

TFG

ORIGEN. UNA INTERPRETACIÓN PICTÓRICA SOBRE EL PAISAJE Y EL CUERPO

Presentado por Clara Toba Michinel
Tutor: Juan Carlos Domingo Redón

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente trabajo es un proyecto pictórico de una serie de 9 cuadros que actúan en unidad, en los que la monocromía en grises y los fundidos tienen especial protagonismo. En “Origen. Una interpretación pictórica sobre el paisaje y el cuerpo” desarrollaremos el tema del paisaje y su relación con la figura humana, planteándolo como un acto de añoranza, como un autorretrato metafórico que une naturaleza y cuerpo.

El proyecto se constituye en dos grandes bloques. El primero presenta los objetivos en los que hablaremos de las metas a alcanzar y la metodología que seguiremos para la producción de la obra. El segundo indaga sobre el desarrollo y la producción del proyecto, partiendo de la investigación teórica que trata el tema del paisaje y el cuerpo humano, mencionando los referentes más representativos para la obra. En un tercer apartado analizaremos las conclusiones sobre el proyecto, reflexionando sobre el proceso y el resultado final de las obras.

Por último, hemos reunido una documentación fotográfica de todos los cuadros realizados y dedicaremos un apartado a la bibliografía.

Palabras clave: cuerpo, paisaje, identidad, pintura, atmósfera.

SUMMARY

This work is a pictorial project of a series of 9 paintings working in unity, in which the monochrome gray and fades have a special role. In "Origen. A pictorial interpretation of the landscape and the body" will develop the theme of landscape and the human figure, posing it as an act of homesickness, as a metaphorical self-portrait that unites nature and body.

The project is in two main sections: the first shows the objectives that will discuss the goals to be achieved and the methodology that will continue for the production of the work. The second explores the development and production of the project, based on the theoretical research that addresses the issue of the landscape and the human body, mentioning the most representative for the reference work. In a third section we will discuss the conclusions of the project, reflecting on the process and the final result of the works.

Finally, we have assembled a photographic documentation of all pictures made and dedicate a section to the literature.

Keywords: body, landscape, identity, painting, atmosphere.

AGRADECIMIENTOS:

A Muxía.

“La pintura es sólo otra manera de llevar un diario”
Pablo Picasso.

“Un ojo ve, el otro siente”
Paul Klee.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
2.1. Objetivos	9
2.2. Metodología	9
3. DESARROLLO	10
3.1. Naturaleza	11
3.2. Paisaje	11
3.3. Superficie	13
3.4. Piel - Cuerpo. El Desnudo	14
3.4.1. <i>El cuerpo fragmentado</i>	16
3.5. Fotografía - cuerpo – pintura	18
3.5.1. <i>Fotografía-cuerpo</i>	18
3.5.2. <i>Fotografía-pintura</i>	19
3.6. Otros referentes	21
4. PRODUCCIÓN	22
4.1. La Metáfora	22
4.2. Objetividad & Subjetividad	23
4.3. Cuestiones plásticas	23
4.3.1. <i>Cualidades cromáticas</i>	13
4.3.2. <i>Cualidades formales</i>	24
4.3.3. <i>Cualidades de textura</i>	25
4.4. Proceso y resultados.	25
4.4.1. <i>Proceso</i>	25
4.4.2. <i>Resultados</i>	27
5. CONCLUSIONES	33
6. BIBLIOGRAFÍA	34

1. INTRODUCCIÓN

Origen es un proyecto pictórico basado en una concepción artística sobre el paisaje y la figura humana, en el que se aporta una visión poética que intenta mimetizar el uno con el otro. Este proyecto explora las posibilidades de la figura humana y halla similitudes entre ésta y las formas del paisaje, en un intento de hablar sobre una identidad que procura camuflarse en relación a su entorno.

Si acudimos al diccionario encontramos que:

Origen(RAE)

Del lat. *orīgo*, *-īnis*.

1. m. Principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de algo.
2. m. Patria, país donde alguien ha nacido o donde tuvo principio su familia, o de donde algo proviene.
3. m. Ascendencia.
4. m. Principio, motivo o causa moral de algo.

Para nuestro trabajo, las acepciones que más se adecúan para explicar nuestra obra son la 1 y 2 del diccionario, pues nuestra intención es hablar de los inicios, explicar a partir del “dónde”, del lugar en el que se fue formando la idea para este proyecto y cómo se fue consolidando a través del tiempo.

Todo comienza con una necesidad que surge del sentimiento de pérdida y de distancia, tanto física como emocional, ante nuevas expectativas vitales y nuevos caminos por recorrer en el terreno personal. La distancia de mi lugar natal, vivida como una carencia, provoca un interés por el retorno a los orígenes, al hogar, aquel que anega los recuerdos marcados con fuego en la memoria.

Ese hogar es Galicia. Su bruma, sus montañas y su mar, esas imágenes que rondan por nuestra cabeza, que sentimos la necesidad de llevarlas afuera, y

con las que llegamos a sentir un vínculo tan extraordinario que se necesita dejar una parte de uno mismo en ellas.

Utilizaremos el propio cuerpo, pues a lo largo de la historia del arte, el desnudo femenino ha sufrido la contención y aislamiento del mundo real, siendo idealizado como algo que debe ser hermético, impidiendo así la conexión con el exterior. Es por ello que crearemos una relación entre él y el paisaje, como dos realidades coexistentes que dialogan entre sí.

Establecemos una analogía visual en la que el paisaje, puede verse como un cuerpo o viceversa. Son dos percepciones muy diferentes pero que, desde nuestro punto de vista, pueden convivir a través de una misma poética pictórica.

Para acotar el tema de la relación entre paisaje y figura humana, ha sido especialmente útil la lectura de autores como Kenneth Clark, José Albelda y José Saborit. Especialmente clarificador ha sido, también, el libro “El desnudo Femenino” de Lynda Nead, sobre las cuestiones identitarias y “Génesis de un concepto” de Javier Maderuelo para cuestiones paisajísticas.

Para realizar el proyecto hemos estructurado el proceso en dos partes:

La primera parte (capítulo 2: Objetivos y Metodología) explicará las metas del trabajo y las aplicaciones de la metodología del proyecto.

