pierde cuando se ven en conjunto. El mosaico pierda toda referencia con cada individuo representado, sin forma, ni identidad individual, convirtiéndose en su conjunto en un elemento individual.



62. *Sin Identidad*,  
Fotografía montada sobre cartón pluma,  
130x88Cm, 2015

### 3.3 ANÁLISIS DEL PROCESO

A partir de todo el proceso realizado y explicado en los dos puntos anteriores, continuamos investigando las formas plásticas para abarcar el tema de la deformación, lo feo y lo bello mediante la utilización de las fotos realizadas con el escáner de mano durante el transcurso de este año.

A través de las técnicas de grabado, las cuales ya habíamos puesto en práctica en los años anteriores, iniciamos un trabajo que abarcaba la deformación, a través de la intervención de la línea sobre la mancha. Esta obra titulada *Pérdida* (imagen 63) es una serie de 3 estampas (con una ampliación de la serie que actualmente se encuentra en proceso), en la cual se va repitiendo el mismo rostro, y donde la línea que se va desarrollando va produciendo una transformación de las formas.

Por medio de la técnica de la aguafuerte, realizamos la representación de la cara, jugando con los tonos de degradación y los volúmenes para conseguir el rostro desenchajado. Para llevarla a cabo fue necesario un proceso de lijado y resinado de la plancha de zinc, una vez acabado este proceso, nos dispusimos a dibujar el rostro por partes, dependiendo del tono que quisiéramos obtener, y mediante la laca de bombilla íbamos cubriendo de los tonos más claros a los más oscuros, introduciendo la plancha en el ácido cada vez que quisiéramos un tono más oscuro.

La figura del rostro pierde su acabado en el fondo oscuro, así el negro atrapa la figura, dando a conocer a través de las partes iluminadas los principales rasgos de la persona. Para conseguir el negro uniforme del fondo, tuvimos que estar muy atentos a la hora de introducir la plancha al ácido, para que este incidiera del mismo modo en toda la superficie.

Conseguimos un negro homogéneo, que a la hora de entintar también tuvimos que tener en cuenta, ya que al aplicar la tinta y limpiarla con la tarlatana debíamos retirarla de manera uniforme para que el negro fuera totalmente una tinta plana.

Este es un trabajo de evolución donde se observa el recorrido de la línea y la transformación de las facciones. Abordamos así el tema de lo monstruoso, mediante la cara desencajada, esa fusión de los volúmenes con el fondo que da como resultado una sensación extraña.

Por otro lado, la línea realizada a través de la técnica de aguafuerte, mediante varias planchas, estas también tuvieron un proceso de lijado, que posteriormente cubrimos con una capa de barniz que una vez seco retirábamos mediante la punta seca para conseguir el dibujo deseado. Una vez dibujadas las planchas mediante una guía para que posteriormente a la hora de estampar coincidiera la línea, las introducimos en el ácido, consiguiendo así el grosor del trazado deseado.

Así pues, con la superposición de las planchas a la hora de estampar logramos el degradado del color. Los diferentes tramos de línea se van uniendo para conformar una línea que se va entrelazando con el rostro. Además a través del color, se produce un choque con el blanco y negro de fondo y figura, y mediante este también tratamos la belleza del color y la delicadeza de la línea que se contrapone a la imagen ruda representada.

Esta obra actualmente aún se encuentra en proceso, donde estamos ampliando el desarrollo de la línea con el fin de conseguir la total deformación del rostro. La pérdida de los volúmenes que conforman la cara y así la destrucción de la propia persona, siendo imposible un reconocimiento de ésta por la transformación sufrida mediante el proceso de desarrollo de la línea.



63. *Pérdida*,  
48x68cm, aguafuerte y aguainta.  
2014-2015

Cambiando totalmente el estilo, tratamos de buscar el lado bello de las cosas, lo sutil y delicado aunque partiendo de la misma deformación que en todos los trabajos anteriores. Hemos querido demostrar como partiendo de la deformación, como hemos explicado anteriormente, puede ser algo horripilante, puede tener su lado bello y sutil, creándonos una sensación agradable, sin estar relacionado con lo feo. A través de la técnica de la serigrafía, realizamos la obra *Transparencias* (imagen 64) donde utilizamos la mancha como recurso principal, introduciendo colores vivos y el resultado que producen sus uniones, creando nuevos colores. Para llevar a cabo esta técnica, la pantalla tuvo que estar sometida a un proceso de emulsión y posterior insolación, para poder trasladar nuestros dibujos a la pantalla serigráfica.

Anteriormente realizamos unos fotolitos mediante un rotulador Posca, con el que dibujamos las diferentes manchas dependiendo de la organización de los colores. Partimos de una fotografía del rostro deforme, y a partir de ese momento fuimos dividiendo la cara en volúmenes, que posteriormente con la unión de estos se representaría el rostro de nuevo. Una vez ya tuvimos la pantalla lista para estampar utilizamos las tintas *Sederlac*, a las que añadimos

