

TFG

AINHOA

LA EXPRESIÓN DE LA PINTURA A TRAVÉS DE LA FIGURA HUMANA

Presentado por Inmaculada Moreno Calzada
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

En este Trabajo Final de Grado se presenta un proyecto pictórico en el que se relaciona el cuerpo humano, como tema central, y la manera personal de experimentar su representación en el lienzo a través de los elementos esenciales de la pintura; forma, color y textura.

Se trata de una aproximación subjetiva que conecta los valores expresivos propios de la pintura con la percepción física y emocional del ser humano.

Aúna el interés por la morfología del cuerpo humano, tema recurrente en la tradición de la pintura, con la libertad expresiva y la heterogeneidad de su representación en la época contemporánea.

Palabras clave

Cuerpo, figura humana, color, textura, expresión.

In this final project we will present a pictoric project which relate human body, as a central topic, and a personal way to experiment with its representation on the canvas through the essential elements in painting; form, colour and texture.

It is a subjective approximation that connects the expressive values that belongs to painting with the physic and emotional perception of humans.

It joins the interest in morphology of human body, a topic in history of art, with the free expressivity and heterogeneity of its representation nowadays

Key words

Body, human figure, colour, texture, expression.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS	4
3. METODOLOGÍA	5
4. MOTIVACIÓN	6
5. CONTEXTO TEÓRICO.....	7
5.1 EL CUERPO EN LA PINTURA.....	7
5.1.1. <i>Pintar la piel</i>	8
5.2 SUPERFICIE PICTÓRICA; ELEMENTOS BÁSICOS DE EXPRESIÓN....	9
5.2.1. <i>Materia pictórica</i>	9
5.2.2. <i>Color</i>	11
5.2.3. <i>Forma</i>	13
5.3 AUTONOMÍA Y NARRATIVIDAD DE LA PINTURA.....	14
6. PARTE PRÁCTICA.....	17
6.1. REFERENTES.....	17
6.1.1. <i>Alex Kanevsky</i>	17
6.1.2. <i>Lucian Freud</i>	18
6.1.3. <i>Jenny Saville</i>	18
6.1.4. <i>Amaya Bozal</i>	19
6.2. DESARROLLO DE LA OBRA PRÁCTICA.....	20
6.2.1. <i>Trabajos previos</i>	20
6.2.2. <i>Proceso creativo</i>	21
6.2.2.1. La fotografía como boceto.....	21
6.2.2.2. Materiales y procedimientos.....	23
6.2.2.3. La serie como recurso.....	24
6.2.2.4. Ainhoa.....	28
7. CONCLUSIONES.....	35
8. BIBLIOGRAFÍA.....	36
9. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	37

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Grado es la culminación de los estudios de grado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia que consiste en la presentación de una serie de obras inéditas, acompañada de una reflexión teórica.

Bajo el título “Ainhoa, la expresión de la pintura a través de la figura humana” presentamos una propuesta pictórica centrada en una pintura de carácter figurativo como un acercamiento a la representación subjetiva de la realidad. Se trata de una propuesta pictórica abierta, es la continuación natural de trabajos anteriores tratando de romper con la metodología utilizada hasta este momento, buscando una manera de trabajo nueva. Se encuentra en proceso para continuar con otras series en el futuro, en busca de un lenguaje pictórico personal. Se trata de un trabajo de experimentación, por lo tanto nos planteamos metas sin un recorrido demasiado premeditado. Deseamos desvelar los elementos plásticos que permanecen ocultos durante el propio proceso. Elementos que una vez identificados, formarán parte sustancial de la metodología del trabajo práctico.

A través del análisis del contexto y los referentes podemos concluir algunas ideas sobre el lenguaje específico de la figuración pictórica, como un camino para la representación de una realidad emocional y subjetiva.

El trabajo consta de una primera parte dedicada a la contextualización teórica con la revisión de autores como John Gage o Alberto Carrete y José Saborit. Una segunda parte que recoge la propuesta plástica personal y el análisis del proceso de trabajo basado en el trabajo continuo en el taller apoyado en el estudio de referentes.

Para finalizar presentamos unas conclusiones que cierran el recorrido teórico-práctico de este estudio. Con ellas intentamos dar respuesta a los objetivos planteados en el presente TFG.

2. OBJETIVOS

Mediante los conocimientos y habilidades adquiridas durante el Grado y aplicados en este trabajo, nos planteamos una serie de objetivos generales:

-Observar las relaciones que pueden establecerse entre el cuerpo como tema artístico y la vigencia de estas imágenes en el medio pictórico.

-Relacionar las cualidades específicas de la pintura en relación con la representación del cuerpo.

-Reflexión sobre la propia obra orientada a la capacitación en la actividad profesional de la pintura.

-Aplicar, integrar y desarrollar los conocimientos, capacidades, competencias y habilidades adquiridas durante el Grado.

-Reconocer en la pintura la capacidad de enriquecer la experiencia vital y personal de la realidad.

Para alcanzar estos objetivos generales establecemos una serie de objetivos operativos o específicos:

-Analizar el trabajo de artistas cuyo propósito principal es un tipo de pintura con predominio de lo gestual, cromático, azaroso y lo emocional.

-Señalar el carácter experimental de la práctica pictórica y aplicar sus conclusiones en el trabajo artístico personal.

-Establecer un lenguaje plástico personal.

-Utilizar el azar y la experimentación como estrategia creativa para profundizar en las relaciones compositivas y en la aplicación de la mancha.

3. METODOLOGÍA

En primer lugar con objeto de establecer una referencia teórica para el trabajo, se realizó una búsqueda bibliográfica sobre diversos temas relacionados con la representación del cuerpo en la historia de la pintura, así como temas sobre las cualidades pictóricas. Se hizo un estudio, análisis, comparación y valoración de informaciones y datos procedentes de diversas fuentes, directas e indirectas.

El proceso pictórico está basado en la experimentación diaria en el taller. Con la finalidad de mantener la unidad formal y cromática, el proyecto ha sido realizado alternando sesiones de trabajo en cada uno de los cuadros, utilizando la serie como recurso expresivo. Se trata de un proceso (personal e íntimo) de experimentación basado en la búsqueda de una superficie pictórica que podríamos definir como orgánica o táctil.

El trabajo consta de dos partes:

-Parte teórica; contextualización del tema objeto del trabajo para entender mejor las implicaciones con el trabajo artístico propio. Definimos aquí los conceptos de cuerpo, de superficie pictórica y de autonomía y narratividad de la pintura.

-Parte práctica; se presenta la serie de cuadros “Ainhoa. La expresión de la pintura a través del cuerpo humano” realizada en el periodo comprendido entre finales del 2015 y principios 2016. Se trata de una reflexión teórica sobre el proceso creativo personal y todos los factores más relevantes que intervienen en ella: motivación, mancha, color, gesto, soporte. La experiencia vital sirve como base para la pintura, influencia de la percepción diaria que se traslada a la actividad en el estudio. Durante el propio proceso existe la consulta de bibliografía específica con autores como Alex Kanevsky o Lucian Freud (influencias reconocidas) en función de las necesidades que impone la práctica pictórica.

4. MOTIVACIÓN

La elección del tema surge del interés personal por las cuestiones relacionadas con la representación de la figura humana y la curiosidad por las materias impartidas en los diferentes cursos académicos sobre pintura con modelos del natural. En los trabajos realizados en los últimos cursos del grado ya se refleja la inclinación personal por esta concepción de la pintura. Siempre nos ha interesado la capacidad de la pintura para expresar la subjetividad y la emoción. Pretendemos ahondar en una visión personal de la pintura.

Pensamos que el goce de la pintura radica, en gran medida, en su capacidad de tocar nuestra fibra interior. Debemos gozar de ella como gozamos de la buena música. Consideramos que cada persona según su propia sensibilidad apreciará la pintura de manera diferente. Disfrutar de la pintura se debe hacer a través de la vista que, ahondará en nuestra mente hasta llegar a calar en el corazón. Es cuándo ésta roce nuestro corazón cuando estaremos delante de aquello que nos gusta. Es por ello que queremos reunir en una misma superficie pictórica dos pasiones. Aunar dos formas de construir imágenes contradictorias. De un lado la referencia a la realidad (mimesis) y de otro la autonomía de la pintura (abstracción) para generar emociones.

5. CONTEXTO TEÓRICO

5.1 EL CUERPO EN LA PINTURA

“Es difícil encontrar un ser humano que no se encuentre atraído por el cuerpo. Por el de otros, desde luego, pues algunos cuerpos ajenos nos interesan de un modo especial. Lo importante es la constatación de que cada individuo posee un cuerpo irremplazable, mediador necesario en todas nuestras relaciones con el mundo, objeto y fuente de placer, o de dolor, e interlocutor activo y exigente de nuestra existencia. Se ha dicho muchas veces que somos lo que somos gracias al cuerpo que nos sustenta. Ser (existir), en suma, es tener cuerpo.”¹



f.1 Yves Klein: realización de una antropometría.