La segunda parte (capítulo 3 y 4: Desarrollo y Producción) constituye el cuerpo principal del proyecto. Este apartado se divide en 2 fases: la primera se ocupa del marco teórico, donde se explica cómo han surgido las ideas del proyecto y los referentes artísticos más significativos. La segunda es la fase de la producción, se analiza el proceso creativo y se muestran algunos bocetos junto con la catalogación de la obra definitiva.

Por último, tras analizar las fuentes consultadas y el trabajo artístico propio, establecemos una serie de ideas con las que concluimos el presente Trabajo Final de Grado.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS:

Para la realización óptima de este TFG nos planteamos alcanzar la siguiente serie de objetivos:

Objetivos generales:

- Poner en práctica los conocimientos adquiridos en el Grado y aplicar los recursos adquiridos en él.
- Asumir y resolver una cuestión a la que, hasta ahora, no nos habíamos enfrentado, como es la de reflexionar sobre la propia obra y saber reconocer referentes e influencias en ella.
- Producir una serie pictórica inédita cuyo tema central es la relación del paisaje y la figura humana.
- Crear una obra con la que podamos sentirnos plenamente identificados.

Objetivos específicos:

- Analizar las formas de la figura femenina y su relación con el paisaje. Resolver, en la práctica pictórica, la problemática de fundir ambos temas.
- Establecer un contexto teórico para la obra pictórica personal con el estudio de tendencias artísticas y autores de referencia.
- Desarrollar un procedimiento que dé protagonismo a la superficie pictórica, para ello nos planteamos:
 - Utilizar una paleta reducida encaminada a enfatizar el efecto del color (monocromía en grises) y su relación con el tema propuesto.
 - Realización de fundidos con óleo, controlando los tiempos de secado a través de una ejecución pausada y meditada.

2.2 METODOLOGÍA

La metodología empleada para la elaboración de este Trabajo Fin de Grado cuenta en su parte teórica con:

- Búsqueda bibliográfica
- Lectura y análisis
- Clasificación de las fuentes
- Redacción y maquetación

Y en su parte práctica:

- Generación de ideas: Búsqueda de imágenes y fotografías sobre el cuerpo y el paisaje que ayuden al comienzo del trabajo.
- Estudio anatómico y morfológico de la figura femenina.
- Observación del paisaje y su movimiento.
- Búsqueda de diferentes artistas plásticos que traten el mismo tema. Referentes y antecedentes.
- Realización de bocetos.
- Realización de obra final.

3 DESARROLLO

Para llegar a comprender la obra pictórica personal conviene hacer un repaso por los conceptos y los diferentes movimientos artísticos considerados más relevantes e influyentes para el proyecto. Partimos de dos temas principales, la naturaleza y el cuerpo humano, de los que explicaremos de dónde se obtiene el contenido de cada uno de ellos.

Mediante este esquema pretendemos establecer un recorrido que nos permita argumentar la relación entre ambos conceptos:

NATURALEZA->PAISAJE->SUPERFICIE->PIEL->CUERPO

3.1 NATURALEZA

El legado que proporciona nuestra historia deja en nuestras manos varias acepciones sobre la palabra “Naturaleza”. Aunque tales significados se encuentran en constante cambio, será necesario conocerlos para la comprensión de nuestro proyecto. En su libro “La construcción de la naturaleza” Albelda y Saborit hacen un estudio minucioso de este tema proponiendo tres definiciones: ¹

Naturaleza (a): Todos los seres y fenómenos del mundo físico, incluyendo al ser humano y todo lo que haya sido manejado por él. Todo lo que nos rodea; las estaciones del año, una margarita, un pulmón...

Naturaleza (b): Seres y fenómenos del mundo físico, excluyendo al ser humano y todo lo que haya sido manejado por él.

Naturaleza: Esta es la acepción que más se adecúa a nuestros propósitos de conexión entre la propia identidad y la cultura del lugar de procedencia. Se refiere a algo no tan visible y palpable; a una fuerza interior, a la naturaleza de un ser, a su esencia y a su desarrollo como persona. Una definición que nos sitúa en el terreno de lo innato frente a lo aprendido, o lo que podría ser lo mismo; lo *natural* frente a lo *cultural*. Cada persona se desarrolla en un ámbito territorial que proporciona unas cualidades innatas y biológicas, pero también concede un aprendizaje individual que marca las diferencias de cada uno de nosotros.

3.2. EL PAISAJE

Según Javier Maderuelo, la idea de paisaje es más una cuestión cultural que una realidad tangible. El concepto “paisaje” es una elaboración mental tras la contemplación de un territorio. No es una realidad tangible pues no es un conjunto de objetos creado por la naturaleza o por el ser humano. Maderuelo dice “el paisaje, en cuanto concepto, es la trabazón que permite interpretar en términos culturales y estéticos las cualidades de un territorio, lugar o paraje”² pues es algo que se construye y transforma según la cultura, conocimientos y creencias

En contra de lo que pudiera parecer, la palabra “paisaje” es un término relativamente moderno. Su significado varía de una cultura a otra según la época en la que nos situemos.

¹ALBELDA. J. y SABORIT. J. *Construcción de la naturaleza*, p24

² Véase <http://www.cdan.es/portfolios/la-construccion-del-paisaje-contemporaneo/>

La historia nos ilustra a cerca de la existencia de culturas no paisajísticas, esto es, sociedades que no reconocen el uso del término “paisaje”, en las que no existe literatura descriptiva ni representaciones pictóricas del mismo y en la que no poseen jardines cultivados por placer. Todas estas características las encontraríamos por ejemplo, en la Grecia clásica, pues las descripciones de sus paisajes apenas aparecen en su literatura.

Por el contrario, durante el período de gobierno de la Dinastía Han (China, 206 a. C -220 d. C), tras irse debilitando por los continuos ataques bárbaros, el Imperio se condujo a la fragmentación, lo que generó una desconfianza general por parte del pueblo. Esto establece una nueva práctica, la del “retiro a la naturaleza”, como un manifiesto en desacuerdo del nuevo régimen, y esto será lo que provocará el descubrimiento del paisaje.³

Durante la Edad Media existía un miedo considerable a la naturaleza, pues entre sus bosques se ocultaban bandidos y alimañas. Salir tras las murallas suponía un riesgo de no volver. Únicamente se abandonaba la ciudad en caso de ser desterrado por las autoridades o en caso de tener que huir de la justicia, y quien se encontrase en esta situación, no se paraba a apreciar la belleza de los territorios por los que transcurría.