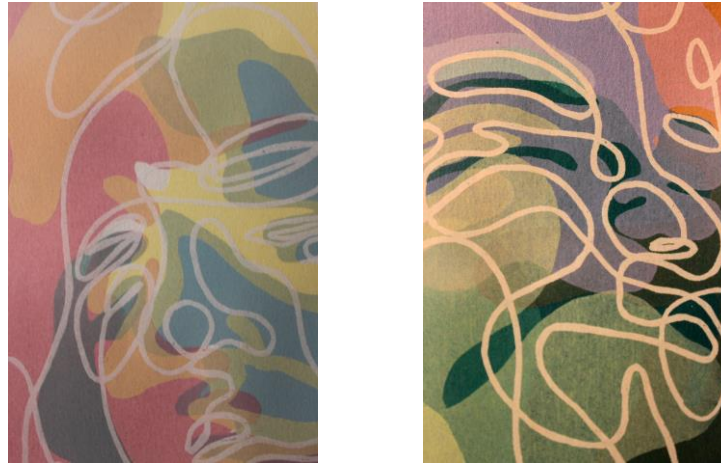
una base transparente para conseguir la fusión de los colores una vez estampáramos. A través de estos colores creamos un juego de mancha, ayudándonos de las transparencias que crean ellas mismas, generando los volúmenes de los rostros. Los colores, como por ejemplo el amarillo, al superponerse con el azul crea unos colores verdosos, añadiendo así más detalle al dibujo; al igual que cuando se fusiona con el rosa, que da como resultado colores anaranjados. Además, para este trabajo utilizamos las cartulinas *Canson*, con una gran variedad de colores, los cuales también influían en el resultado de los colores de la estampación sobre ellos.

Por otro lado también le añadimos una línea sutil que va dibujando y a la vez desdibujando este rostro, insinuando pero al mismo tiempo perdiendo la figura. Un juego de línea y mancha que se contrapone al concepto de feo y monstruoso que hemos tratado a lo largo de este trabajo (imagen 65)



64. *Transparencias*,  
50x70cm, serigrafía  
2014-2015





65. Detalles

*Transparencias*

Sin dejar de lado la pintura, realizamos la obra *Identidad Fundida* (imagen 67), en la que partimos de las fotos realizadas con el escáner que hemos explicado en el apartado anterior. Para llevar a cabo la pintura tuvimos que darle una preparación al soporte (bastidor con tabla encolada) con una pigmentación blanca, a partir de la cual empezaríamos a trabajar. Este trabajo está realizado a partir de un solo tono, el azul, jugando con el blanco del fondo y las transparencias, creamos a través de las pinceladas esos rostros difuminados y poco definidos.

Está compuesta por cuatro piezas, y en cada pieza hemos retratado un rostro diferente. En esta ocasión, y mediante las utilización de las transparencia buscamos la representación de los rostros los más indefinidos posibles. A través de cuatro imágenes realizadas con el escáner de mano (imagen 66), de cuatro personas cercanas, fuimos creando las formas principales, mediante una degradación de color. Por otro lado a través de la pincelada vertical, creamos un efecto parecido al que obtuvimos con el escáner de mano en las fotografías. Las formas siguen las pinceladas, deformándose por unos lados y definiéndose por otros.





66. Imágenes realizadas con escáner de mano

Continuando con el concepto de deformidad, en este caso a través de la técnica, y el traslado de la propia persona al lienzo, conseguimos un alejamiento a lo que tenemos concebido como rostro. Podemos observar formas y color, pero no vemos un rostro definido el cual identificar. A la vez, ese distanciamiento hace que nos alejemos de las personas que están retratadas, transformándose simplemente en manchas. Personas conocidas en particular, que a través de este proceso han llegado a ser irreconocibles hasta por ellas mismas. Así pues, el concepto de identidad, se ve abordado mediante la foto, donde ellas mismas ya están deformes. Estas se trasladan a la pintura, mediante la mancha y el gesto, donde la deformación se hace más evidente, produciéndose así una transformación de la persona, y finalmente se queda en una insinuación de rostro mediante las principales manchas, o incluso en una pérdida total de las formas, y de la identidad de la persona.

También, cabría destacar que la utilización del azul, era un acercamiento a la cianotipia, un enlace entre la fotografía realizada y el traslado al lienzo, un punto de unión entre las dos técnicas.

También hemos abordado en esta obra la relación que tiene el individuo con la sociedad actual, definiendo sociedad como fondo e individuo como figura (manchas). Así pues, mediante el gesto de la pincelada vertical y las transparencias, se crea también un efecto de fusión de estos dos ámbitos, la figura que se funde con el fondo, como metáfora de la persona que se deja llevar y se funde en la sociedad, la cual a través de sus métodos, culturas, modas y políticas, va dándole forma a la persona, llegando a ser totalmente distinta a la original.



67. *Identidad fundida*,  
40x40cm, Óleo sobre tabla  
2015

### 3.3.1 Fotolitografía

Finalmente en este trabajo nos hemos centrado en la representación del rostro, y su relación con la sociedad actual. De esta manera hemos tratado el punto opuesto, lo deforme entendido como feo. A partir de la deformación de los rostros intentamos destacar aquello que según nuestra sociedad define como feo, aquello que no es digno de estar en ella, e incluso es rechazado por el resto de la gente.

En ocasiones, paseando por la calle vemos anuncios en paradas de autobús o simplemente en los escaparates de los comercios, de hombres y mujeres que destacan por su belleza innata. Una belleza impuesta en la sociedad por las grandes internacionales, unos cánones que intentamos seguir sin darnos cuenta. Cánones que durante toda la historia han ido cambiando al gusto de la sociedad, aunque actualmente es más una imposición que una elección. Gustos y modas que hemos de seguir, porque si no los sigues no eres digno de ser bello.