A lo largo de la historia del arte, la representación del cuerpo humano ha estado siempre presente, pero esta representación y su discurso ha ido cambiando dependiendo de las épocas. La representación del cuerpo es reflejo de cada sociedad y época, siendo uno de los pilares básicos para el conocimiento de la historia artística. La manera de concebirlo y representarlo ha ido transformándose en relación a diferentes conceptos que han ido imperando en cada momento, algunos ejemplos serían: los cánones de belleza del arte clásico donde se buscaban formas perfectas relacionadas con la idea platónica de la perfección, la búsqueda del movimiento gracias a la aparición de la fotografía, o la utilización del cuerpo como objeto en sí mismo, tal y como encontramos en las antropometrías de Yves Klein donde es el cuerpo el propio pincel para representarse a sí mismo, esto le permitía revivir el desnudo sin recurrir a los medios tradicionales de representación. Hasta la aparición del Expresionismo, el arte occidental había sido un arte meramente representacional, aún con sus cambios de estilo. Incluso de los primeros artistas expresionistas alemanes, como el caso de Emil Nolde, mantenían a la figura humana y la representación de la realidad como referente, aunque esta estuviera deformada.

Cómo hemos podido observar en lo descrito anteriormente, el cuerpo ha sido representado en la mayoría de los casos como un cuerpo desnudo. Sin embargo, como Juan Antonio Ramírez dice *“puede afirmarse sin lugar a dudas que no es posible reducir a un único denominador común todo lo que se ha*

¹ Ramírez, J.A. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, p.13.

dicho, o hecho, artísticamente sobre el cuerpo humano. La variedad de propuestas y soluciones ha sido enorme [...]”²

5.1.1. Pintar la piel

¿Existe un color exacto para la piel? El color carne es uno de los errores más comunes para aquellos que no están vinculados al mundo del arte y de la pintura. Podemos decir que no existe ningún color exacto para la representación de la piel, así como tampoco para la morfología del cuerpo humano. El estudio de la representación figurativa en su sentido más mimético nos ha llevado a darnos cuenta que en la piel existen todos los colores primarios y secundarios como los contiene la naturaleza.

En el contexto cultural de la civilización occidental durante la Edad Media y el Renacimiento (y su herencia posterior), encontramos una referencia a este color de la piel llamándolo carnación, basándose en los tonos de color de piel. Durante el Renacimiento, los colores para recrear la tonalidad de la piel se mezclan perfectamente antes de aplicarse en el lienzo. Se aplican multitud de capas según la técnica de veladuras para que los colores se difuminen y los cambios de tonalidad se hagan de forma suave, casi inapreciables.

A principios del siglo XX, aparece el Fauvismo que prima el color sobre la forma. Les interesa más mostrar el contraste de los colores complementarios y obviar los colores más “realistas”. Los colores muy puros, casi sin mezclar, aplicados directamente en el lienzo, se buscan relaciones cromáticas de fuerte saturación y acusada luminosidad.

Podemos observar en la comparación de los dos movimientos anteriores un cambio de interés por alcanzar un arte eterno empeñado en alcanzar la temporalidad y lo mundano y le continuó un interés por lo expresivo, por aprovechar al máximo la expresividad de la materia. No existe un rechazo del referente si no que se le da supremacía al color y a la materia, representando la piel con un lenguaje propio.

En el territorio del cuerpo y la piel se crea este debate interesante relacionado con el color. Como hemos podido observar, los lenguajes artísticos de cada época o autor influyen en la creación de las imágenes del cuerpo.

² Ramírez, J.A., *Op. Cit.*, p.14.

5.2 SUPERFICIE PICTÓRICA; ELEMENTOS BÁSICOS DE EXPRESIÓN

Tanto la textura, como el color y la forma son cualidades inherentes de la pintura. Abordaremos cada elemento por separado para explicar que características aporta cada uno de ellos a la configuración de la imagen-obra pictórica.

5.2.1. Materia pictórica

En primer lugar, cuando hablamos de materia pictórica nos referimos al soporte que se utiliza para realizar la pintura: muro, lienzo, madera, papel etc. y a los materiales utilizados en la pintura: colorantes (de origen vegetal, animal o químico), aglutinantes, es decir, materiales que dan consistencia al color (aceite, clara de huevo, agua, barro etc.), y barnices, que protegen el color y le dan brillo. Todo ello le otorga a la pintura una determinada textura, unas cualidades táctiles, que determinan la materia pictórica. Podemos hablar entonces de valores escultóricos, captados en este caso a través del sentido de la vista, texturas lisas, pastosas, brillantes, rugosas. Muchas veces la materia constituye un elemento fundamental del estilo: la densidad en la pintura matérica de Jackson Pollock, las superficies finas y pulidas de los *Primitivos flamencos* o los ejemplos del movimiento Informalista, Tapiés, que rompen con la tradición del lenguaje pictórico a través de las texturas en el cuadro.

Dentro del marco de la pintura figurativa o representativa encontramos la influencia de un excelente pintor y referente para nuestra obra, donde la materia es parte esencial de su pintura. Este es Lucian Freud.

Freud piensa que para emocionarnos la pintura debe tener una vida propia y así nos hará reaccionar. De esta forma nos hacemos una idea de su estilo único y personal. En su pintura lo que mayor importancia cobra es la materia. Fue Francis Bacon quien le animó a sumergirse en la materia pictórica con absoluta libertad, dejando a un lado las exigencias del dibujo. Sus pinceladas se volvieron rudas y angulosas, sin que ello supusiera traicionar su gusto por el detalle. *“Freud pintaba directamente sobre la tela, donde la pintura se coloca en un gesto del pincel. La pintura, la materia, se convierte en modelado en vez de ser una simple coloración en la tela. Podemos observar en cualquiera de sus retratos o-desnudos como son descritos a detalle las manchas e irritaciones en la piel, las venas y la estructura ósea debajo del cuerpo, todo ello logrado con pinceladas sueltas y empastes sólidos.”*³



f. 2 Lucian Freud, Blond girl on a bed, 1987. Detalle.

³ HERNANDEZ, O, Lucian Freud: el retrato y la carne. En: *Arte.elpais.com.uy* [consulta: 2016-20-05]. Disponible en: <http://arte.elpais.com.uy/lucian-freud-el-retrato-y-la-carne/#.VOGD-5GLTIU>

Por otro lado, dentro del campo de la no figuración encontramos la pintura matérica gestada dentro de la corriente informalista europea posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Los artistas posteriores al expresionismo abstracto recuperaron la idea de introducir en la tela cualquier objeto o material de la cotidianidad. Con tal finalidad cargaron sus paletas no solo con colores, sino además de las más variadas búsquedas expresivas, llegando a conformar una nueva dimensión de lo tangible en el plano bidimensional⁴.

En este contexto localizamos a Antoni Tàpies. El artista de Barcelona creó un estilo propio dentro del arte de vanguardia del siglo XX, en el que se combinaban la tradición y la innovación dentro de un estilo abstracto pero lleno de simbolismo, dando gran relevancia al base material de la obra.

Otro autor destacado en el uso de la materia pictórica es Gerhard Richter. Nos identificamos con su obra ya que no es un artista de un único estilo, podemos ver a lo largo de su trayectoria como en algunas de sus obras se da un salto de la figuración a la abstracción con total normalidad. No pretende reconocerse en un solo estilo. *“No persigo ninguna intención, no tengo sistema ni estilo”*⁵ son palabras del propio autor.

En Richter se identifican dos métodos de trabajo básicos en los más de sus cincuenta años de carrera artística. En la primera parte de su obra, en la década de los sesenta, comienza a trabajar con la foto-pintura inspirada en Lichtenstein y las nuevas posibilidades que ofrecía el usar métodos no convencionales para pintar planteados por el movimiento Fluxus⁶. A partir de los años setenta, Richter, comienza con la abstracción, influenciado por la guerra de Vietnam trabaja en una serie de monocromos llamados *“Cuadros grises”*, sería el inicio de su vuelta hacia la abstracción expresionista que se aleja por completo de la foto-pintura. Nos interesa de Richter su sensibilidad a la hora de aplicar la materia,—y en concreto, los utensilios, de fabricación propia, empleados en el arrastre de pigmentos sobre lienzos de grandes



f. 3 Materia sobre tela y collage papel, Antoni Tàpies, 1964.



f. 4. 24.2.98, Gerard Richter, 1998.

⁴ Algunas corrientes actuales han transformado la pintura en algo más palpable ahondando en la idea de la tridimensionalidad del plano pictórico, hablamos de la pintura expandida. La pintura expandida pretende escapar del bastidor para llevar la materia plástica a diferentes soportes. Es una experiencia en el arte contemporáneo que hace referencia a la libertad, a la necesidad de expresar más allá de los límites y soporte provocando experiencias que interpelan directamente al espectador a través de lo sensitivo.

⁵ LEBENGLIK, F. Los caminos de un inclasificable. En: goethe.de [Consulta: 2016-06-12]. Disponible en: <http://www.goethe.de/mmo/priv/6335681-STANDARD.pdf>

⁶ Fluxus fue una revolución creativa, un movimiento artístico controvertido y provocativo del siglo XX que partía de la idea de que cualquier persona podía ser artista, porque el arte deber ser para todos Este movimiento neo-dadaísta, surgió en oposición a los principales movimientos internacionales de la época: arte-pop, neo realismo y minimalismo. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como un movimiento artístico sociológico.

dimensiones. Esto le da la oportunidad de hacer barridos y de mover la materia por el cuadro, tal y como lo realizamos en nuestro propio proyecto.