La llegada del Renacimiento supuso un cambio sustancial con respecto a la Edad Media, un cambio producido por la extensión del comercio, que facilitó el transporte a otros lugares y el conocimiento de nuevas mercancías y culturas, creándose vías de tránsito seguras para comercializar sin el riesgo de caer en las trampas de los bandidos y animales salvajes.

Con el comercio, y la apertura de estos nuevos caminos que recorrer y descubrir, surge el concepto paisaje, pues los comerciantes y aventureros, al gozar de seguridad en su travesía, comenzaron a desarrollar una visión de fascinación, más subjetiva y personal, que les proporcionaba la naturaleza con sus vistas y horizontes.

Tras este nuevo descubrimiento, el ser humano amplió sus motivos de desplazamiento entre ciudades, ya no siendo razones únicamente comerciales, si no que comenzaron a transcurrir nuevos caminos por el simple hecho de conocer nuevos territorios y culturas y por el placer de viajar.

El paisaje, como género pictórico, comienza a adquirir autonomía a partir del siglo XVII pero no será hasta la época del Romanticismo cuando se desarrollen todas sus potencias expresivas.

³ Véase MADERUELO. J. *El paisaje. Génesis de un concepto*, p.19-20

3.3. SUPERFICIE

“Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro”.

Caspar David Friedrich



Joseph Mallord William Turner.
Tormenta de nieve, 1842.
Londres Tate Gallery.

Durante el Romanticismo, los artistas se enfrentaban a la problemática de encontrar nuevos medios de expresión para este nuevo movimiento artístico. Así se crea el nuevo lenguaje de símbolos que caracteriza esta época, centrándose en una observación pausada de la naturaleza, desdibujando las fronteras entre lo real y lo ficticio. Una búsqueda de evasión, con lugares lejanos y épocas pasadas como escenarios, en los que se reflejan las emociones del hombre. El inglés Turner, significó el inicio de la visión del paisaje y la naturaleza, toda ella ligada a las emociones humanas. En sus pinturas “permitía que sus visiones de luz difusa y resplandeciente cristalizaran en la forma de un ángel o del propio Diluvio bíblico”.⁴

*“Los paisajes hay que habitarlos, la clave está en el color, en las plastas del temple óleo, que construyen planos y capas, que crean centros visuales, alteran la posición arbitraria del testigo, imponen nubes; en las manchas que resuelven la vaguedad de los planos, que borran la frontera entre el terreno y el cielo. Turner entendió que los elementos de la naturaleza tienen una relación inestable y dinámica, que lo importante era captar el efecto, no la forma. Turner logró que su pintura se comportara con la autoridad del fenómeno de la luz, como un elemento inasible, con movimiento propio y sin materia que transforma la apariencia de elementos sólidos, matéricos y tangibles.”*⁵

La repercusión que produjo el trabajo de Turner fue más lejos de su presente influenciando, un siglo más tarde, a movimientos como el expresionismo abstracto americano.

Los expresionistas abstractos, trazaban una búsqueda romántica de un arte que fuera capaz de expresarse en la superficie pictórica, su emoción interior (tanto cultural como espiritual), convirtiendo el mundo natural en un camino para lograr lo sobrenatural.

⁴ ROSENBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, p. 223.

⁵ LÉSPER, A. en <http://www.avelinalesper.com/2015/03/turner-pinta-turner.html>



Barnett Newman siempre constante en su persecución de lo sublime, desafiaba los límites del cuadro, extendiendo infinitamente su línea por arriba y por abajo del lienzo, al igual que el espacio monocromo. Barnett rechazó la materia, y abrazó la simetría y geometría para representar temas religiosos y espirituales mediante el lenguaje abstracto. Así se describe en el libro “La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico” una de las obras obra realizada por Newman:

“En la serie *Las estaciones de la Cruz*, el relato cristiano sustituye al simbolismo judío. Aquí las ultimidades son la muerte y la resurrección, evocadas por la dualidad elemental del blanco y el negro, y las tirantes fuerzas lineales que, como conductos de sentimiento, se estremecen y se tensan contra un fondo de lienzo crudo, traduciendo la secuencia del martirio de Cristo a unas irreductibles, abstractas metáforas, y transformando la Pasión Física en Pasión espiritual.”⁶



Mark Rothko en sus *color-field paintings* extendía la pintura en zonas horizontales aportando efectos flotantes y atmosféricos. Unos campos luminosos que insinúan ser elementos de la naturaleza tales como la separación del mar, la tierra y el cielo.

Barnett Newman. *Las estaciones de la cruz. Primera estación.* 1958

Mark Rothko. *Oxido sobre azul,* 1953. Los Ángeles: Museum of contemporary art.

“Esos infinitos e intensos vacíos nos transportan, más allá de la razón, hasta lo sublime, lo único que podemos hacer es rendirnos a ellos en un acto de fe y dejarnos absorber por sus radiantes profundidades.”⁷

3.4. PIEL- CUERPO. EL DESNUDO

Durante toda la Historia del Arte, se han reflejado modelos y paradigmas sobre el cuerpo masculino y femenino.

La figura humana como decíamos, siempre ocupó un lugar como tema predilecto del arte, inspirando las obras más sublimes de nuestra historia.

En la prehistoria podemos encontrar las primeras manifestaciones artísticas referentes a la figura humana, con representaciones como las Pinturas Rupestres y la Venus de Willendorf, pero a lo largo del paso de los siglos ha sido sometido a numerosas transformaciones. Si echamos la vista atrás nuestro principal vínculo lo encontramos en las doctrinas clásicas, en su pasión ciega por las matemáticas y la proporción.

⁶ ROSENBLUM. R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, p. 240.

⁷ ROSENBLUM. R. Op. Cit. p.49.

En la Grecia clásica perfeccionaron el desnudo a fin de que el hombre pudiese sentirse como un dios, mediante su estricta geometría. De los números encontraron su expresión en la pintura y escultura.