Los anuncios de belleza son los más abundantes en nuestras pantallas, y en nuestros recorridos diarios. Imágenes que se van quedando en nuestra mente, guiando nuestra manera de ver las cosas. La belleza, ¿qué es bello?, ¿quién dice qué es bello? Actualmente la belleza es un negocio en el que todos participamos sin darnos cuenta, todos queremos estar tan perfectos como las chicas de los anuncios y los chicos que salen en las pasarelas. Caemos en la moda y en el canon impuesto por las grandes empresas y las redes sociales. Concursos de belleza, cirugía estética, que hacen que el físico tenga una importancia evidente en la sociedad. Por ello nos miramos al espejo, y nos ponemos cremas, geles, y productos cosméticos para sentirnos mejor con nosotros mismos. Constantemente vemos la belleza impuesta y queremos parecernos lo máximo posible.

Y entonces ¿qué se define como feo? ¿Quién dice que es feo y que es bello? Lo feo, como ya hemos explicado en el capítulo 1 es aquello que no sigue las pautas de proporción, simetría y rasgos agradables. Aunque esos rasgos van cambiando según la temporada. Lo deforme, por otro lado, es una cualidad de lo feo y eso es lo que desarrollamos en este trabajo. Utilizamos dos de los rostros capturados mediante el escáner de mano, al igual que los trabajos anteriores, produciéndoles una deformación a través del cristal, causando así una desagradable. Una imagen que choca con lo que estamos acostumbrados a ver. Mostrar lo feo, ya que esto no tiene por qué ser malo, ni rechazado. Una crítica a la sociedad, que nos exige ser bellos, sumergiéndonos en esa empresa que actualmente es la belleza.

Para llevar a cabo este trabajo titulado *Deformaciones* utilizamos la técnica de la fotolitografía sobre planchas Offset. Este está compuesto por dos imágenes, *Maribel* (imagen 76) y *Jordi* (imagen 79). En primer lugar la maquinaria no nos permitía realizar una imagen mayor de 56x44cm, ya que el tamaño de cada plancha era de 60x71cm, así tuvimos que hacer una partición de las imágenes que queríamos utilizar para poder llevarlo a cabo. De esta manera elegimos dos imágenes, realizadas con el mismo procedimiento que en los anteriores trabajos, mediante el escáner de mano (imagen 68, 69). Al realizar este trabajo con Offset nos permitía trabajar en otros soportes y no directamente sobre la superficie de la plancha o la piedra. Por ello realizamos unos fotolitos aplicando la imagen fotográfica que habíamos elegido. Estos nos ayudan a trasladar la imagen a la plancha mediante el insolado.



68. Fotografía mediante escáner de mano *Maribel*



69. Fotografía mediante escáner de mano *Jordi*

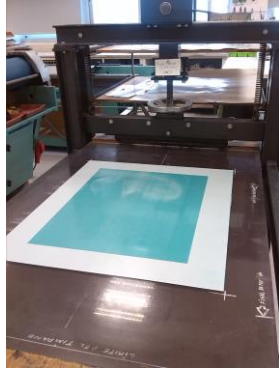
Una vez elegidas dividimos cada imagen en cuatro partes para que al final tuviera el tamaño deseado, pudiendo así estampar con cuatro planchas para posteriormente realizar su montaje. Una vez divididas, en la imagen de *Maribel* cada parte medirá 56'02x44'01cm, y en el caso de *Jordi* cada imagen medirá 52'67x44'25cm. Una vez impresas las imágenes al tamaño requerido en el papel vegetal, nos dispusimos a insolar las planchas.

El primer paso fue elaborar los fotolitos de las imágenes que se situaron sobre los respectivos astralones, uno para cada plancha. Los fotolitos se situaron correctamente sobre los astralones utilizando una base-guía en papel milimetrado. Así pues, en la imagen de *Maribel*, la plancha ya situado en el interior de la insoladora, después de activar el vacío, la insolamos a 340". Lo mismo hicimos con las tres restantes. A continuación, una vez insoladas, y quitándoles el vacío no dispusimos al revelado de la plancha, sumergiéndola durante 20' en el revelador, y su posterior limpieza con agua. Una vez limpia y seca, para protegerla se le da una capa de goma arábica. Este mismo proceso lo realizamos en las otras tres planchas de la composición de *Maribel*.

Por otro lado, la realización del insolado en la composición de *Jordi*, fue prácticamente la misma. En este caso, lo único que cambio fue el tiempo de insolado, ya que se había cambiado la bombilla, y le tuvimos que poner 120". Por lo demás fue el mismo proceso que hemos explicado anteriormente y que utilizamos para la composición de *Maribel*. Después del proceso de insolado y revelado, ya tuvimos preparadas las planchas para estampar.

Nuestro propósito era crear un contraste entre la imagen que íbamos a estampar y el soporte que íbamos a utilizar. Queríamos un soporte delicado y fino como contraposición a la imagen ruda que representábamos. Por ello, en un principio empezamos a utilizar algunas telas como soporte de la estampación, entre las cuales se encontraba el tul, y una imitación de seda, pero estas no nos daban buen resultado ya que al ser tan porosas, no registraba bien la imagen. Más tarde, utilizamos el papel tal, ya que era fino y transparente, aunque al ser

tan delicado a la hora de estampar se arrugaba y creaba imperfecciones en la imagen. Finalmente, nos decidimos por el papel poliéster, el cual ni se contrae ni se dilata y al ser transparente y translucido era perfecto para desarrollar nuestro trabajo.