5.2.2. Color

Por otro lado, podríamos describir un cuadro como la combinación de colores en una superficie. Es el artista el que con su inspiración y conocimiento de la técnica decide la disposición de éstos y con ello las sensaciones que causará en el espectador.

Muy interesante nos ha parecido la reflexión de John Gage en su libro *Color y Cultura*⁷ cuando habla de cómo una de las preocupaciones principales de muchos estudiosos ha sido la dificultad de nombrar con términos léxicos los miles de millones de matices cromáticos que existen y que el ojo humano puede percibir. Esto resulta muy difícil ya que, en toda la historia escrita, el léxico cromático se refiere a entre ocho y once términos básicos. Esto, probablemente, sea consecuencia de que pese a que las personas somos capaces de diferenciar una gama de matices muy amplia, a la hora de comunicarse, finalmente, solo se necesita un léxico cromático más reducido y abstracto.



f.5. Estudio rojo, Enri Matisse, 1911.

En este mismo libro, el autor nos habla de cómo la paleta es uno de los utensilios más importantes en la historia del color, ya que es de ahí donde nacen las ideas pictóricas. Es de esa pequeña superficie portátil y de la disposición que el artista da sus pigmentos de donde nacerá el resultado de la futura obra final. Tan importante es este utensilio que cuando hablamos de la manera en la que un artista dispone sus pigmentos en el soporte y es fiel a ellos, hablamos de que tiene una paleta muy marcada o que sus cuadros están realizados con la misma paleta. Es esta definición de paleta como utensilio, la que ha sido sustituida por la noción de paleta como particular gama de colores que caracteriza a una pintura o incluso al estilo artístico de un pintor.

Una corriente artística donde la paleta de color es el principal protagonista es el Fauvismo. Se trata de un movimiento pictórico que surge en Francia a principios del siglo XX. Los integrantes de este estilo están más interesados en el color y los efectos que éste causa en el que está contemplando el cuadro

⁷ GAGE, J. *Color y cultura*, p.79.

que en la perfección en las formas o en el dibujo. Éstos fueron grandes admiradores de Vincent Van Gogh. Por ello, exploran y experimentan con la teoría del color y, en especial, con los colores complementarios para conseguir contrastes potenciados al máximo.

Gran ejemplo de esta corriente es Henri Matisse y su cuadro *“El estudio rojo”* en él podemos ver una inédita distribución del color, la ilusión de profundidad se anula gracias al uso de la misma intensidad cromática en elementos que aparecen en primer o en último plano. El autor deja de representar objetivamente el color de la naturaleza para centrarse en sus emociones y su estado de ánimo y plasmarlo con diferentes cromatismos. Matisse, al igual que sus compañeros fauvistas, creía que a través de los colores podían expresar sentimientos y este pensamiento condicionó su forma de pintar. No buscan la representación naturalista, sino realzar el valor del color en sí mismo. Por ello, rechazaron la paleta de tonos naturalistas empleada por los impresionistas y se decantaron por los colores violentos para crear una mayor expresividad.

A finales del siglo XIX el color poco a poco fue convirtiéndose en la principal preocupación para los autores, llegó, incluso, a ser el tema central. Karl Scheffler afirmaba en 1901: *“nuestra época, que depende de las normas del pasado más que ninguna otra, ha producido un tipo de pintura en la que el color es independiente”*⁸. Podemos deducir, por tanto, que esta concepción del color allanó el camino hacia un arte no representacional.

Ya, anteriormente, al hablar de Matisse, hemos mencionado como el color se desvincula de su sentido representacional para adquirir significados diferentes. Esta característica está presente e influye a muchos artistas, uno de ellos es Kandisky. Cuando este autor visita París, para formarse como pintor, queda impresionado con las obras de estos pintores. Más tarde Kandisky se unió a una corriente del fauvismo, el neoimpresionismo y sintió curiosidad por el simbolismo del color, característica rechazada por los fauvistas. Muy influenciado por Goethe, Kandisky asocia propiedades metafísicas al color, el rojo, por ejemplo, tenía un valor espiritual. Para este autor pintar podría tener las mismas cualidad emotivas y espirituales que la música. En 1911 escribió: *“Después de la música, la pintura bien puede ser la segunda de las artes impensables sin construcción, la pintura alcanzará los niveles más altos del arte puro, donde la música ya ha estado durante varios siglos”*⁹, es por ello que durante años posteriores la musicalización de la pintura mediante el color se convirtió en característica principal de su obra.

⁸ GAGE, J. *Op. Cit.*, p. 247.

⁹ GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto : Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still.* p. 87

Aunque podemos decir que Matisse fue un referente para Kandisky, existen diferencias entre ellos y su uso del color. En la pintura de Matisse el tema es un vehículo para un experimento, la composición es tradicional, sin embargo, en la obra de Kandisky puede verse el uso del color sin pensar en la perspectiva, para él, los colores con su peso psicológico creaban diferentes profundidades.

5.2.3. Forma

La última característica que pretendemos abordar es: la forma. Desde el punto de vista del artista, y más aún del pintor resulta casi obligado hoy en día justificar el hecho de materializar las ideas a través del color y la forma en el plano bidimensional; color y forma que son y surgen de la materia pictórica.

La forma es otro elemento fundamental a la hora de construir un cuadro. La sola alteración de una parte modifica las características del conjunto formal.

La forma de una pintura expone imágenes visuales pero además trasciende más allá de estas formas de presentación, para aludir a otras imágenes que son proyectadas en la mente por la educación, la cultura y la experiencia, siendo ambos aspectos, formas o modos, vías de las que se sirve el arte para transmitir al observador. Que el observador intuya con la mente la forma es algo que intentamos incluir en este proyecto, las líneas dibujan un cuerpo, pero no una mimesis completa, por ello, es el espectador el que tiene que constituirlo o, si es su decisión, no hacerlo.

“Una obra de arte figurativa no se agota en la función descriptiva del motivo representado, y no concebimos la función estética como una simple manera añadida de embellecer esa descripción”¹⁰.

El estudio iconográfico nos ayuda al reconocimiento de los motivos representados. Muchas personas tras haber reconocido los motivos consideran que el significado del cuadro se oculta tras unas referencias simbólicas, cuando lo que caracteriza verdaderamente a una imagen son los rasgos plásticos e icónicos. Con esto no pretendemos eliminar posibles valores simbólicos, buscamos aclarar que para interpretar un cuadro no se trata de buscar un significado oculto en él. Es por ello que *“saber sentir y comprender una pintura figurativa no se limita al reconocimiento de los contenidos iconográficos”¹¹.*

En resumen, podemos apreciar por todo lo comentado anteriormente que una obra se conforma de diferentes cualidades que, en su conjunto, aportan el resultado final del trabajo. No podríamos entender un trabajo sin echar una

¹⁰ IRUJO, J, *Saber sentir la pintura*, p.265

¹¹ IRUJO, J. *Op. Cit.*, p.267.

mirada a todas las características que conforman la obra su totalidad, como características que se complementan unas a otras. Queda claro que forma parte del trabajo del artista la buena elección de estos valores formales que conforman la pintura y utilizarlos para crear sensaciones en el espectador.

5.3. AUTONOMIA Y NARRATIVIDAD DE LA PINTURA

Nos ocuparemos en este apartado de describir brevemente cuestiones que definen nuestra forma de aproximarnos al hecho pictórico y que resultan determinantes en el resultado final del trabajo pictórico personal. Entendemos la pintura como un lenguaje en el que intervienen diversos códigos que oscilan entre la autoreferencialidad propuesta por el arte abstracto y la narratividad de la tradición figurativa. Lo que conocemos como recursos plásticos y recursos icónicos¹². Es decir, toda una serie de elementos expresivos al servicio de la experimentación para descubrir estimulantes asociaciones formales y expresivas.

Desde los comienzos de la historia del arte la representación de la realidad ha servido como inspiración y medio de expresión para muchos artistas. Bien es sabido que el uso de la representación de la realidad ya nació en el Paleolítico y sus pinturas rupestres. Las cuevas con pinturas y grabados paleolíticos se reparten por todo el mundo. Junto a las representaciones figurativas de animales, en las que en algunos casos aparecen modelos humanos, también se han encontrado composiciones abstractas como puntos, líneas, y otros signos más complejos, a las se atribuye una naturaleza simbólica. Los hombres tenían la necesidad de plasmar su vida cotidiana. Se dice que todo este esfuerzo por la representación realista tiene que ver con la función que el hombre del paleolítico le otorgaba a la pintura, este pretendía que le ayudara a cazar, pintar tenía un carácter mágico. Las cuevas para los hombres primitivos deberían considerarse como santuarios y las pinturas serían el complemento de los rituales para propiciar las condiciones favorables para la realización de sus actividades de supervivencia como la caza y la recolección y conseguir el favor de los dioses.

Dando un gran salto en el tiempo nos situamos en el Renacimiento, en él descubrimos como una de sus principales características es la sustitución de los valores religiosos por la afirmación de los valores del hombre. Se busca un mayor realismo en la representación, bien sea de personas, animales u objetos inanimados. Otra particularidad de este movimiento artístico es la utilización de nuevas técnicas sobre perspectiva y profundidad donde el punto de vista



f.6.. *Bisonte*, cueva de Altamira.

¹² IRUJO, J. *Op. Cit.*, p.44.

del pintor se encuentra en medio del cuadro en pro de la búsqueda fidedigna de la realidad.