Aquellas herencias de Grecia resurgieron siglos más tarde, cuando ya en el Renacimiento (tras una lucha constante por parte de artesanos por ser considerados artistas) se retoma la disciplina del dibujo y pintura del desnudo, proclamándose como una actividad intelectual y no mecánica, y es a partir de la segunda mitad del siglo XV cuando se encuentran gran cantidad de pruebas de que el desnudo formaba parte regular del aprendizaje, la pasión florentina por la anatomía, un nuevo modo de ver el cuerpo, aportando fluidez al cuerpo, interés en los pequeños nudos de la forma, como rodillas y hombros.

Durante los próximos 200 años, aumentó el predominio del desnudo femenino sobre el masculino, hasta ser prácticamente absoluto en arte y estética occidental del siglo XIX, este último conservándose únicamente en las escuelas de arte como un método de demostración de maestría.

Este predominio constituyó un método para la contención y regularización de la feminidad y sexualidad, proponiendo al desnudo femenino como un cuerpo obscuro, sin bordes ni contenciones, que debe encontrarse herméticamente sellado al mundo, llevando a cabo un aislamiento de la mujer.

En el libro “el desnudo femenino” Lynda Nead nos habla de una pintura de la virtud de la *Castidad* del pintor italiano del siglo XVI Giovanni Battista Moroni, en el que el personaje sostiene con sus manos un tamiz lleno de agua que sin embargo, no se filtra ni se escapa ni una sola gota de agua. Sobre esta obra Lynda dice:

“El milagroso tamiz lleno de agua es una metáfora del cuerpo femenino ideal herméticamente sellado. La frontera del cuerpo se ha hecho absolutamente inviolable; se ha convertido en una especie de armadura entre el adentro del cuerpo y el afuera” y sigue; “Si nada puede pasar de dentro afuera o a la inversa, el cuerpo femenino sigue siendo un perturbador recipiente tanto de lo ideal como de lo contaminado”⁸

En este proyecto, la representación de la figura humana va ligada a esa necesidad de hablar sobre las emociones del artista, un cuerpo femenino que desea romper esa “armadura entre el adentro y el afuera”, que necesita una conexión con aquello que nos rodea para sentir su existencia. Una fusión entre lo externo e interno para así hablar de la identidad.

⁸ NEAD. L. *El desnudo femenino*. p.21



Ana Mendieta. *Flores en el cuerpo*. 1973 Oaxaca, México.

Y es por ello por lo que utilizaremos el desnudo de nuestro propio cuerpo para fusionarlo con el paisaje elegido, pues despojarse de la ropa es ser libre de las convenciones patriarcales de la sociedad en la que vivimos.

Como antecedente a nuestra obra, cabe mencionar a la artista Ana Mendieta:

Ana Mendieta utiliza su cuerpo como escenario de confrontaciones. Tras ser expulsada de su país natal por la Operación Peter Pan (1961, Cuba) y poder realizar sus estudios artísticos en la Universidad de Iowa (EEUU) siente el deseo de expresarse como mujer autónoma, insistiendo en su obra en el poder de la memoria, fusionándose con la tierra, agua y fuego, provocando así una unión mística con la madre tierra y representando una vuelta a sus orígenes.

Ella encontró formas de reconocimiento que convirtieron su cuerpo en un campo de batalla, hablando de un silencio hecho cuerpo.

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen”⁹

3.4.1 El cuerpo fragmentado

La práctica de la fragmentación del cuerpo en el arte es relativamente reciente, ya que hasta el siglo pasado no se comenzó a utilizar. Bien es cierto que existen antecedentes como la fotografía del retrato y algún que otro estudio de manos y pies, pues la división del cuerpo era considerada “indecente” y esta práctica solo era relegada a las artes o ciencias puras. Sin embargo, con la llegada del siglo XX y los avances de la fotografía, el fragmento fue adquiriendo importancia. Las cámaras se aproximaban a los cuerpos, y los fotógrafos disfrutaban con los encuentros fortuitos, desenfoques, ángulos misteriosos y distorsiones.

⁹ MOURE, G. *Ana Mendieta. Escritos personales*, p. 216.



John Coplans. *Autorretrato (friso Nº 2, los cuatro paneles)*1994

La influencia de la fotografía repercutió en otras disciplinas artísticas, así como en el cine con sus primeros planos y también en la pintura pueden encontrarse ejemplos de obras como las de Degas en las que las bailarinas entraban y salían inesperadamente del cuadro. También de manera inversa la pintura influyó a la fotografía en las Vanguardias artísticas como el cubismo y el futurismo, liberándose de la obligación de representar los objetos tal y como se ven y obligando a los artistas a indagar sobre nuevos métodos de representación.

William A. Ewing nos expone en su libro “El cuerpo” tres tipos de categorías para clasificar la fragmentación del s. XX:

- Fragmentado “realista”: se realiza un intenso análisis de una parte seleccionada del cuerpo.
- Fragmentado “formalista”: interés en el contorno, las formas, la abstracción... interés en la geometría a través de la observación del cuerpo.
- Fragmentado “en transformación”, y dice Ewing: “en ella intentamos trascender las interpretaciones literales con objeto de evocar algún otro orden de existencia. Cuesta descifrar tales imágenes (...) hay algo más que una descripción objetiva.”¹⁰

Esta es la categoría que más nos interesa para nuestra obra, no realizamos un análisis exhaustivo de una parte de un cuerpo, si no que se va más allá. Una visión más amplificada significa una revelación, no existe enfoque ni composición. Una imagen sin contornos que puede evocar múltiples representaciones.

El fotógrafo inglés John Coplans, (1920-2003) representa autorretratos en blanco y negro de partes de su cuerpo desnudo amplificadas a gran escala. En esta descomposición del cuerpo, en la que cada parte pierde el nexo con la totalidad, las cavidades y protuberancias cobran aspecto de extraños paisajes. Con la imagen de su torso desnudo, el artista nos muestra su cuerpo cubierto de pelo, salpicado de lunares y cicatrices, Coplans nos habla desde el interior, una visión íntima y personal reflejada en las distintas partes de su propio cuerpo, obteniendo una identidad propia.