70. Imagen del proceso: Plancha sin entintar



71. Imagen del proceso: Tinta

Ya habiendo elegido el soporte (imagen 70), empezamos a estampar (imagen 72, 73) y elegimos un color azul oscuro (imagen 71), que como en el trabajo de Identidad Fundida, nos acercamos a la cianotipia, creando así una relación entre la fotografía y la obra. Mezclamos los colores cuyas referencias son: CIAN BIO 4000 0140403 y NEGRO BIO 4000 2240402, obteniendo así el color deseado.

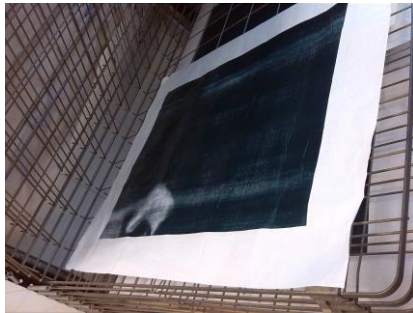


72. Imagen del proceso: secado de la plancha



73. Imagen del proceso: secado de la plancha.

Finalmente, una vez ya tuvimos estampadas las planchas (imagen 74), decidimos crear un lazo entre el mundo de la publicidad y la moda con nuestro trabajo. Así pues, buscamos un soporte, Polipropileno, sobre el cual adherir nuestras estampas, y al ser traslucido y nuestras estampas también, podíamos aplicarles luz por detrás como si de un anuncio estuviéramos hablando. (imagen 75)



74. Imagen de una estampa

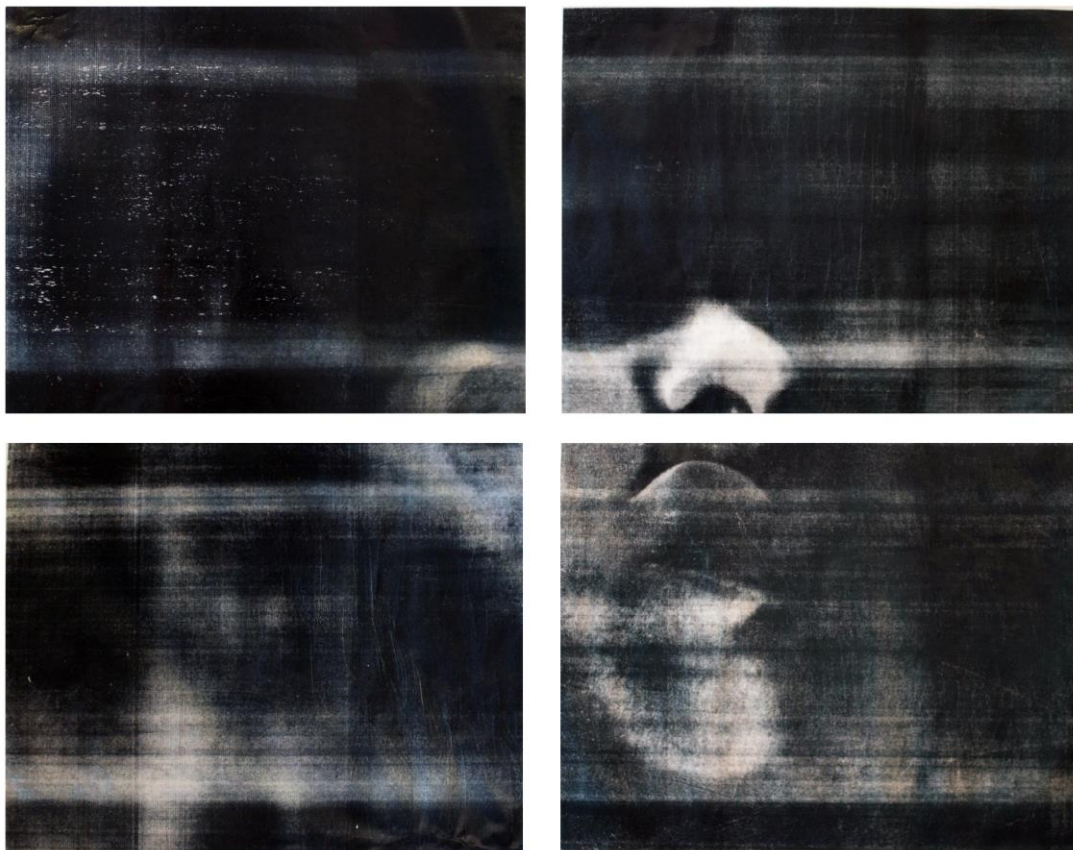


75. Imagen del montaje previo  
iluminado

Como he comentado anteriormente durante la realización de este trabajo hemos ido trabajando sobre la deformación en su totalidad, la deformación del rostro mediante el cristal y a la vez la deformación que se produce en la partición de la imagen en su posterior estampación mediante la litografía. Un estudio del rostro y de sus formas, tratando lo bello y lo feo al mismo tiempo. En particular el resultado de la imagen a través de la macha del color me parece muy interesante, aunque en algunas partes se pierde la imagen y el efecto del escáner.