Entre las corrientes más contemporáneas de arte figurativo que buscan la imitación fidedigna, encontramos el fotorrealismo y el Hiperrealismo. Aunque su motivo o interés es común y compartido presentan algunas diferencias. El fotorrealismo se realiza a partir de una fotografía y por lo tanto, tiene un único punto de vista, que es el central único punto que se puede conseguir con la cámara fotográfica. El hiperrealismo basa su técnica en el dibujo del natural desde el punto de vista que el pintor escoja, y no está restringido al que le impone la cámara fotográfica. El color y la forma se basan en el propio sistema de visión humana.

Por otro lado, dentro de la representación figurativa, existen otras corrientes en las que el carácter formal pierde peso, tales como el Impresionismo o el Expresionismo que aunque también son figurativos están menos preocupados por el mimetismo con la realidad. El movimiento expresionista busca la expresión del estado anímico, las tensiones, los conflictos íntimos; el artista busca dar salida a su mundo interior a través de la representación del mundo exterior.

En contraposición encontramos la abstracción. Eduardo Westerdahl define esta corriente artística de la siguiente forma: *“Actitud evasiva que toma el arte como reacción ante una dominante histórica de representación objetiva, estableciendo la libertad en la creación y el reconocimiento, como categoría, de una fuente espiritual generadora de percusión, con destino a la persona, en la que se ventilara la actividad de forma y color, como liberación de una carga literaria y anecdótica convertida en principio y razón.”*¹³

Podemos decir que el arte abstracto surge como práctica artística durante la primera década del siglo XX como consecuencia de los progresivos avances hacia la autonomía de la pintura y su liberación, de la representación que se habían venido sucediendo desde los siglos anteriores. Se trata de una práctica que no toma como referencia el mundo real, más bien esta forma de expresión artística queda ligada a la subjetividad que tiende a utilizar un lenguaje visual propio y muchas veces es utilizado como vía de escape para representar el mundo interior del artista. Existe un amplio consenso en atribuir a Kandinski la primera obra abstracta, una acuarela de 1910, en ella se ordena el color a través de manchas claras y elementos gráficos con un ritmo circular y dinámico.¹⁴ Las fuerzas de desintegración de la realidad repercuten

f.7. Gran Vía, Antonio López, 1981.



f.8. Primera acuarela abstracta, Wassily Kandinsky, 1910

f.9. Group IV, No. 7, Adulthood, Hilma af Klint, 1907

¹³ En AGUILERA CERNI, V. *Diccionario del arte moderno*, p. 28.

¹⁴ A este respecto habría que decir que la historia oficial queda en entredicho con la retrospectiva en el Moderna Musset de Estocolmo sobre la pintora sueca Hilma af Klint quien algunos años antes que Kandinski ya experimentaba con un lenguaje claramente abstracto

internacionalmente y el autor adquiere un lenguaje propio y una autonomía en el panorama internacional.

La abstracción no es un movimiento único, tampoco obedece a un programa estético común. Ha ella podemos llegar a través de dos vías, ambas nacen exentas de referencias del mundo exterior. La primera es la abstracción lírica, defiende un lenguaje basado en la función expresiva y simbólica de los colores. A través de una serie de manchas de color pretende plasmar el estado anímico del artista o causar una impresión emocional en el espectador. El origen de la abstracción lírica, es la necesidad interior del artista, que rige la selección de colores y la distribución de las formas. La segunda, abstracción geométrica, está basada en las leyes de la geometría y en las matemáticas, busca la simplificación de las formas hasta su presentación más elemental y genérica. Es intelectual, estructural, rectilínea, austera, serena y ordenada.

Aunque bien parece que las definiciones anteriormente dadas sobre estos dos estilos artísticos nos llevan a un terreno donde ambos son totalmente opuestos y nada tienen que ver el uno con el otro, el estudio de ambas corrientes nos llevan a darnos cuenta de que la representación, o no, de elementos objetivos en un cuadro no es suficiente para definir si una obra es abstracta o figurativa.

Es difícil trazar una línea exacta entre los términos abstracción y figuración, ya que existen multitud de ambigüedades entre ambas tendencias. Una obra abstracta puede tener referencias del mundo objetual, como una obra figurativa puede tener elementos plenamente abstractos que no hacen referencia a ningún objeto y cuya función es totalmente expresiva. No obstante, hay que destacar que el significado de un cuadro no sólo dependerá de la intención del artista, sino también de la libre interpretación del espectador y su contexto.

Para diferenciar la abstracción de la figuración, describiremos lo que Alberto Carrete y José Saborit nos hablan en su libro *Retórica de la pintura* sobre los signos plásticos y los signos icónicos. “*Un color rojo puede ser un signo plástico cuando, por ejemplo, en un contexto de colores fríos significa por contraste excitación o calor, y signo icónico, cuando en el contexto de una pintura impresionista significa amapola o tomate, es decir cuando remite a alguna cosa que posea esa cualidad de rojo*”.¹⁵

Estas definiciones de signo icónico y signo plástico otorgan a la pintura (figurativa y abstracta) cierta ambigüedad de la que hemos hablado anteriormente.

¹⁵ CARRERE, A. SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p.91

6. PARTE PRÁCTICA

6.1. REFERENTES

En este apartado haremos un breve análisis sobre una selección de referentes que han influido en nuestro trabajo pictórico, ya sea en cuanto al objeto representado, la manera de aplicar la pintura o simplemente la forma de entender la expresión pictórica.

6.1.1. Alex Kanevesky

Alex Kanevesky es un pintor de origen ruso-lituano. Sus obras tienen gran fuerza expresiva. Con la suficiente minuciosidad formal y cromática, consigue una gran carga expresiva.

En él se pueden reconocer influencias, en mayor o menor medida, de pintores como Freud, Bacon o Manet, entre otros.

El interés personal por este artista estriba fundamentalmente en su técnica pictórica. Destacamos la rapidez de ejecución, al menos aparente, y la forma impetuosa de colocar sus pinceladas. Corrige constantemente la aplicación de la pincelada hasta conseguir la densidad deseada. Le caracteriza el aspecto de fluidez y movimiento en sus lienzos y una cierta sensación de inacabado. Existe una superposición del fondo sobre la figura, una figura femenina normalmente ya que sus temas son especialmente mujeres. Otra característica interesante en este autor, compartida en nuestro trabajo, es la confusión entre zonas de la figura y zonas del fondo para enfatizar la fragilidad de lo representado.

El propósito de su trabajo oscila, de manera intencionada, entre la representación tangible del cuerpo humano y la plasticidad de la materia pictórica.



f. 10. J.F.H., Alex Kanevesky

6.1.2. Lucian Freud

Sobre Lucian Freud hay ya mucho escrito, de él nos interesa su materialidad con la pintura, cómo sus pinceladas dan vida a la propia materia. En palabras del propio artista *“Quiero que la pintura funcione como carne. Para mí, la pintura es la persona”*¹⁶



f.11. Benefits Superviso Sleeping, Lucian Freud, 1995

Lucian Freud emplea un lenguaje pictórico suelto, donde la pincelada es gruesa y matérica. Su ejecución es lenta y meditada, antes de aplicar la pintura ha estudiado dónde y cómo lo hará. Se deja contagiar por el morboso sentido físico, carnal y existencial de los primeros trabajos del pintor, coetáneo y amigo, Francis Bacon.

Destacaríamos la intensidad matérica concentrada en cada una de sus pinceladas, una característica que intentamos incorporar al trabajo artístico personal, no sin cierta dificultad.

6.1.3. Jenny Saville

Es conocida por sus lienzos de gran tamaño en los que retrata el cuerpo humano, en su mayoría de mujeres. Su obra está basada en una crítica a los cánones de belleza occidentales, tratando temas como la obesidad, la cirugía estética, cuerpos accidentados o maltratados, entre otros. Pinta cuerpos desnudos desde perspectivas y enfoques que llegan a lo grotesco. Coloca al espectador ante un punto de vista inusual que sumado a las grandes dimensiones de las obras, acentúa aún más, la monumentalidad de las figuras.

Sus sobras se caracterizan por la combinación de zonas con mucha carga matérica y zonas de óleo menos empastadas que permiten ver el fondo. Saville aplica la pintura formando grandes masas de color que superpone en diferentes fases. Con ellas, construye la forma y crea la sensación de volumen de una manera suelta y desenfadada.



f.12. Plan, Jenny Saville, 1993

El interés personal por el trabajo de Jenny Saville se fundamenta en la “carnalidad” que consigue representar. Las arrugas, la grasa, los músculos, la sangre la flacidez de la carne aportan una gran fuerza expresiva. También resultan muy interesantes los encuadres forzados de sus composiciones. Salvando todas las distancias, observamos cómo entre el trabajo de Saville y el nuestro existen puntos de coincidencia que giran en torno a la cuestión temática, la representación del cuerpo humano, y la capacidad expresiva de la propia materia pictórica.

¹⁶ CALVO SERRALLER, F. *Lucian Freud, el pintor de los desnudos carnales*. En: El País, Diario.[Consulta: 2016-05-16]. . Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/07/22/necrologicas/1311285601_850215.html

6.1.4. Amaya bozal

A través del libro de Juan Antonio Ramírez *“Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo”*¹⁷ hemos podido conocer el trabajo de la artista española Amaya Bozal con el que encontramos muchos puntos de conexión, sobre todo, en la búsqueda de soluciones más o menos azarosas o experimental a la hora de aplicar las diferentes capas pictóricas.