“Es como soñar despierto. Me adentro en un viaje a través de mis genes, de mis ancestros, hombres y mujeres. Es un viaje al pasado, al origen del hombre, a nuestra esencial naturaleza”.

John Coplans

¹⁰ EWING. W.A. *El cuerpo*. p.44

Necesitamos huir de los desnudos demasiado específicos. Para este proyecto nos sentimos atraídos por las transformaciones, así como André Kertész realizaba fotografías distorsionadas por espejos deformantes que alargaban y comprimían los cuerpos, siendo nuevamente modelados a su antojo. Para nuestro proyecto pretendemos liberarnos de nuestros propios límites, metamorfoseándonos con otros elementos de naturaleza, como es en este caso, el paisaje, de manera que las extrañas formas que se representen tanto puedan ser legibles como ser totalmente indescifrables y misteriosas.

3.5. FOTOGRAFIA-CUERPO-PINTURA

3.5.1. *Fotografía-cuerpo*

La fotografía nace a finales de la década de 1830 con los daguerrotipos (imágenes que se fijaban con vapor de mercurio), y pasa a convertirse en el medio de comunicación visual con más difusión para las masas. Gracias a este medio el ser humano ha podido indagar más allá de la idea preconcebida de “cuerpo”.

La primera toma de contacto con la que se tropezaron fotografía y cuerpo fue con la reproducción de retratos. Tener un retrato hasta el momento suponía pertenecer a un estatus social alto, pero con la aparición de la fotografía cualquier persona podía acceder a ellos. Las fotografías comenzaron a llamarse “espejos con memoria” pues aquella persona que fuese fotografiada permanecería entre las cuatro esquinas de la superficie de plata para siempre.

En el mundo del arte, el cuerpo femenino era el preferido para ser fotografiado, existía un sentimiento de apropiación hacia todo aquello que posase para la cámara.

John Pultz nos explica:

“Según Freud y Lacan, la falta de pene en las mujeres (Freud) o de falo (Lacan) provoca ansiedad de castración en los hombres. Los hombres encaran esa ansiedad creando un fetiche, una mujer sobrevaluada; o pueden responder de manera sádica, creando una narración de control y castigo para devaluar a las mujeres.”¹¹

¹¹ PULZ. J. *La fotografía y el cuerpo*. p.20.



Gerhard Richter, *Atlas*. 1972
Städtische Galerie, Munich,
Alemania.

Así consideramos que se fuerza a las mujeres a permanecer en un estado de alienación, arrebatándoles todo tipo de presencia en el mundo y en su propio cuerpo. Como comentábamos en el capítulo anterior, Kertész ejercía, con sus fotografías de cuerpos femeninos distorsionados, un poder sobre el “objeto” fotografiado. Él se convertía en el personaje dominante y ella en el dominado. Sus cuerpos no estaban dotados de presencia ni poder.

Al igual que en los inicios de la fotografía, autorretratarse significaba un signo de importancia individual. Para nuestro proyecto utilizamos el autorretrato fotográfico (no facial) como medio para la posterior realización de la obra pictórica. Se utilizarán fotografías personales por lo que pretendemos que, tras proceder a la práctica, adquiera una fuerza propia. Un diálogo entre la mujer y su entorno, una conexión que nos hace más visibles y más libres.

“...un millar de ojos hambrientos se inclinan sobre las mirillas del estereoscopio como si éstas fueran tragaluces del infinito.

El amor por la pornografía, no menos profundamente arraigado en el corazón natural del hombre que el amor por sí mismo, no iba a dejar escapar tan magnífica oportunidad de autosatisfacción. Y no penséis que eran sólo los muchachos quienes disfrutaban de estas locuras a la vuelta del colegio; a todos les encantaba.”¹²

3.5.2. Fotografía-pintura

Fotografía y pintura son dos disciplinas que se diferencian, básicamente por la técnica de realización, otorgando a las imágenes fotográficas un carácter más mecánico mientras que se le cede a la pintura el carácter manual, ya que se produce haciendo, y no con sistema automático.

Como hemos mencionado anteriormente, para nuestro proyecto utilizaremos fotografías para la producción de la obra pictórica, utilizando la instantánea como modelo en sí misma, pretendiendo asimilarla, apropiándonos de ella para hacer “pinturas” tal como hizo Andy Warhol al manipular las fotografías para la producción de sus obras tan características del Pop-Art y Gerhard Richter con las fotografías de su álbum familiar.

El estudio de este último artista será interesante para la comprensión de nuestro proyecto:

Gerhard Richter utiliza la fotografía como referente para la posterior realización de sus obras, para él, el sujeto fotografiado se eterniza, sin dejar paso a la desaparición. Utiliza la fotografía para ulteriores transformaciones,

¹² BAUDELAIRE. CH. *El público moderno y la fotografía*. 1859

Gerhard Richter, *Manzanos*, 1987Vari Caramés, *Sin título*, 2003

aislando fragmentos y desplazándolos a otro contexto, lo que le proporciona una nueva visión.

*“Se diría que Richter copia pacientemente los reflejos fotográficos del mundo contemporáneo, a la espera de que se produzca el milagro: el encuentro del motivo emblemático; a veces se produce, a veces no”*¹³

En el año 1962, Richter inicia una colección de fotografías que guardaba en una caja de cartón. Este hábito continuará durante el resto de su vida y acabará por vincularse estrechamente producción artística (actualmente se compone de más de 5.000 fotografías). Se trata de fotografías amateur encontradas, imágenes periodísticas, recortes de revistas, dibujos... Estas fotografías eran expuestas de manera tradicional, en retículas rectangulares sin ningún orden aparente y se encuentran en constante cambio.

El “Atlas” de Richter *“se distingue por su sorprendente homogeneidad y continuidad (...), o bien por la igualmente notable heterogeneidad y discontinuidad”*¹⁴

Es difícil analizar tanta heterogeneidad/homogeneidad, pero quizás con esta obra Richter pretende mostrarnos su propia percepción del mundo, su reflexión sobre la memoria histórica, sobre la imagen familiar, sobre la formación de la identidad o simplemente su peculiar curiosidad.