Finalmente le aplicamos luz por detrás, de esta manera se aprecia mejor la textura del escáner de mano, y los colores de la tinta se vuelven más luminosos (imagen 77, 78).

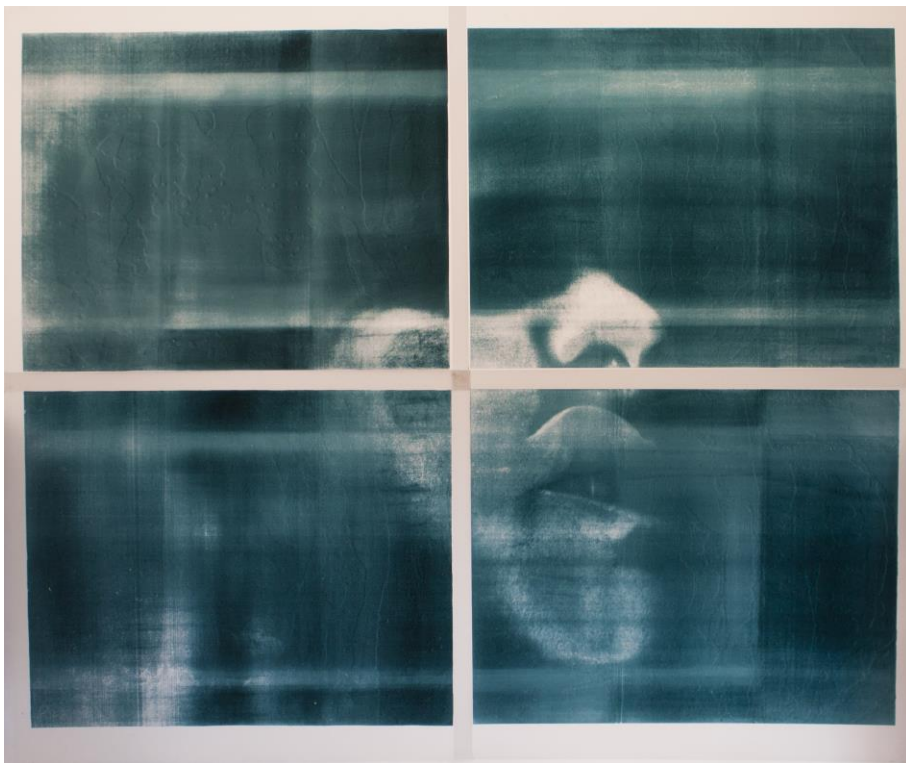




*76. Maribel*

Litografía sobre papel polyester pegado sobre  
polipropileno, 112x88cm





77. Iluminación *Maribel*

Litografía sobre papel polyester pegado  
sobre polipropileno, 112x88cm



78. Detalle *Maribel*

Litografía sobre papel polyester pegado  
sobre polipropileno, 112x88cm



79. Jordi

Litografía sobre papel polyester pegado  
sobre polipropileno, 105'18x88'38cm

Así pues, con este proyecto y mediante estos rostros tan deformes, que no estamos acostumbrados a ver, intento impactar y reflexionar sobre la belleza y todos esos anuncios y publicidad subliminal a la que estamos sometidos a cada instante. Como las normas de la belleza nos influyen y como no hay que dejarse influir por ellas. La opinión de cada uno es muy importante y nadie debería de guiar esas opiniones. Porque lo bello para unos puede ser feo para otros y viceversa.

## **CAPITULO 4**

### **CONCLUSIONES**

*Rostro: deformación y transformación.  
Lo bello, lo feo y lo monstruoso.*

Verónica Ortuño

## **4.1 CONCLUSIONES**

En primer lugar, queremos resaltar la satisfacción que ha supuesto trabajar y abordar este proyecto, que se ha ido desarrollando a lo largo de los años, y que ha evolucionado gracias a los conocimientos adquiridos durante el máster, profundizando y abriendo la mirada a la hora de tratar los temas de belleza y fealdad a través de este trabajo. Por otro lado, este proyecto no está concluido, sino que queda abierto a nuevos seguimientos tanto teóricos como plásticos. Los temas de la belleza y de la fealdad están muy presentes en nuestra sociedad, ya no solo en la vida diaria, sino que en el campo del arte, estos temas han sido desarrollados a lo largo de la historia. Los artistas han ido retratando estos conceptos a través de sus obras, cuestionando así estos mismos términos. Actualmente a través de los medios de comunicación y la publicidad, los artistas se nutren para enfrentarse a los cánones impuestos, cuestionando mediante sus obras estos conceptos, que día a día siguen creando discusión.

A través de la fundamentación teórica nos hemos ido dando cuenta de que la disputa de lo llamado feo, deforme o monstruoso, ha estado presente a lo largo del recorrido histórico, de este modo observamos que en cada época ese concepto ha ido cambiando, y por consiguiente el concepto de belleza también. Esta base teórica ha sido fundamental para nuestro desarrollo práctico, ya que buscábamos cuestionar el concepto de fealdad, a través de las formas plásticas, educando al ojo de distinta manera a como lo tenemos educado. A lo largo de las distintas reflexiones y los distintos trabajos abordando los temas sobre lo feo y lo deforme, han ido apareciendo nuevas cuestiones, que iban apoyando nuestro proyecto, destacando que ha supuesto un esfuerzo y una interiorización de los conceptos plasmados en nuestro trabajo.