En sus obras no tiene temas principales, sino que éstos se le ocurren y los empieza a desarrollar. De sus diversos proyectos resultan especialmente interesantes sus *“Torsos”*. Su pintura tiene grandes empastes, trabaja con técnicas clásicas como la tierra chamotada¹⁸, el pan de oro o la encáustica. Pinturas de aspecto rudo y terroso con gran luminosidad. En algunas de sus obras parte de la fotografía. Sus pinturas hablan de la paradoja del referente fotográfico frente a la realidad orgánica y matérica del cuerpo humano.

En su estilo se aprecia la influencia del informalismo o del expresionismo abstracto. Su pintura materializa el cuerpo como algo sólido, establece territorios que pueden ser tratados como pura materia. Identificamos estos materiales y sus medios pictóricos compartiendo su valor expresivo. Así, el cuerpo humano actúa casi como una excusa, una motivación para ahondar en el propio valor de lo estrictamente pictórico.



f.13. Torso IV, Amaya Bozal, 2003

¹⁷ Ramírez, J. A. Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. p.111

¹⁸ La chamota es un material que se obtiene de granular los ladrillos, y piedras cerámicas. La chamota se utiliza para fabricar cerámicas en escultura, con ella se consigue obtener una textura rústica. Evita defectos como el agrietado y la laminación.

6.2. DESARROLLO DE LA OBRA PRÁCTICA

6.2.1. Trabajos previos



f.14. Sin título
Óleo sobre lienzo
162x130, 200x162,162x130

Nuestro interés por lo corporal nace en Polonia cursando una beca Erasmus. En Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku curso las clases de pintura en el taller de la profesora Teresa Miszkin pide realizar un proyecto que sea personal de principio a fin, Nos anima a realizar nuestras propias fotografías para utilizarlas como apoyo referencial en la ejecución de los cuadros. Este material fotográfico sirvió en su momento y ha sido fundamental para arrancar con el proyecto actual (Ainhoa).

Durante la estancia en Polonia el proyecto que se realizó fue un tríptico cuyo resultado final es de un carácter mucho más realista que el que ahora presentamos.

Esta vez, a diferencia del trabajo realizado en Polonia, la fotografía servirá como referente pero un referente que puede ser cambiado, tratado con una mirada diferente. No tratando de buscar una reproducción fiel de la imagen fotografiada, en este caso la imagen servirá de base para más tarde ser transformada.

Este proyecto busca romper con la mimesis del proyecto anterior, en el que se escogió una fotografía y se trató de ser fiel a ella. La búsqueda de la mimesis de la fotografía encasilló los resultados en unas formas y en unos colores que no dejaban paso a la expresividad de las emociones. Es por ello que con este trabajo tratamos de romper ese resultado final, por lo que la figura es tratada como una simple excusa para pintar, pero que ésta no sea la que mande sobre

nosotros, sino que la utilizamos como base para poder después transformarla y utilizarla según nuestro juicio crítico y expresivo.

6.2.2 Proceso creativo

6.2.2.1. La fotografía como boceto

Hablaremos aquí de cómo la fotografía ha influido en la pintura desde su aparición en el siglo XIX¹⁹. Es importante referirnos a la fotografía, aunque sea brevemente, ya que es una herramienta que, lejos de su servidumbre mimética, resulta un apoyo significativo en la obra personal.

Ya desde los orígenes de la fotografía ésta comenzó a ser utilizada como un recurso al servicio de la pintura. Es sabido que la aparición de la fotografía dio un giro radical a la hora de entender la pintura. Desde el siglo XX ha habido una influencia creciente del medio fotográfico sobre el pictórico, no nos extraña llegar a un estudio de cualquier pintor y observar referentes fotográficos en cualquier rincón que le sirven de ayuda o guía para la elaboración de imágenes pictóricas.

La llegada de la fotografía ya influyó a los impresionistas, los animó a investigar sobre fenómenos perceptivos relacionados con el color, antes que a hacer estudios descriptivos de la realidad. Los pintores ya no necesitan su arte para captar la realidad y dejar constancia de la memoria, de ahí que estos dieran un giro e inventaran nuevos estilos que ya no son miméticos si no que buscan unas nuevas formas de expresión, podemos citar algunos ejemplos como el impresionismo de Edgar Degas, el cubismo de Picasso o el expresionismo abstracto de Richter.

La fotografía inspiró un nuevo tipo de pintura y también le aportó nuevas características como diferentes tipos de enfoques como el picado o el contrapicado, dejando atrás la idea del cuadro ventana. La influencia fotografía sirve ya en el siglo XX como imaginario, una vía de inspiración para los pintores.

En nuestro caso la fotografía se utiliza como una fuente de inspiración. No buscamos la representación mimética del motivo fotográfico si no que lo que pretendemos es basarnos en él para reinventarlo o rechazarlo y, así, darle

¹⁹ El primer daguerrotipo se fecha en 1839 y la técnica de colodión húmedo aparece por primera vez en 1850.

nuestro propio sentido. De la misma forma que lo haría un pintor de referencia como es Francis Bacon.

Bacon acumula cientos de imágenes. Es un artista fascinado por la fotografía, en su estudio se pueden contemplar cientos de imágenes fotografías que están aquí y allá. Las utiliza como registros, fuentes, bocetos, las recorta de revistas y periódicos, son tomadas por él mismo o algún fotógrafo bajo su dirección, estudia la pintura a través de ellas. Pero por otro lado, no le concede a la foto ningún valor estético.



f.15, 16. Estudio Francis Bacon

“Pienso que debes romper con la técnica, romper la tradición para hacer algo realmente nuevo. Siempre vuelves a la tradición, pero la tienes que romper y reinventar primero”²⁰

Esta frase resume lo que para Francis Bacon es la fotografía y la pintura. Bacon utiliza ambas técnicas, las junta y las entiende como una sola. Asume cualquier imagen fotográfica, sin embargo, no asume por completo la presencia de la fotografía como parte integral de su proceso pictórico. Presenta una postura que cede ante lo fotográfico para después rechazarlo. Acumula y se rodea de imágenes pero solo hasta cierto momento. Probablemente para Bacon la fotografía no interviene en el acto pictórico en sí, ya que no hace una mimesis de ella, sin embargo, podemos decir que es innegable que dentro del proceso pictórico las fuentes de las que se parten forman parte del conjunto visual, teniendo igual o mayor importancia que los gestos y los trazos que la conforman.

Otra característica que nos muestra la influencia de la fotografía en la pintura de la pintura de Bacon es la fragmentación. La fotografía le otorga a Bacon la capacidad de acercarse a la carne, a fragmentarla, en definitiva a estudiarla de una manera diferente.



f.18. Degas. Fotografías combinadas / Degas, Bailarinas detrás del escenario. 1895



f. 17. Fotografía propia/ f.19. Ainhoa II



²⁰ SALAZAR MÉNDEZ, D, E. De foto a la pintura. Influencias de la visión fotográfica en la mirada pictórica. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/academicos/diana_salazar/wp-content/uploads/2011/08/TesisMtraDianaSalazar1.pdf

Es por ello que podemos considerar el referente fotográfico como parte del proceso creativo. Ya sea utilizada para una mimesis de ella o para simplemente rechazarla, es innegable que todo el imaginario fotográfico del que nos rodeamos forma, de una manera u otra, parte de nuestra obra personal.

Así pues, podremos definir una primera etapa de desarrollo en nuestro proyecto personal que comienza con una serie de fotografías propias realizadas a un modelo. Estas fotografías servirán de base para a nuestro trabajo, pero no las asumiremos por completo, si no que más adelante las transformaremos siguiendo nuestros criterios propios.

Las fotografías fueron tomadas con una cámara Réflex. La intención principal consiste en colocar a la figura como protagonista, con sus curvas y sus luces y sombras. Es por ello que el fondo del que se parte es completamente blanco, con esto buscamos una neutralidad y una concentración absoluta del espectador en la figura humana, no existiendo ningún elemento que interfiera o pueda crear una expectación mayor que el propio cuerpo.

Al no contar un plató fotográfico y las facilidades de luz que estos ofrecen, como es el hecho de utilizar focos y de generar unas condiciones de luz muy puntuales, buscamos una solución más doméstica colocando la escena en una habitación abuhardillada. La luz es natural y procedente de una ventana tragaluz. Esta posición de la ventana nos permite crear unos contrastes en relación con las luces y las sombras del cuerpo muy interesantes.

Tras la búsqueda de una gran variedad de referentes fotográficos en cuanto a poses en modelos, tomamos la decisión de utilizar puntos de vista diferentes a los clásicos, en cuanto a la mirada hacia el modelo se refiere. Es por ello que decidimos utilizar picados y contrapicados en algunas de las fotografías, buscando un punto de vista original. *“Mediante el encuadre el pintor selecciona un fragmento de la realidad, una posición, una distancia y un ángulo de mirada, en definitiva una manera de contemplar y destacar ciertos aspectos del motivo seleccionado.”*²¹ Pese a que el cuerpo humano es utilizado en muchas obras clásicas, la intención es buscar un punto de vista distinto. El propósito no es buscar la pose perfecta de un cuerpo perfecto, buscamos que el cuerpo hable por sí mismo, que tenga otra lectura y envuelva a la superficie con sus curvas y sus contrastes en la luz.