Por otra parte, sus fotografías pintadas, sacadas del álbum familiar del artista, Son imágenes de su familia, de su estudio... sobre ellas aplica pintura, transformando las fotografías en una obra nueva y reproduciendo posteriormente estas piezas en óleo sobre lienzo. El propio Richter nos explica;

*“Pintar a partir de una fotografía forma parte del proceso de trabajo. No es una característica distintiva de mi visión, es decir, no sustituyo la realidad con una reproducción de ella, con un mundo de segunda mano. Yo recurro a la fotografía como Rembrandt recurrió al dibujo y Vermeer a la cámara oscura, para hacer un cuadro”*¹⁵

Richter arrastra la pintura aún húmeda con ayuda de una espátula. Esta técnica añade dinamismo, y aporta una dualidad entre visión y ceguera, unas imágenes que tanto optan por aparecer como por desaparecer. Todo esto es algo que nos interesa profundamente para la realización de nuestro proyecto.

¹³ ROCHLITZ, R. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. p.257

¹⁴ ROCHLITZ, R. Op. cit. p.148

¹⁵ RICHTER, Gerhard, “Notas, 1964-1965”, en PICAZO, *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, p. 20



John Stezaker, *Máscara XXXV*,
2007

3.6 OTROS REFERENTES

Vari Caramés (Ferrol, 1953), autodidacta de formación, realiza fotografías con las que persigue lo extraordinario de lo cotidiano y ordinario. De la captación del instante, de los errores y experimentos, nació su arte.

En sus imágenes de paisajes interviene el clima gallego, de ahí viene el efecto de bruma y niebla que aparece en sus fotografías. Utiliza efectos de desenfoque, no obstante, perfectamente enfocados, técnicas que se vinculan con nuestra obra. La búsqueda de lo no visible, una luz difusa que transita por el cuadro con un halo poético.

John Stezaker (Inglaterra, 1949) es uno de los principales artistas del collage fotográfico contemporáneo. En su obra utiliza la apropiación de imágenes, fotografías antiguas, postales y fotogramas de películas de Hollywood entre otros materiales, y las combina para dar a las viajes imágenes destinadas a desaparecer, un nuevo significado creando composiciones de figuras y paisajes con un aire siniestro.

Sus retratos en blanco y negro de actores, encontrados en mercados y ferias, e imágenes de cascadas y montañas, son unos de los ejemplos de imágenes que podemos encontrar en la obra de Stezaker. Imágenes que corta, empalma y yuxtapone creando mundos y escenarios extraños.

"Cuando estoy sumido en mi trabajo, es como si mi alter-ego se hiciese cargo y todo lo que hago es testigo de la creatividad (...). Estoy casi siempre el espectador; Sólo soy un productor en el momento del flash de la navaja".¹⁶

¹⁶ Véase <https://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/mar/27/john-stezaker-sydney-biennale>

4. PRODUCCIÓN

Tras el estudio del marco teórico, procedemos al apartado de producción de la obra, en el que nos hemos topado con diferentes cuestiones que necesitamos explicar para la comprensión total de nuestro proyecto.

4.1. LA METÁFORA:

Para comenzar a entender nuestra obra, debemos partir desde el punto en el que la pintura se entiende por lenguaje pictórico. La obra debe tener capacidad comunicativa, para en este caso, poder reflejar nuestro propio mundo interior. Para ello utilizamos la “metáfora”.

La metáfora es una figura retórica de pensamiento, que expresa fusión entre dos términos que aparentemente no guardan parecido.

Umberto Eco la define así:

“(La metáfora) es un mecanismo semiótico que aparece en casi todos los sistemas de signos, pero que remite la explicación lingüística a mecanismos semióticos de la lengua hablada. Basta pensar en el carácter a menudo metafórico de las imágenes oníricas. En otras palabras, no se trata de decir que también existen metáforas visuales (dentro del universo visual habrá que distinguir entre los sistemas figurativos, los sistemas gestuales, etc.) o que quizá también existen metáforas olfativas o musicales. El problema consiste en que, a menudo, explicar de alguna manera los orígenes de la metáfora verbal, supone remitirse a experiencias visuales, auditivas, táctiles, olfativas.”¹⁷

Para nuestro proyecto utilizamos la metáfora pictórica como recurso plástico. Compararemos dos términos (paisaje y cuerpo), eludiendo la narratividad mediante la técnica que empleamos para potenciar así, el poder sugerente de las imágenes y mimetizándolas de manera que el cuerpo actúe como paisaje y viceversa.

¹⁷ ECO. U. en *Semiótica y filosofía del lenguaje*, citado por SABORIT y CARRERE en *Retórica de la pintura*



Fotografía del álbum familiar,
2014.

Fotografía personal, 2016.

4.2 OBJETIVIDAD & SUBJETIVIDAD

Como ya hemos dicho anteriormente (cap.3.5.1) la fotografía y pintura son dos disciplinas diferenciadas por la técnica con la que se realiza, pero bien pueden estar influenciadas entre sí, o apoyarse la una en la otra para alcanzar mejores resultados. Desde los inicios de la fotografía es sabido que su uso contribuyó a la creación de grandes obras pictóricas. El mismo Johannes Vermeer nos lo podría confirmar.

Así como siglos más tarde, Warhol y Richter se apoyaron en la fotografía para la posterior realización de su obra, nosotros también nos remitiremos a la imagen fotográfica objetiva para transportar al lienzo nuestra realidad subjetiva.

Partimos de una realización y selección de imágenes para producción de la obra entorno a los dos temas elegidos. Las imágenes paisajísticas proceden del álbum familiar, fotografías del mar y montañas del lugar de procedencia, mientras que las de figura corresponden a fragmentos del cuerpo propio femenino.

Robert Bechtle dice:

“Hay muchos peligros. El peligro de hacer fotografías acabadas, por ejemplo. Tengo que procurar que sean fotografías realmente malas, que permitan que el acabado se produzca en la pintura. Si la fotografía es demasiado buena y puede considerarse una obra de arte acabada en sí misma, no hay ninguna razón para convertirla en pintura.”¹⁸

Por lo tanto, las imágenes serán elegidas meticulosamente, buscando sus cualidades pictóricas, ya que no serán copiadas e imitadas, si no transformadas en una obra autónoma. Las fotografías impiden ver “mal” y dar una interpretación subjetiva del tema, por lo tanto finalmente se utiliza exclusivamente la pintura (óleo), para la realización de la obra. Nuestra intención es apropiarnos de las fotos y hacer de ellas un buen uso para crear pinturas (cuadros pintados).