Las asignaturas desarrolladas a lo largo del Máster nos han ayudado en la materialización, y la investigación en nuevas técnicas, utilizando nuevos materiales. A parte de la interiorización teórica, cabría matizar que el desarrollo práctico ha ido estrechamente ligada a una interiorización práctica, donde a lo

largo de este año mediante las nuevas técnicas de estampación adquiridas hemos ido desarrollando un trabajo más personal. Así pues, resaltaríamos la asignatura de *Procesos experimentales de Litografía*, en la cual hemos podido abordar un trabajo más amplio, creando un hilo entre los paneles publicitarios de belleza y la litografía. Por otro lado también destacaríamos la asignatura de *Gráfica Digital. Creación y Estampación de la Imagen Técnica*, en la cual hemos descubierto el escáner de mano y nos ha permitido realizar la base fotográfica.

El recorrido de nuestro trabajo ha ido desde una simple deformación del rostro, a una cuestión sobre lo que vemos día a día en los anuncios de belleza. Una reflexión sobre como juzgamos sin darnos cuenta, ya que nos han educado de cierta manera, y por eso nos ponemos barreras incluso a nosotros mismos. A la vez este trabajo pretende cuestionar esta mirada, y poner en entredicho que es bello y feo actualmente. Hacer reflexionar al espectador, y mostrar como algo físicamente feo o deforme, que da miedo o simplemente repugna, no tiene por qué ser no bello. Y es que como dijo el historiador David Davies “la dignidad del hombre no depende de la forma de su cuerpo sino del estado de su espíritu”<sup>40</sup>

Como ya hemos dicho anteriormente no es un proyecto acabado, ya que continuaremos trabajando en él, y continuaremos deliberando acerca de todos estos conceptos, observando como la misma sociedad va cambiándolos.

---

<sup>40</sup> REYERO, C. *La belleza Imperfecta, discapacitados en la vigilia del arte moderno*, p. 131

## 4.2 FUENTES REFERENCIALES

### CONSULTAS BIBLIOGRÁFICAS:

-ALONSO MARÍN, Gabriel. (1997) *Híbridos, zoomorfos y antropomorfos de la tradición grotesca al arte contemporáneo*. Tesis doctoral. UPV Departamento de pintura.

-DE AZARA, Pedro. (1990) *De la fealdad al arte moderno*. Editorial Anagrama, ISBN: 84-339-1341-7

-ECO, Umberto. (2007) *Historia de la fealdad a cargo de Umberto Eco*. Ed. Lumen. Traducción María Pons Irazábal. ISBN 978-84-264-1634-6

----- (2010) *Historia de la belleza*. Madrid: Debolsillo,

-LANGE, F. (1942) *El lenguaje del rostro. Una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*. Barcelona: Biblioteca de Antropología,

-MARIATEGUI, Jose Carlos. (1996), *La novela contemporánea*, Ed. Amauta

-PARDO MATEU, Lourdes (2012) *Frente al espejo. Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de sí mismo, el rostro y la cirugía estética*. Tesis de Máster UPV, Facultad de Bellas Artes.

-REYERO, Carlos. (2005) *La belleza Imperfecta, discapacitados en la vigilia del arte moderno*. Ediciones Siruela ISBN: 84-7844-843-8

-RIPOLLÉS LLAURADÓ, Jaime. (2011) *Genealogías del arte contemporáneo*. Ed Akal, Bellas Artes. 2011. ISBN: 978-84-460-3127-7

-TATARKIEWICZ, Wladyslaw. (1990) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Ed. Tecnos 2ª edición. ISBN: 84-309-1518-4

### CONSULTAS EN PÁGINAS WEB:

-Cultura Colectiva, <http://culturacolectiva.com/jenny-saville-deformando-la-pintura-contemporanea/>, [última consulta 10-06-2015]

-Rae.es, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=8ahcq8QmeDXX2hxPyc7p>, [en línea]

-Rae.es, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=v3Bc6ToKDDXX2y4Vz9bz>, [en línea]

-Rae.es, <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=grotesca>, [en línea]

-Theartwolf.com, <http://www.theartwolf.com/exhibitions/daumier-caricature-cantor-es.htm> [última consulta 12-05-2015]

-Wordreference.com, <http://www.wordreference.com/definicion/monstruo>, [en línea]

-[www.museothysen.org](http://www.museothysen.org) [en línea]

-[www.ftmassana.com](http://www.ftmassana.com),  
<http://www.ftmassana.com/blog/index.php/2008/10/22/honore-daumier/> [última consulta 16-06-2015]

-[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org) [en línea]