El resultado serán unas fotografías donde la presencia del cuerpo impera sobre toda la superficie. Estas imágenes nos servirán como referentes

²¹ IRUJO, J. *Saber sentir la pintura*, p.243.

fotográficos para la posterior realización de una obra plástica. Más adelante haremos un proceso de selección por el cual la imagen visual partirá como un motivo identificable, en este caso una modelo femenina, para más tarde ser modificado y convertido en portador de ciertos rasgos pictóricos específicos, así como hemos podido observar en el trabajo de nuestro autor referente, Francis Bacon.

6.2.2.2. Materiales y procedimientos

El proceso plástico comienza con la elección del soporte y su formato. Por los resultados que pretendemos conseguir nos inclinamos por formatos de grandes dimensiones. El gran formato ayuda a una mejor visualización y una mayor compenetración por parte del espectador, y así podrá apreciar más fácilmente no solo las posibles formas de la composición sino también la superficie, la textura, la materialidad del conjunto. Este proyecto pretende que todos los elementos tengan igual preeminencia y no prevalezca la figura sobre el fondo y la forma sobre la textura.

El paso posterior a la elección del formato es la imprimación de los lienzos. La idea inicial es preparar los bastidores entelados con una tela virgen de algodón y una imprimación a la media creta. Más tarde desechamos idea optando por una solución con un secado más rápido, por lo que decidimos imprimir las telas con una solución acrílica básica como es el Gesso. Partimos de un color almagra para que el fondo no sea de color blanco y de esta forma nos resulte más sencillo encajar luces y sombras.

En la elección de las fotografías, nos inclinamos por las que tienen contrastes y unas líneas en el cuerpo que consideramos más interesantes. Asimismo nos sirven de inspiración las obras de algunos artistas, incluso sin darnos cuenta el estudio de estos y sus imágenes han influido en algunos de nuestros lienzos. Por ejemplo, observando la obra de Alex Kanevsky, L.G.4, encontramos relación con la nuestra. La pose resulta familiar y parecida en esta imagen (f.19 y f.20). Aunque la fotografía fue realizada con anterioridad al estudio sobre este autor, queda claro que la elección de esta imagen y no cualquier otra con las que contaba de la sesión realizada, es debido a la influencia de este. De esta manera podemos observar como las imágenes y nuestra exposición ante ellas, sobre todo con la accesibilidad de hoy día, forman parte del proceso pictórico, con la misma fuerza que lo puede hacer una pincelada.

La técnica escogida es el óleo. Descartamos el acrílico como técnica para este proyecto ya que sus acabados dan un aspecto contrario al que deseamos buscar. Por sus cualidades plásticas le ofrecen a la pintura un aspecto brillante y artificial que no queremos para nuestro proyecto. Por otro lado, el óleo con



f.19. L.G.4, Alex Kanevsky.

f.20. Fotografía propia.

su base aceitosa, se convierte en la técnica perfecta para la realización de este proyecto, pues los aceites aportan fluidez y densidad a la pintura facilitando los arrastres en el soporte. Otra de las grandes virtudes que encontramos en la pintura al óleo es la versatilidad de sus colores, muy vivos pero sin el aspecto artificial de la pintura acrílica.

Una vez seca la imprimación con la que hemos preparado el soporte, nos disponemos a encajar la figura en la superficie. Para ello utilizamos una pintura muy diluida, a través de manchas de colores tierras encajamos luces y sombras creando los volúmenes de la figura. Frente al cuadro, buscamos las líneas del dibujo que nos parecen más interesantes y que deseamos conservar antes de empezar a “deshacer” la figura. Una vez decididas, con una brocha manchada comenzamos a emborronar las partes de la representación que no queremos que aparezcan en nuestro lienzo. Dejamos secar para volver más tarde a enfrentarnos al lienzo. Esta vez los pinceles están cargados con más pigmento, más materia. En las zonas de luz aplicamos blanco alquídico para crear empastes sobre los cuales, más tarde, pintaremos con diferentes colores. y Acto seguido barremos con una espátula, de esta manera el blanco de abajo vuelve a aparecer y crea unas texturas en las zonas de luz muy sugerentes. En ciertos puntos del cuadro utilizamos pinceladas más matéricas, en ocasiones mezclamos materiales de carga con el óleo o con aceite para crea empastes.



f.21. Ainhoa III. Detalle.

Utilizamos, pinceles y grandes brochas. Creamos barridos de la materia en zonas grandes del lienzo, drippings y salpicados, buscando la máxima expresividad de la pintura. La finalidad es que la propia materia sea una parte de la composición, que ésta coexista, también, como protagonista del cuadro. En palabras de Julián Irujo *“al margen del objeto representado por el sujeto, el autor expresa en la obra una forma de ser, de situarse, una actividad vital. El gesto o manera de mover un utensilio pictórico se convierten en una proyección hacia afuera del tacto”*²²

Es por ello que en este trabajo podremos encontrar diferentes tipos de lenguaje pictórico que se relacionan entre sí. Al diluir la materia, obtenemos un mayor fluidez y mejor recorrido del pincel. Cuando la disolución es alta no solo se consigue un trazo transparente, que remite a unas sensaciones más suaves, sino que conseguimos, a su vez, la sensación de profundidad, de que unas capas se superponen a otras. Por otra parte, la utilización de mucha cantidad de pintura produce empastes que destacan la presencia material y la masa pictórica.

La elección de la paleta cromática surge en trabajos anteriores. A la hora de pintar el cuerpo, la piel, nos damos cuenta que no solo existen colores tierra

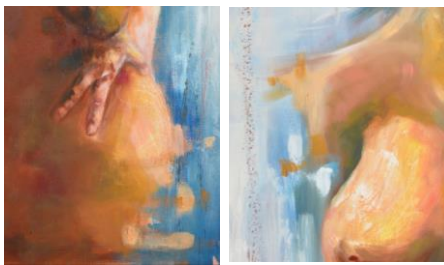
²² IRUJO, J. *La materia sensible*. p. 93.

que rebajados con blanco nos remiten al color de la carne. El propio proceso pictórico nos ha mostrado que la carne no es de un solo color graduado en tonos, si no que existen gran variedad de matices en los que podemos encontrar verdes o violáceos. Aunque no pretendemos una representación realista, si nos damos cuenta de la importancia de contar con una paleta amplia con la que modular el color evitando la monocromía.

Los colores empleados son los tierra, como tierra siena, tierra siena tostada y ocre con algunos toques de amarillo, rojo, azul y verdes. Son colores muy terrosos, en esto encontramos una conexión con la obra de Amaya Bozal, con su serie “Torsos”:

“Una pintura es una imagen material, un objeto que se percibe como vehículo de una representación, expresión de mirada y afectos, pero que afirma su materialidad, su existencia autónoma, más allá de la autoridad de su creador y de la buena voluntad de su destinatario. La pintura de Amaya es un cuerpo, pero eso es decir mucho, por un lado, y demasiado poco, por otro. Sólo si atendemos a la pintura misma, al modo en que se impone frente a nosotros, veremos un cuerpo según una determinada concepción, una pintura penetrada de sentido.”²³

Podemos encontrar similitudes con esta artista por su manera de entender la pintura. Amaya Bozal utiliza el cuerpo como podría utilizar cualquier otro motivo. Para ella, igual que para nosotros, es un pretexto para realizar sobre él un tratamiento pictórico que se ha ido conformando como un estilo personal, donde podemos observar que predomina la materialidad del óleo, la encáustica, los desgastes y los colores tierra.



f.22. Ainhoa V. Detalle

f.23. Ainhoa VI. Detalle

Una característica importante en nuestro trabajo es la relación figura-fondo. En toda composición, la relación entre espacio positivo (figura), el negativo (fondo) y el formato es fundamental. Por regla general, nuestro modo de percibir tiende a conceder más importancia a la figura que al fondo, quizá porque en aquella encontramos más referencias a la realidad que observamos cotidianamente. No obstante, ambos poseen una importancia similar, para conseguir una correcta composición hay que valorar por igual las formas del fondo y la figura en relación a la superficie del formato. Podemos decir que la figura es un elemento que existe en un espacio o campo destacando en su interacción con otros elementos. Es nuestra manera de abordar el cuerpo como figura nuestro primer paso hacia la “deconstrucción”. En primer lugar no situamos al cuerpo en ningún espacio, no hay referentes próximos a él por lo que la figura queda fuera de todo contexto y esto ya resulta extraño para el ojo del espectador. Por otra parte, normalmente, el fondo debe envolver y

²³ PÉREZ CARREÑO, F, *Cuerpo y paisaje de la pinutra* [Consulta: 2016-06-10] Disponible en: <http://www.amayabozal.com/wp/torsos-2003/torsos-pintura/>

enmarcar a la figura, pasando a un segundo plano y dándole el papel de protagonista principal, También tratamos de romper esta premisa, nuestra intención es establecer una relación homogénea (figura-fondo); es decir, que la presencia de ambos contenga el mismo peso en la composición, que exista la incertidumbre entre qué es fondo y qué es figura. En ocasiones el fondo envuelve a la figura, en ocasiones la oculta y en otras interactúan creando líneas de contorno definidas

Esta superposición del fondo sobre la figura la podemos encontrar en el trabajo de Alex Kanevsky, lo que podemos ver en sus obras son colores colocados a manera de planos que a veces se transforman en un fondo general. Es un trabajo que se extiende en el tiempo ya que aunque sus pinceladas son rápidas y certeras, el artista las corrige una y otra vez, esto crea diferentes capas en el lienzo, pero no porque estas pinceladas tengan mucha materia si no por la superposición de unas sobre otras crean estas diferentes texturas. Sus figuras, en ocasiones, parecen que siguen siendo parte de ese fondo, es esta relación figura-fondo lo que más nos atrae de la obra de este pintor y una característica que pretendemos afrontar en nuestro proyecto personal.