4.3 CUESTIONES PLÁSTICAS

En este apartado de la memoria, explicaremos las cuestiones plásticas que habitan en nuestro proyecto separándolas en tres bloques; color, forma y textura.¹⁹

¹⁸ BUCHLOH, Benjamin H D. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. p. 172

4.3.1. Contenido cromático.

Para hablar del color, debemos tener en cuenta los tres variables: tono, luminosidad y saturación.

En cuanto al tono, utilizaremos una reducida gama cromática en grises, que oscilará entre el blanco titanio, negro, ocre, y verde vejiga.

El tono dominante en gris será acompañado por pequeñas zonas de contraste que determinan la luminosidad de la obra. Esta se ceñirá a la existente en las fotografías, sin embargo, serán evitadas las zonas de contraste más saturado, siendo suavizadas por los tonos similares tendiendo así a integrarse mejor entre ellas.

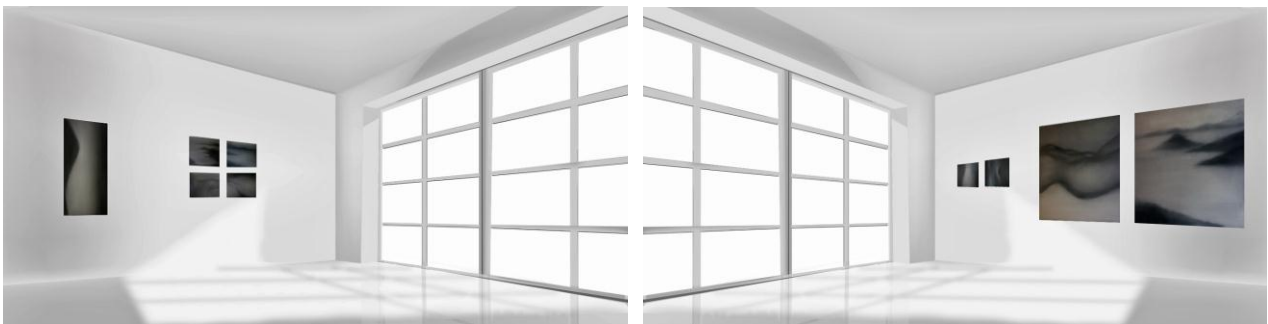
La paleta en grises nos ayuda a evocar una sensación fría, cualidad característica de Galicia. Evoca lejanía, a lo aéreo y efímero, a lo melancólico, sensaciones que queremos transmitir con nuestra obra.

4.3.2. Contenido formal

En la parte inicial del proyecto, nuestra intención era crear una serie de obras de pequeño formato, pues lo pequeño insta a lo frágil e íntimo. Aporta sensación de ligereza y humildad.

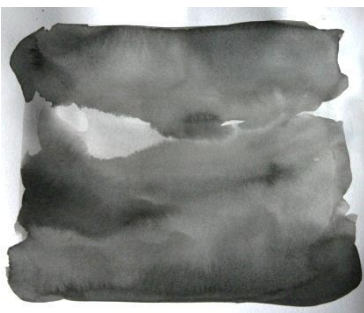
Así comenzó siendo esta serie, llegando a ser un número de seis obras de pequeño formato. Sin embargo, la necesidad de sacar hacia fuera lo que uno lleva dentro, nos llevó a crear dos últimas obras más, de mayor formato, haciendo público lo íntimo al llevarlo a mayor escala, portándolo de mayor peso y fuerza.

Finalmente, la obra consta de 9 cuadros, presentados de manera grupal (1-4-2-2) pero perteneciendo a una serie indivisible.



Distribución (1-4-2-2) de la obra *Origen*.

¹⁹ Véase IRUJO. J. *Saber sentir la pintura*. Cap. 2.1, 2.2, 2.3.



Bocetos 1 y 2 para la realización de la obra pictórica *Origen*.

4.3.3. Contenido de la Textura

Es necesario incluir una pequeña sección de nuestra memoria a la tactilidad. Eliminamos de nuestra obra cualquier elemento de textura tridimensional, pero sin embargo, es muy importancia la sensación táctil que se pretende representar en los cuadros.

Para ello, debemos remitirnos a la explicación teórica de la materia/manera.

La materia empleada, será óleo, y la manera es determinada por los utensilios utilizados para expandir la materia. Los utensilios serán el lienzo y la brocha. La manera, fundidos que expresan la carencia de la nitidez, el desenfoque, bordes imprecisos que aportan sensación de niebla.

Una ausencia de gesto que evoca a lo atmosférico y etéreo, que en cualquier momento se evapora y desvanece.

Un vago intento de remitirnos a un sentimiento de pérdida, a los recuerdos enterrados muy adentro de nuestra memoria, tan poco nítidos y tan lejanos.

4.4. PROCESO Y RESULTADOS

4.4.1. Proceso.

Una vez las fotografías son seleccionadas, el siguiente paso es el de la realización de los bocetos. Para ellos, utilizamos la técnica de la tinta china, pues es la más adecuada por su rapidez, fluidez y acabado. Son realizados a pequeña escala, sobre láminas de papel de acuarela.

Los resultados son obtenidos de manera óptima y rápida, lo que nos ayuda a conocer los mejores encuadres y la repartición lumínica.

Tras producir una pequeña serie de bocetos, damos paso a la realización de la obra final. Los bastidores y las telas serán seleccionados y preparados con varias capas de gesso para la posterior aplicación de la técnica del óleo. Como bien he dicho anteriormente, la serie consta de seis cuadros de pequeño formato, dos de gran formato y uno mediano y toda la serie está compuesta por una paleta de color neutra, en escala de grises.



Proceso de trabajo de la obra
Origen VII, 2016

Utilizamos dos tipos de aglutinantes: uno magro y otro graso. Empezamos utilizando el magro y poco a poco añadimos el médium graso para portar al óleo de mayor movilidad y elasticidad.

Para el efecto que deseamos conseguir, el de los fundidos, es especialmente importante atender a los tiempos de secado. Siendo conscientes de que el aglutinante magro no sirve para obtener estos efectos, pero sí para componer las “manchas” iniciales.

Hemos observado que los tiempos de secado varían tanto por las condiciones atmosféricas, como por el lugar en el que se trabaja (interior o exterior) y por la las capas de pintura que vamos añadiendo al lienzo.

Finalmente asumimos que el proceso de fundidos se alcanza “escuchando a la pintura” de manera que se debe establecer una conexión comunicativa entre pintor y pintura.

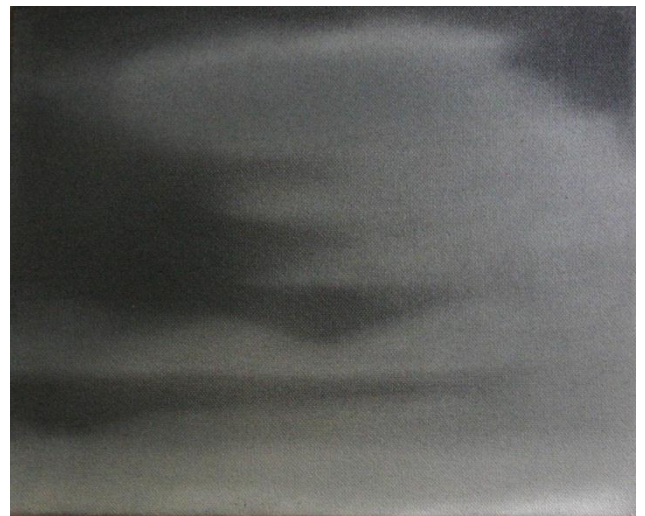
El utensilio empleado es una brocha de cerdas, ya que hemos comprobado que arrastra la pintura de manera más óptima y el método utilizado es realizar series de arrastre en vertical y luego en horizontal sucesivamente. Este proceso debe ser muy cuidadoso si se quiere obtener un buen efecto.

Para finalizar, las obras serán expuestas por grupos con el esquema elegido de 1-4-2-2. Sin embargo, las pinturas pertenecen a una única serie, siendo totalmente descartada la separación de cualquiera de los cuadros.

4.4.2. Resultados



Clara Toba Michinel. *Serie Origen*
I Óleo sobre lienzo. 90x46cm.



Clara Toba Michinel. Serie *Origen*
II, III, IV y V. Óleo sobre lienzo.
27x22cm.



Clara Toba Michinel. Serie *Origen*
VI y VII. Óleo sobre lienzo.
27x24cm.



Clara Toba Michinel. Serie *Origen*
VIII. Óleo sobre lienzo. 90x90cm.



Clara Toba Michinel. Detalle del cuadro *Origen VIII*. Óleo sobre lienzo. 90x90cm.



Clara Toba Michinel. Serie *Origen*
IX. Óleo sobre lienzo. 90x90cm.

5. CONCLUSIONES

Comenzaremos estas conclusiones diciendo que el principal objetivo ha sido cumplido, que es la posibilidad de un crecimiento personal y pictórico durante este proceso de trabajo.

La reflexión teórica sobre el trabajo artístico personal ha sido muy enriquecedora y provechosa. Ha significado mayor consciencia sobre el método de trabajo, permitiendo profundizar en la manera de pintar abandonando la intuición y estableciendo un proceso más racional.

Este trabajo ha permitido reflexionar acerca de la propia identidad y cómo una cuestión puramente personal, al hacerla pública a través de la pintura, puede transmitir emoción.

Hemos comprobado que la cultura actúa como puente de unión entre la naturaleza individual y el paisaje, es definitoria de la identidad de sus individuos y de las relaciones con el entorno en el que éstos se desarrollan.

Por lo que respecta al método de trabajo, podemos reconocer que en los bocetos iniciales y primeras pruebas no alcanzábamos el resultado imaginado, pero tras la repetición y la sucesiva práctica de la técnica, adquirimos un mayor grado de destreza en el manejo de los materiales, una sutileza mayor en la técnica de fundidos y degradados, y también mayor experiencia en cuanto a los matices de color, haciéndonos crecer como artistas.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALBELDA, J. SABORIT, J. *La construcción de la naturaleza*. Editorial Generalitat Valenciana, 1997.

CLARK, K. *El desnudo*. Alianza Editorial, S.A, Madrid 1981, 1984.

CHEVRIER. J. F. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2007.

EWING. W.A. *El cuerpo*. Ediciones Siruela, S.A, Madrid, 1996.

GONZÁLEZ F. L. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005.

IRUJO. J. *Saber sentir la pintura*. Universidad del País Vasco, D.L. Bilbao, 2015.

MADERUELO, J. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores S.L, Madrid 2005.

MOURE, A. *Ana Mendieta*. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1996.

NEAD. L. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. TECNOS, S.A, 1998.

PULTZ. J. *La fotografía y el cuerpo*. Akal, S.A. Madrid, 2003.

ROCHLITZ, R. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*, MACBA, Barcelona, 1999.

ROSSEMBLUM. R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico, de Friedrich a Rothko 1975*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

RUIDO, M. *Ana Mendieta*. Editorial Nerea, S.A, Guipúzcoa, 2002.

SABORIT, J. CARRERE, A. *Retórica de la pintura*, Madrid: Ediciones CATEDRA. 2000.

WOODFORD, S. *Cómo mirar un cuadro*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

ENLACES WEB

CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA. *La construcción del paisaje contemporáneo*. 2008. [Consulta 15-6-2016]. Disponible en: <http://www.cdan.es/portfolios/la-construccion-del-paisaje-contemporaneo/>

LÉSPER, AVELINA. *Turner pinta a Turner*. 2015. [Consulta 23-07-2016] Disponible en: <http://www.avelinalesper.com/2015/03/turner-pinta-turner.html>

THE GUARDIAN. *John Stezaker: "Cutting a photograph can feel like cutting through flesh"*. 2014. [Consulta 13-08-2016] Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/mar/27/john-stezaker-sydney-biennale>