### 4.3 INDICE DE IMÁGENES

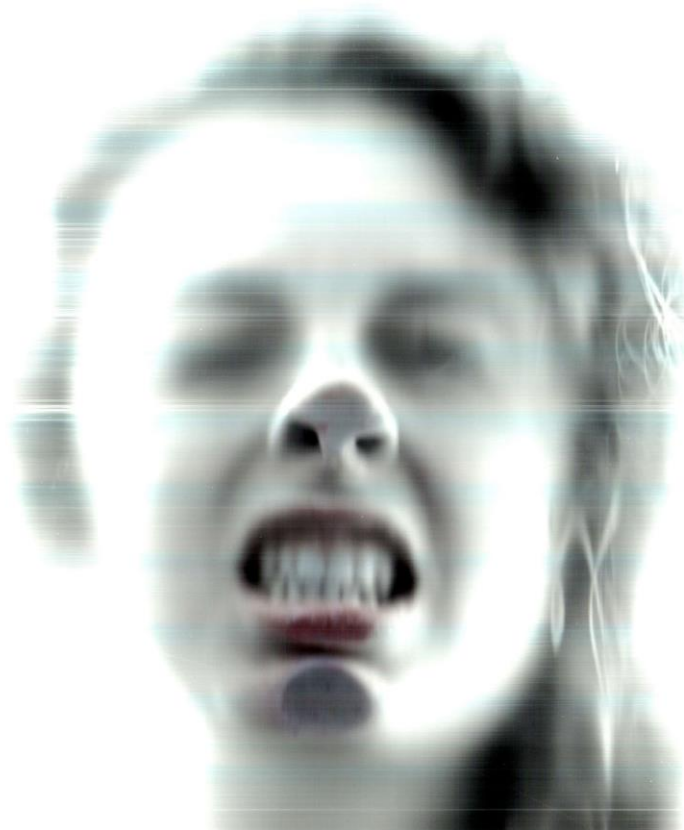
- 1. **Miguel Ángel**, *David*, Mármol, 5,17 m de altura, 1501-1504, Galería de la Academia, Florencia, Italia, pág. 18.
- 2. **Leonardo Da Vinci**, *Hombre del Vitrubio*, Lápiz y tinta, 34.2 x 24.5 cm, 1490, Galería de la Academia, Venecia, Italia, pág. 18.
- 3. Fotografía de Brad Pitt, pág. 20.
- 4. Fotografía de Angelina Jolie, pág. 20.
- 5. **Alonso Sánchez Coello**, *Retrato de Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, Óleo sobre lienzo, 207 x129 cm, 1585-1588, Madrid, Museo Nacional del Prado, pág. 22.
- 6. **Rodrigo de Villandrando**, *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo*, Óleo sobre Lienzo, 204 cm x 110 cm, 1620, Colección Real, Real Alcázar, Madrid, pág. 22.
- 7. **Marcel Duchamp**, *La Fuente*, Barro blanco cubierto de cerámica y pintura. 63 x 48 x 35 cm. 1917/1964, Colección Centre Pompidue, Francia, pág. 24.
- 8. **Pablo Picasso**, *Dos mujeres corriendo por la playa (La carrera)*, Gouache sobre contrachapado, 34 x 42.5 cm, 1922, Musée Picasso, París, pág. 24.
- 9. **Pablo Picasso**, *El jersey amarillo (Dora Maar)*, Óleo sobre lienzo 81x65 cm, 1939, Berlín, Staatliche Museen zu Berlín, pág. 24.
- 10. **Salvador Dalí**, *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil*, Óleo sobre lienzo, 100 x 99 cm (1936) Museo de Arte de Philadelphia. (The Louise and Walter Arensberg Collection), pág. 25.
- 11. **Salvador Dalí**, *El sueño (Sleep)*, Óleo sobre lienzo, 51x78cm, 1937, colección privada, pág. 25.
- 12. **Andre Kertesz**, *Serie Distorsiones*, Fotografía, 1933, pág. 26.
- 13. **Andre Kertesz**, *Serie Distorsiones*, Fotografía, 1933, pág. 26.
- 14. Imagen del *Liber monstrorum de diversis generibus*, pág. 29.

- 15. Imagen del *Liber monstrorum de diversis generibus*, pág. 29.
- 16. Imagen la quimera de cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón, pág. 30.
- 17. Imagen de acéfalo con ojos en los hombros, pág. 30.
- 18. Imagen de la película *Frankenstein* (1931), pág. 31.
- 19. Imagen de la película *Esmeralda, la Zíngara* (1939), pág. 31.
- 20. **Giuseppe Arcimboldo**, *The gardener*, Óleo sobre tabla, 35x24cm, 1587-1590, Museo Civico "Ala Ponzzone", Cremona, pág. 33.
- 21. **Quentin Massys**, *Mujer Grotesca*, Óleo sobre madera de roble, 62,4x 45,5cm, 1513, National Gallery de Londres, pág. 33.
- 22. **Leonardo da Vinci**, *Estudio de cabezas grotescas*, Plumilla, 26x20cm, 1490, Biblioteca Real, Castillo de Windsor, Reino Unido, pág. 34.
- 23. **Leonardo da Vinci**, *Estudio de cabeza grotesca*, Dibujo, 38,2 x 27,5 cm, 1504-07, Christ Church, pág. 34.
- 24. **Honoré Daumier**, *Pasado, presente y futuro*, Litografía, 183, pág. 36.
- 25. **Honoré Daumier**, *Victor Hugo*, Litografía, 1849, pág. 36.
- 26. **George Grosz**, *Caricatura*, pág. 37.
- 27. **George Grosz**, *Siegfried Hitler*, 1923, pág. 37.
- 28. **Tutmose**, *Busto de Nefertiti*, Escultura exenta, caliza pintada, 50 cm, XVIII Dinastía, Museo Egipcio de Berlín, pág. 39
- 29. Fotografía de Michael Jackson, Año 2006, pág. 41.
- 30. Fotografía de Michael Jackson, Año 1977, pág. 41.
- 31. Fotografía Renee Zellweger, Después, pág. 42.