Investigamos para crear unas fronteras indefinidas en los lienzos. Es la alteración de los códigos establecidos, tanto en el arte de lo representativo como en el arte de lo no representativo, la que nos motiva hacia una búsqueda de un lenguaje propio, en el que los propios límites o la inexistencia de ellos ya establecen un diálogo por si mismos en el lienzo.

La pintura como materia es algo que tratamos de destacar en los lienzos. No buscamos un resultado limpio o pulido, pretendemos crear una pintura “suculenta”, táctil, casi palpable. Para ello nos valemos de diferentes herramientas como son los pinceles y espátulas con las que creamos arrastrados de la pintura, creando de este modo diferentes texturas.

La emoción ante el trabajo de de Lucian Freud es la motivación a realizar una pintura con mucha carga. Freud crea composiciones donde las espesas capas de pintura dan un efecto reminiscente de materia casi viva, tangible. De sus cuadros hipnotizan sus pinceladas sueltas, son pinceladas que construyen. Con una sola de ellas, gracias a su grosor, adivinamos volúmenes y direcciones. Es por ello que pretendemos dotar a nuestros lienzos de gran carga matérica, donde la propia materia sea lenguaje y exprese por igual. Sin la corporeidad de lo pictórico, las imágenes perderían gran parte de su significado, puesto que pretendemos que la forma y la materia sean vehículos de expresión. Como señala Julián Irujo *“Cuando un artista encuentra recursos expresivos, descubre*

*también contenidos, puesto que en el arte el plano de la expresión y el plano del contenido están interconectados.*²⁴

6.2.2.3. La serie como recurso

*“Cuando un artista configura una serie pictórica con un sentido experimental, reduce o elimina ciertas variables creativas para centrarse en explorar otros datos concretos, que constituyen el objeto principal de su trabajo”*²⁵

Ya que este trabajo se centra en la experimentación en busca de un lenguaje personal, consideramos interesante realizar una serie pictórica, donde tanto lo representado como la manera son paralelos en cada uno de los trabajos.

Podemos tomar como referencia la serie de la catedral de Rouen realizada por Monet, donde lo único que varía entre ellos es el momento del día, la estación del año o las condiciones atmosféricas, para sacar en conclusión que si desconociéramos el interés del autor en los cambios cromáticos provocados por las variaciones lumínicas, no tendríamos la capacidad de apreciar el sentido de la serie. Es por ello, que salvando las distancias, si se desconoce el carácter experimental de la obra y el método de ensayo-error en el uso de los recursos gráficos como objeto principal del trabajo, no se tendría la capacidad de apreciar por completo este trabajo. Por consiguiente, debemos entender cada una de estas obras como parte de un conjunto, donde las obras no son un discurso independiente, si no que forman parte de un todo, un conjunto que se centra en un problemática específica en búsqueda de una creación plástica propia.

6.2.2.4. Ainhoa

Elegimos titular a la Obra así como lo hace Monet, con el nombre de la protagonista de los cuadros. Para nuestro proyecto decidimos utilizar a la modelo como motivo, igual que Monet hizo con la catedral. Pintamos a la modelo en diferentes posiciones, así como el artista lo hizo en diferentes franjas horarias, pero se trata de una excusa para una constante investigación de los recursos pictóricos.

Aunque salvando las distancias, al igual que en los lienzos de La Catedral de Rouen , el auténtico objeto no es ya el modelo arquitectónico ,el edificio no es más que un fondo, una excusa , para mostrar al auténtico protagonista de la

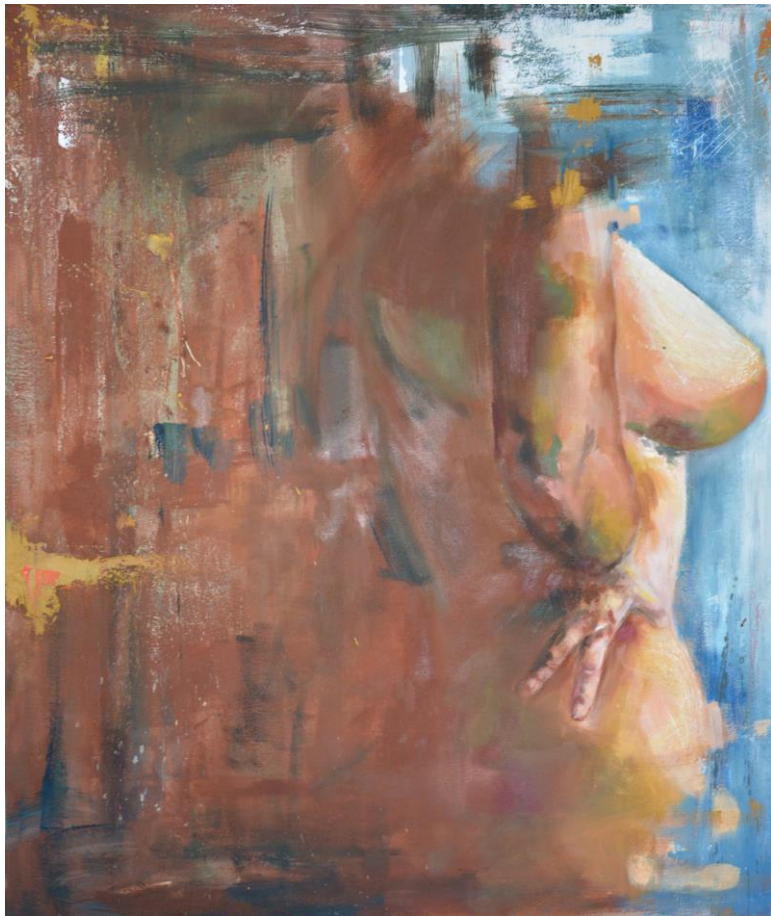
²⁴ IRURJO, J. *Op. Cit.* p.37

²⁵ *Ibid*, p. 50.

composición la luz. Para nuestro proyecto, Ainhoa no es más que nuestra excusa para mostrar lo que creemos es protagonista principal de nuestro trabajo. Se trata de la expresividad y la utilización de la pintura como vía de expresión en sí misma.



f.23. Ainhoa VI
Oleo sobre lienzo
80x100 cm



f.24. Ainhoa V
Óleo sobre lienzo
98x162 cm



f.25. Ainhoa I
Óleo sobre lienzo
80x100 cm



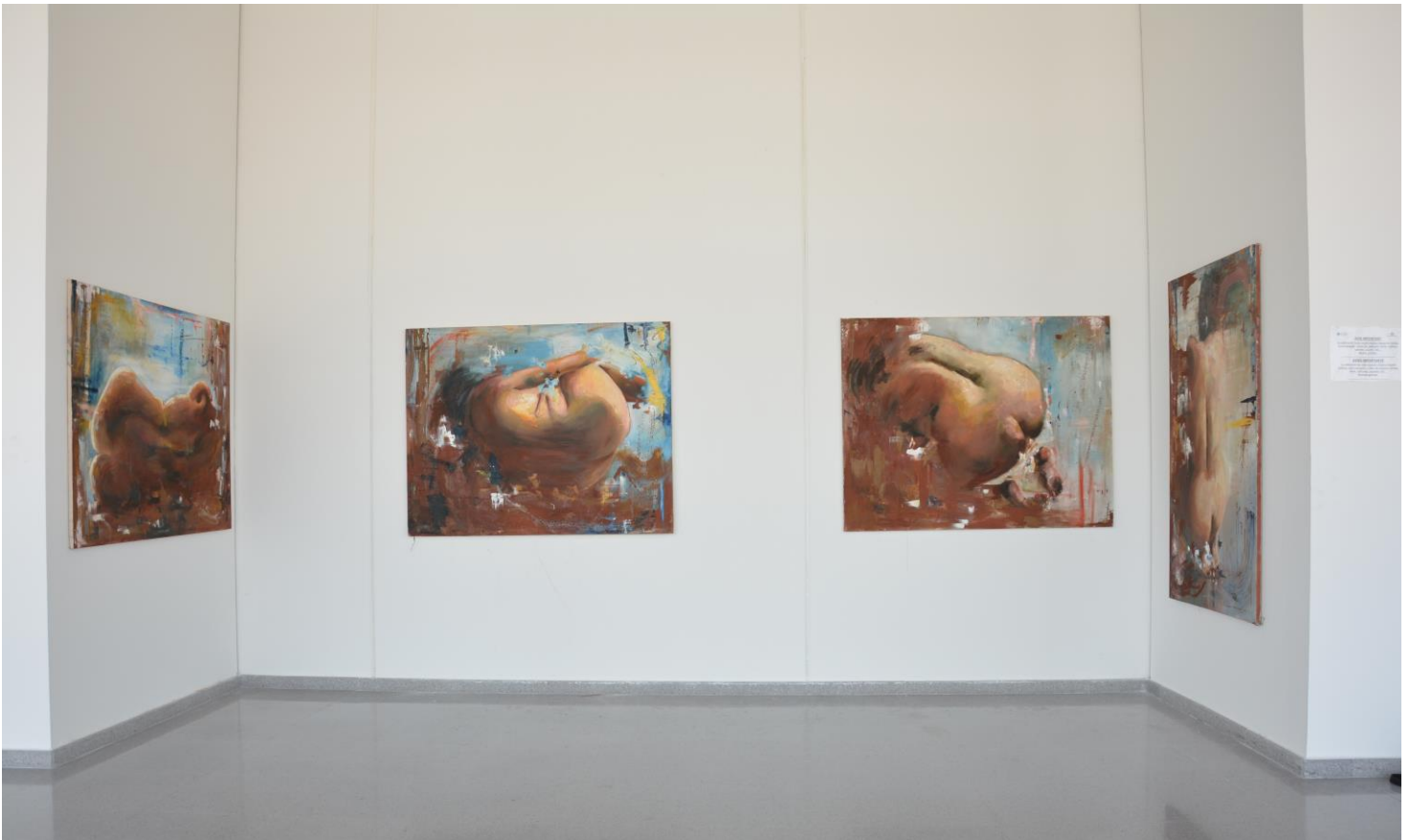
f.26. *Ainhoa II*
Óleo sobre lienzo
114 x 146 cm

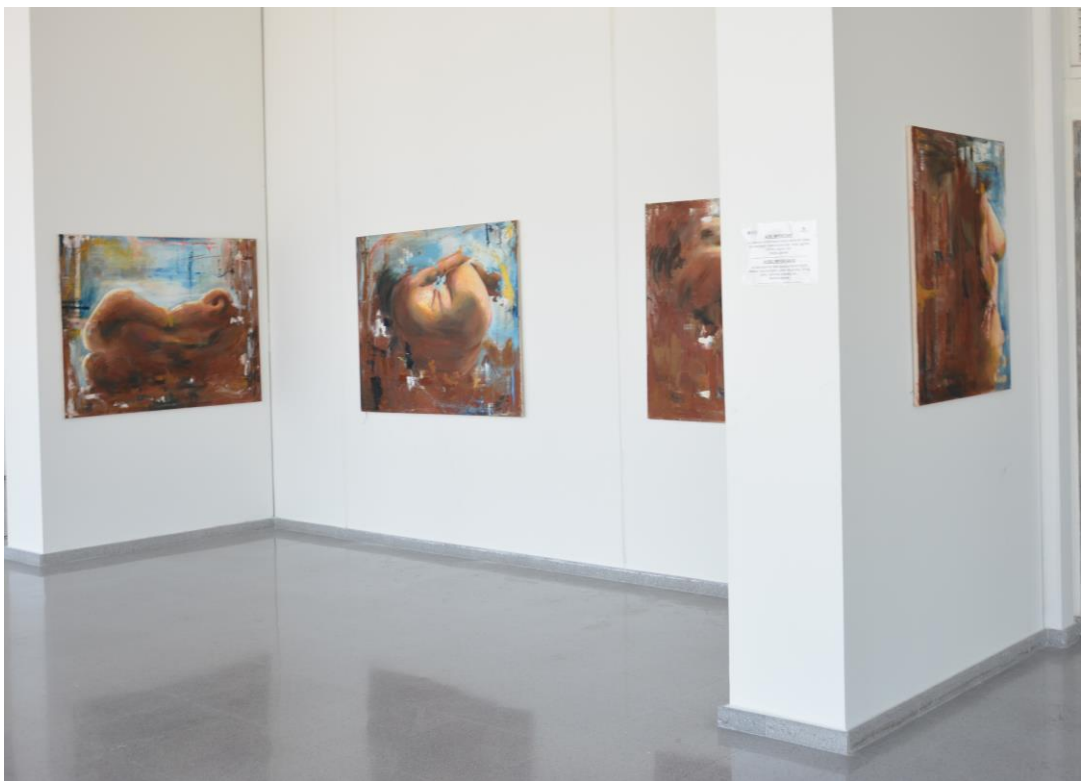


f.27. *Ainhoa III*
Óleo sobre lienzo
114 x 146 cm



f.28. Ainhoa IV
Óleo sobre lienzo
114 x 146 cm





7. CONCLUSIONES

La realización del proyecto final ha sido enriquecedora a nivel teórico, la consulta bibliográfica ha sido un continuo descubrimiento y una manera de profundizar más en las diferentes miradas para entender la pintura y su manera de hacer.

Teniendo en cuenta que nuestro trabajo se basa en la experimentación, son varias las conclusiones que hemos obtenido a lo largo de este proceso. Algunas de ellas han surgido del trabajo práctico a través del método ensayo-error, de manera que en la retrospectiva de las obras presentadas se puede apreciar la conjunción de diferentes maneras de enfrentarse al lienzo.

El análisis de artistas y autores de referencia nos han servido para comprender la obra artística personal, ampliar nuestros conocimientos y enriquecer nuestro criterio.

Por otro lado ampliar el repertorio de lenguaje plástico añadiendo a las ya conocidas otras nuevas. Lo que nos lleva a seguir indagando sin tener una imagen concreta determinada o formada a priori; sino que se vaya gestando a partir del trabajo, del propio proceso.

El resultado obtenido en la búsqueda de la expresividad ha sido muy amplio y significativo desde el punto de vista del propio crecimiento como artista. Seguiremos indagando en la representación del cuerpo sin convertirlo en un símbolo, sin necesidad de la forma mimética, manifestar no solo con la iconografía sino con la esencia de la superficie pictórica.

8. BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, V. *Diccionario del arte moderno*. Valencia : Fernando Torres, 1979.

SABORIT, J. CARRERE, A.. *Retórica de la pintura*. Madrid : Cátedra, D.L. 2000.

GAGE, J. *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid : Siruela, 1997.

GARCÍA, A. *Brinkmann: figuras de la abstracción*. Málaga : Ayuntamiento de Málaga, D.L. 2006.

GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandisky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. John Golding. Turner. 2003

IRUJO, J. *Saber sentir la pintura*. Bilbao : Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, D.L. 2015.

MONDRIAN, P. *Realidad natural y realidad abstracta*. Madrid : Debate, 1989.

RAMIREZ, J.A. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid : Siruela, D.L. 2003.

SALABERT, P. *Pintura anémica y cuerpo suculento*. Barcelona : Laertes, 2003.

WEBS

ALEX KANEVSKY. <http://www.somepaintings.net/Alex.html>

AMAYA BOZAL. <http://www.amayabozal.com/wp/>

CALVO SERRALLE, F. *Lucian Freud, el pintor de los desnudos carnales*. En: El País, Diario. [Consulta: 2016-05-16]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/07/22/necrologicas/1311285601_850215.html

ELMANICOMIOAV. Conversaciones con Amaya Bozal. [Consulta: 2016-05-2]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CnW244w5eAA>

PÉREZ CARREÑO, F, *Cuerpo y paisaje de la pinutra* [Consulta: 2016-06-10] Disponible en: <http://www.amayaboza.com/wp/torsos-2003/torsos-pintura/>

SALAZAR MÉNDEZ, D, E. *De foto a la pintura. Influencias de la visión fotográfica en la mirada pictórica* [Tesis fin de máster] México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. [Consulta: 2016-06-13]. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/academicos/diana_salazar/wp-content/uploads/2011/08/TesisMtraDianaSalazar1.pdf

9. INDICE DE IMÁGENES

- f.1. Yves Klein: realización de una antropometría.
- f. 2 Lucian Freud, *Blond girl on a bed*, 1987. Detalle.
- f. 3 *Materia sobre tela y collage papel*, Antoni Tapies, 1964.
- f. 4. *24.2.98*, Gerard Richter, 1998
- f.5. *Estudio rojo*, Enri Matisse, 1911.
- f.6. *Bisonte*. Altamira.
- f.7. *Gran Vía*, Antonio López, 1981.
- f.8. *Primera acuarela abstracta*, Wassily Kandisky, 1910
- f.9. *Group IV, No. 7, Adulthool*, Hilma af Klint, 1907
- f. 10. *J.F.H.*, Alex Kanevsky
- f.11. *Benefits Superviso Sleeping*, Lucian Freud, 1995
- f.12. *Plan*, Jenny Saville, 1993
- f.13. *Torso IV*, Amaya Bozal, 2003
- f.14. *Sin título*

f.15, 16. . Estudio Francis Bacon

f. 17. Fotografía propia

*f.18. Degas. Fotografías combinadas / **Degas**, Bailarinas detrás del escenario.
1895*

f.19. L.G.4, Alex Kanevsky

f.20. Fotografía propia

f.21. Ainhoa III. Detalle.

f.22. Ainhoa V. Detalle

f.23. Ainhoa VI

f.24. Ainhoa V

f.25. Ainhoa I

f.26. Ainhoa II

f.27. Ainhoa III

f.28. Ainhoa IV