- 32. Fotografía Renee Zellweger, Antes, pág. 42.
- 33. Fotografía de Meg Ryan, Antes, pág. 42.
- 34. Fotografía de Meg Ryan, Después, pág. 42.
- 35. Fotografía de Orlan, pág. 43.
- 36. **Orlan**, *Hybrid nº13*, Edición digital: Pierre Zovilé, 116x166cm, 1998, pág. 43.
- 37. **Diego Velázquez**, *Retrato de Inocencio X*, Óleo sobre lienzo 140 cm x 120 cm, 1650, Galería Doria Pamphili, Roma, pág. 48.
- 38. **Francis Bacon**, *Estudio de Inocencio X según Velázquez*, Óleo sobre lienzo 153 x 118 cm, 1953. Des Moines Art Center, pág. 48.
- 39. **Francis Bacon**, *Tres estudios de Lucian Freud*, Óleo sobre lienzo, 1969, pág. 48.
- 40. **Francis Bacon**, *Autorretrato*, , Óleo sobre lienzo, 1969, colección particular, pág. 48.
- 41. **Ana Mendieta**, *Glass on body*, Performance y fotografía, 1972, pág. 49.
- 42. **Ana Mendieta**, *Glass on body*, Performance y fotografía, 1972, pág. 50.
- 43. **Ana Mendieta**, *Untitled, variaciones cosméticos faciales*, Performance y fotografía, 1972, pág. 50.
- 44. **Arnulf Rainer**, *Farce Faces*, Fotografía con intervención de óleo, pág. 52.
- 45. **Arnulf Rainer**, *Farce Faces*, Fotografía con intervención de óleo, pág. 52.
- 46. **Arnulf Rainer**, *Farce Faces*, Fotografía con intervención de óleo, pág. 52.
- 47. **Arnulf Rainer**, *Farce Faces*, Fotografía con intervención de óleo, pág. 52.
- 48. **Jenny Saville**, *Plan*, 274 x 213.5 cm, Óleo sobre lienzo, 1993, pág. 54.

- 49. **Jenny Saville y Glen Luchford**, *Closed Contact*, 182.9 x 182.9 x 15.2 cm, C-print montado en Plexiglas, Fotografía, 1997, pág. 55.
- 50. **Jenny Saville y Glen Luchford**, *Closed Contact*, 243.8 x 182.9 x 15.2 cm, C-print montado en Plexiglas, Fotografía, 1997, pág. 55.
  
- 51. **Verónica Ortuño**, *Retratos*, 27x22cm, Óleo sobre tabla entelada, 2014, pág. 61.
  
- 52. **Verónica Ortuño**, *Gema y sus caras*, 48x20 cm Fotopolímero, 2014, pág. 62.
  
- 53. **Verónica Ortuño**, *Gema*, 116x89 cm, Óleo sobre tabla, 2014, pág. 63.
  
- 54. **Verónica Ortuño**, *Bustos*, 18x18, 5 cm, monotipo sobre transferencia, 2014, pág. 64.
  
- 55. **Verónica Ortuño**, *Desvanecimiento*, 27x27cm, monotipo sobre transferencia, 2014, pág. 65.
  
- 56. Fotografía mediante escáner de mesa, pág. 66.
  
- 57. Fotografía mediante escáner de mesa, pág. 66.
  
- 58. Fotografías mediante escáner de mano, pág. 67.
  
- 59. Fotografías mediante escáner de mano, pág. 68.
  
- 60. Fotografías mediante escáner de mano, pág. 69.
  
- 61. Fotografías mediante escáner de mano, pág. 70.
  
- 62. **Verónica Ortuño**, *Sin Identidad*, Fotografía montada sobre cartón pluma, 130x88Cm, 2015, pág. 71.
  
- 63. **Verónica Ortuño**, *Pérdida*, 48x68cm, aguafuerte y aguatinta, 2014-2015, pág. 74.
  
- 64. **Verónica Ortuño**, *Transparencias*, 50x70cm, serigrafía, 2014-2015, pág. 75.
  
- 65. Detalles *Transparencias*, pág. 76.
  
- 66. Imágenes realizadas con escáner de mano, pág. 77.
  
- 67. **Verónica Ortuño**, *Identidad fundida*, 40x40cm, Óleo sobre tabla, 2015, pág. 78.

- 68. Fotografía mediante escáner de mano *Maribel*, pág. 80.
- 69. Fotografía mediante escáner de mano *Jordi*, pág. 80.
- 70. Imagen del proceso: Plancha sin entintar, pág. 82.
- 71. Imagen del proceso: Tinta, pág. 82.
- 72. Imagen del proceso: secado de la plancha, pág. 82.
- 73. Imagen del proceso: secado de la plancha, pág. 82.
- 74. Imagen de una estampa, pág. 83.
- 75. Imagen del montaje previo iluminado, pág. 83.
- 76. **Verónica Ortuño**, *Maribel*, Litografía sobre papel polyester pegado sobre polipropileno, 112x88cm, 2015, pág. 84.
- 77. Iluminación *Maribel*, Litografía sobre papel polyester pegado sobre polipropileno, 112x88cm, pág. 85.
- 78. Detalle *Maribel*, Litografía sobre papel polyester pegado sobre polipropileno, 112x88cm, pág. 85.
- 79. **Verónica Ortuño**, *Jordi*, Litografía sobre papel polyester pegado sobre polipropileno, 105'18x88'38cm, 2015, pág. 86.



**Valencia, Septiembre 2015**

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA