



FACULTAD DE BELLAS ARTES

TRABAJO DE FIN DE GRADO EN BELLAS ARTES
(Curso 2021-2022)

LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: MATERIALES, PROCEDIMIENTOS Y
ESTRATEGIAS EN EL DIBUJO CONTEMPORÁNEO

LA IDENTIDAD Y EL CUERPO:
NUESTRO VÍNCULO CON EL MUNDO

AUTOR/A: Celia Herrero Barrios

TUTOR/A: José Manuel
Sánchez Rodríguez

Fdo.(firma)

Fdo.(firma)

Salamanca, 5/07/2022

ÍNDICE:

1. Introducción	3
2. Temática del proyecto. Hipótesis de partida.	5
3. Planificación.....	9
4. Objetivos	11
5. Temporalización.....	15
6. Metodología	17
6.1 Antecedentes en cuanto a la pintura.....	17
6.2 Antecedentes en cuanto al dibujo	20
6.3 Antecedentes del uso del cuerpo en el arte	22
6.4 Metodología personal	26
7. Referentes históricos y marco teórico	35
7.1 Referentes conceptuales y visuales personales	38
8. Enfoque. Contextualización	45
9. Planteamiento metodológico	48
10. Planteamiento técnico y lingüístico.....	51
11. Conclusiones y autoevaluación	53
12. Bibliografía de referencia.....	57

1. INTRODUCCIÓN

Desde la infancia, tratamos de encontrarnos, de reconciliarnos con nosotros mismos y reconocernos en el espejo, de saber quiénes somos y luchamos de manera ininterrumpida para encontrar respuesta a nuestras dudas, sueños, pensamientos, aspiraciones... desde que tomamos conciencia de nuestro cuerpo lo utilizamos como vehículo y empezamos a establecer una conexión con él, de manera que comenzamos a aprendernos, a comprendernos y aceptarnos a nosotros mismos.

Cada uno vive y se desarrolla de manera única, y cambiamos y nos reinterpretemos constantemente. Esa unicidad explora lo más profundo de nuestras vivencias personales, pensamientos, actos, etc., y se traducen en una expresión física hacia el mundo a través de nuestro cuerpo.

Nos acercamos al mundo a través de nuestro propio cuerpo, convirtiéndose en un escaparate de lo que somos, en la expresión física de nuestra mente. De este modo, el cuerpo se transforma en el intermediario de conexiones y vínculos con el mundo. No sólo nuestras palabras definen quiénes somos, sino que nos reconocemos por cosas tan sensibles como la forma de acariciar, la manera en que miramos a nuestro alrededor, las expresiones faciales o corporales, etc..

Además de esto, el mundo juega un papel importante ya que influye y cambia la forma en que nos relacionamos con él. De este modo, nos desarrollamos y crecemos a partir de fragmentos; de vida, de experiencias, de personas, de sensaciones. Juntos hacen un todo, esa identidad a la que me refiero.

Este TFG gira en torno a una búsqueda de esas conexiones, trata de entender a través de la expresión plástica de la pintura y el dibujo, la expresión física del cuerpo teniendo en cuenta todos estos aspectos mencionados. La necesidad de profundización sobre este tema surge a partir de las relaciones establecidas durante el grado con el cuerpo ya que ha sido estudiado anatómicamente, sus formas, sus colores, su posición dentro del arte; pero no se suele traspasar esos límites. Desde entonces, me ha interesado mostrar a través de una disciplina tan convencional como es la pintura y el dibujo, aquello que hay más allá de la forma física del cuerpo así como alejarlo de las convencionalidades pictóricas.

TEMÁTICA DEL PROYECTO. HIPÓTESIS DE PARTIDA



2. TEMÁTICA DEL PROYECTO. HIPÓTESIS DE PARTIDA.

El cuerpo¹ alberga y refleja nuestra identidad², se concibe como el soporte real donde nos desarrollamos, donde se refugia nuestra personalidad, pensamientos, sueños y frustraciones. Se trata del único medio visible ante el mundo, que nos vincula con los demás y el mundo. Desde esta posición se entiende el cuerpo como único ya que se trata del escaparate de nuestra mente y por tanto, se expresa de manera única en cada forma.

La expresión de nuestra identidad³ comienza por la búsqueda de lo intrínseco, la indagación en el propio ser y utilizar el cuerpo como vehículo y a la vez frontera del mundo interior y el exterior.

La comprensión del cuerpo actualmente abarca múltiples campos y es interpretado desde diferentes perspectivas como son el body art, la performance, su relación con la tecnología, el video..., pero siempre partiendo de lo humano, es decir, entendido de forma sensible relacionado con los sentimientos y pensamientos del artista y de lo que le rodea. Las imágenes de la corporalidad tratan de acercarse al ser, de su entendimiento desde una visión humana y su contexto.

La intencionalidad del proyecto este TFG se sumerge en esa interpretación, en la investigación sobre el pensamiento corporal. Esto se refiere a la profundización sobre las teorías que giran en torno a la concepción del cuerpo, los cambios sufridos a lo largo de la historia, el uso que se le ha dado... Se trata de comprender desde una perspectiva plástica, es decir, desde su representación figurativa a través de la pintura⁴ y el dibujo, el reflejo en el cuerpo y su expresión del acercamiento o pérdida del ser humano hacia su propia identidad. Todo ser humano inicia un camino individual para encontrarse a sí mismo, para comprenderse en todos y cada uno de los aspectos de su vida; y siempre

¹ Del latín corpus

1. m. Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos. (1ª definición de la RAE)

² Del lat. tardío identitas, -ātis, y este der. del lat. idem 'el mismo', 'lo mismo'.

1. f. Cualidad de idéntico.

2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

3. f. Conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca

(Definiciones de la RAE)

³ “La propia identidad depende cada vez más de cómo se siente uno percibido por los otros” (Cruz & Navarro, 2004, pág. 65)

⁴ La pintura es el punto de equilibrio entre exterioridad e interioridad, consiste en la expresión de la “vida interior” o del “carácter espiritual” (Nancy, 2013, pág. 29). Autores como Hegel comprenden que a través de la habilidad del pintor se produce la traducción de la vida del espíritu para convertirlo en pintura.

existen momentos en los que nos perdemos y nos alejamos de forma inconsciente de quiénes somos.

Mi TFG se centra en la representación corporal de la identidad del ser humano, utilizando la pintura y el dibujo y con lo que tratar de encontrar y establecer la mía propia desde el ámbito artístico como personal. En cuanto al primero trataré de establecer una metodología de trabajo con la que sentirme identificada, con la que poder crear sintiéndome cómoda y satisfecha. Desde el ámbito personal, siempre me ha interesado y llamado la atención, la influencia de mi alrededor en mi propio cuerpo⁵. Trato de investigar y ahondar en esa búsqueda, del reflejo de la influencia y pertenencia a lo que nos rodea, a las personas, los lugares⁶... de la relación del cuerpo y la identidad y sus diferentes expresiones. Con este TFG busco encontrar una vía plástica como es la pintura y el dibujo, por la que expresar esas influencias externas sobre el cuerpo y sobre cómo configura quiénes somos.

“La idea del “yo” físico y mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, [...] han estudiado la noción de la conciencia y han logrado expresar el “yo” invisible, informe y liminar.” (Jones, 2010, pág. 11). Desde esta premisa, el cuerpo adquiere no solo una importancia personal sino también social en la que la conexión con el mundo altera y guía la expresividad del cuerpo de unas maneras u otras.

Es necesario tener en cuenta un aspecto esencial que es la efimeridad del cuerpo; todo aquello que nos relaciona con el mundo y el resto de seres humanos se mantiene en el mundo más allá de lo que permanece el propio cuerpo. Con esto me refiero a que parte de nuestra permanencia se transforma desde la visibilidad del cuerpo hacia el recuerdo que dejamos en los demás, en nuestras interacciones con el mundo y lo que nos rodea. El cuerpo se entiende como un soporte, como una forma de “sujetar” todo lo que somos.

⁵ El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de asociación del yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. (Solís, Diaz-Urmeneta Muñoz, & López Lloret, 1999, pág. 69)

⁶ Nuestros cuerpos poseen la capacidad natural para transformar en imágenes y conservar en imágenes los lugares y las cosas que se les escapan en el tiempo, imágenes que almacenamos en la memoria y que activamos por medio del recuerdo. (Belting, 2001, pág. 83)

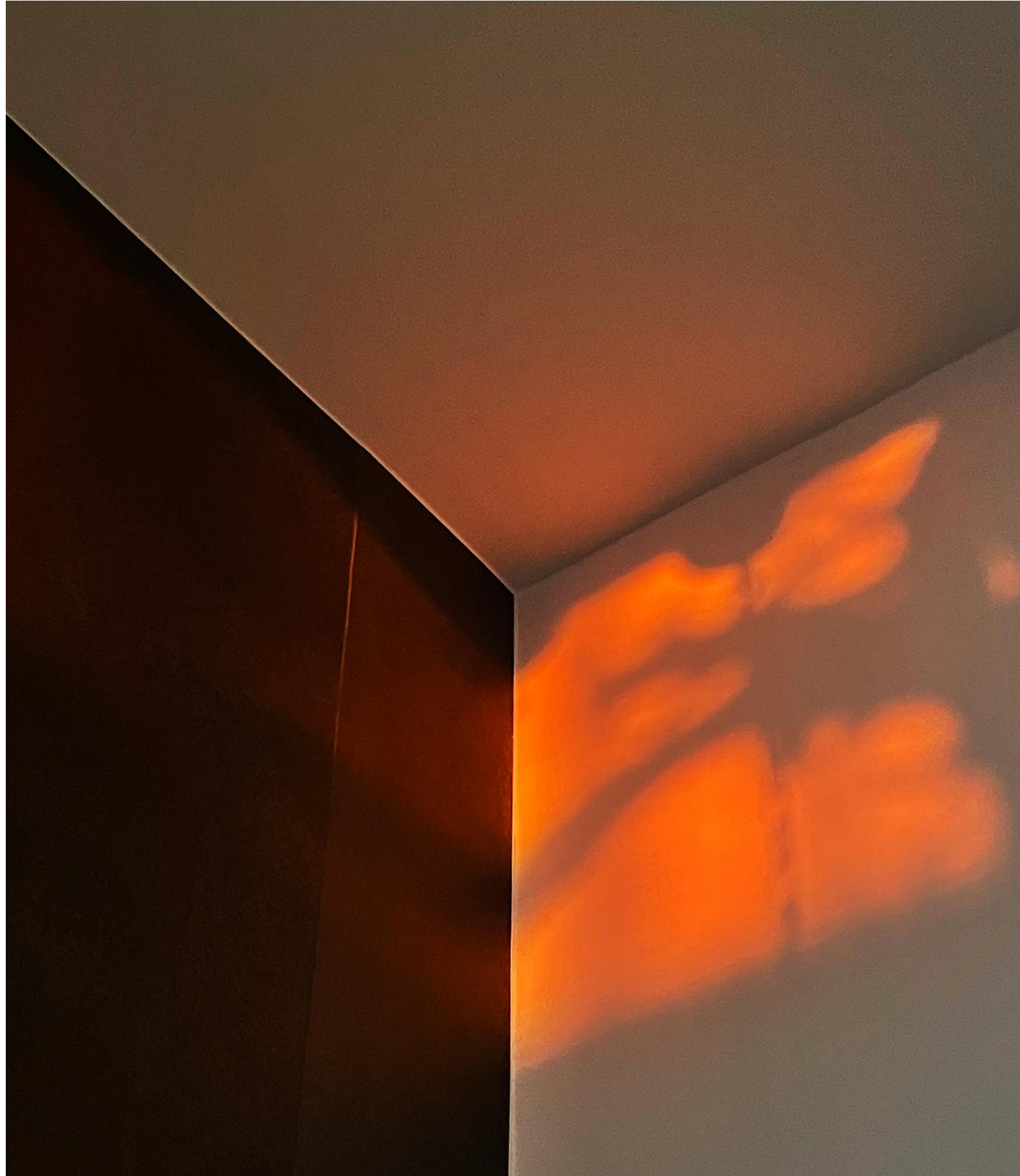
En resumen, el proyecto entiende el cuerpo desde la transparencia de la mente y su expresión, y que, junto a la relación con el mundo externo, configuran y desarrollan nuestra identidad⁷ de forma constante. Esto sumerge al ser humano a una búsqueda constante y una relación inestable en la persecución de definirnos.

De forma más personal, el interés por investigar el desarrollo y el significado de la identidad me lleva a la misma búsqueda de la identidad como artista, de entender la importancia del cuerpo en nuestra relación con el mundo. Siempre he entendido el cuerpo como una parte esencial de lo que somos, de que debemos entenderlo como un vehículo a través del que sentir lo que nos rodea y con el que nos comunicamos y estamos en contacto con el mundo y con los demás. Y aunque gran parte de estas sensaciones y conexiones se produzcan de manera abstracta, siempre he sentido la necesidad de explorar todo esto a través de la pintura⁸ y el dibujo ya que desde el inicio del grado, me ha interesado el uso del cuerpo en todas las disciplinas para transmitir emociones, experiencias, pensamientos, necesidades e incluso reivindicaciones políticas y sociales. A pesar de esto, el cuerpo en la pintura había sido catalogado como academicista y había sido abandonado en su forma figurativa para su uso en modelos para el estudio de anatomía, volúmenes, color y proporciones. Por esta razón, empecé a buscar darle otro sentido, un punto de vista que no se relacionara con esa utilidad.

⁷ “Esa identidad, es provisional, siempre precaria, dependiente y constantemente enfrentada con una relación inestable de fuerzas inconscientes, con significados sociales y personales cambiantes y con las contingencias históricas.” (Cruz & Navarro, 2004, pág. 180)

⁸ La autora María Zambrano en su recopilación de escritos en el libro *Algunos lugares de la pintura*, describe con sus palabras, lo que significa la pintura: “La pintura es una presencia constante, existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada.” (Zambrano, 2012, pág. 11)

PLANIFICACIÓN



3. PLANIFICACIÓN

Desde una base conceptual, el proyecto se concibe desde una visión antropológica y se sumerge en la búsqueda de antecedentes histórico artísticos, con los que entender la presente concepción del cuerpo y la representación de la identidad. Esta postura parte desde la plasticidad de la pintura y el dibujo figurativo, pero buscando apartarse del academicismo y de la figura humana como objeto tanto político, social o incluso como propio soporte de la obra.

Junto a este desarrollo teórico, paralelamente se hace necesaria la investigación de la representación a través de los materiales y las técnicas. Gracias a estos, se abre una vía en cuanto a la necesidad de crear un lenguaje plástico que parte de la figuración pero utilizando el cuerpo como pretexto para llevar a la realidad un concepto tan abstracto como es la identidad.

Se produce una relación directa entre la obra, el espectador y el autor de las obras ya que mi intencionalidad como pintora es expresar, desde mi propia experiencia desarrollándome tanto artística como personalmente, el proceso y la construcción de quiénes somos y la importancia de aquellas personas que nos rodean. Es decir, tratar de hacer entender al espectador la importancia y la necesidad de rodearnos del mundo y de los demás.

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, el proyecto incide en la búsqueda y la expresión de la identidad desde la versatilidad y expresividad que puede ofrecer la pintura y el dibujo técnicamente y teniendo como base la figura humana. El TFG busca explorar los límites de la representatividad del cuerpo sobre experiencias vitales que muchas veces no pueden ser entendidas más que como sensaciones o pensamientos, pero que siempre están conectadas al cuerpo y sus formas de expresión. Estas pueden ser a través de la ropa, el cabello, la piel, la forma del cuerpo... Además, teniendo en cuenta una concepción de cambio constante en el desarrollo del cuerpo y la mente, en la obra se exploran también los límites técnicos de la pintura y el dibujo como materiales tradicionales.

OBJETIVOS Y TEMPORALIZACIÓN



4. OBJETIVOS

Partiendo de la concepción inicial del proyecto, se plantean objetivos para un desarrollo más completo del mismo.

Desde la conceptualización y como uno de los primeros objetivos, está relacionado con la recepción de la obra por parte del espectador, con lo que se pretende dirigir la mirada del espectador de una forma sensible hacia el cuerpo, de que sea observado más allá de lo visible. Con esto quiero decir que no sea visto solamente como algo que poseemos sino como un vehículo a través del que expresarnos de diferentes maneras y desde el que exteriorizar cómo somos, lo que buscamos, pensamos o necesitamos.

Busco una representación del cuerpo alejado de miradas convencionales que lo relacionen con obras clásicas donde el cuerpo era visto como un escaparate de belleza únicamente. También se trata de alejar de las previas concepciones al cuerpo, que lo relacionan exclusivamente como objetos sexuales o desde la visión tradicional religiosa que lo concibe como pecado o una tentación. Se pretende mostrar la individualidad del ser humano partiendo de la expresión corporal.

Además de esto, busco un acercamiento más personal del espectador hacia la propia obra, es decir, que al observar la obra, el espectador pueda llegar a identificarse con la escena, a sentirse conectado de alguna forma. Teniendo en cuenta esto, se puede ejemplificar de forma más clara con las fotografías realizadas por la autora italiana Giulia Bersani, cuya obra se basa en las relaciones, el amor y el cuerpo; y las cuales te despiertan sentimientos como la ternura, la añoranza, la necesidad del otro.



FIG. 1 Giulia Bersani, Sin título, 2022. Fotografía digital, sm. Recuperado de Instagram

Busco establecer y comprender la relación que de forma inconsciente siempre ha unido al cuerpo y a la búsqueda de su representación y por tanto, comprender de manera más profunda la posición actual de la representación del cuerpo en el arte. Dicho de otra manera, en el TFG pretendo resaltar cualquier tipo de interacción que nos permita evolucionar y ayudar a reconocernos y encaminarnos hacia quiénes somos.

Aprender a componer las obras siendo consciente de elementos como el peso visual, la composición, la armonía, la gama cromática...

Desde una parte metodológica y procedimental, el proyecto parte hacia una búsqueda de la convivencia de varios materiales y técnicas relacionadas con procesos dibujísticos y pictóricos, así como la relación entre ellos. Concretamente, se busca la convivencia entre el carboncillo⁹ y la pintura al óleo. En el caso del carbón, que aporta una gran expresividad a partir de los trazos rotos y las formas abiertas que ofrece su rastro y que trabajándolo a través de líneas marcadas y curvas, sitúan de forma segura y contundente las formas de la figura así como le configuran una cierta organicidad. Además de esto, el carbón ofrece la posibilidad mediante el arrastre de la materia, de crear los volúmenes de las figuras con grandes manchas e ir construyendo con una gran variedad de tonos. A través de la pintura, se busca en el TFG, una expresividad alejada de grandes perfeccionamientos y más orientada a una síntesis de las formas y los colores que permita comprender la figura eliminando detalles innecesarios.

Continuando de forma procedimental:

El TFG se orienta hacia la búsqueda de una metodología técnica con la que sentir que las obras que realizo tienen la calidad necesaria para adaptarse a la base conceptual ya que durante todo el grado he estado experimentando a través del uso de diferentes materiales y soportes sin realmente conocer una técnica concreta. Sin abandonar esta experimentación y la inclusión de diferentes materiales y técnicas como el óleo en barra o el acrílico. La mejora técnica derivará en una mayor calidad técnica de las obras.

⁹ El término indica tanto la barrita de carbón utilizada para dibujar como los dibujos que se obtienen como resultado. Se trata de uno de los materiales de dibujo más antiguos, siendo utilizado desde la Prehistoria. El carboncillo es un material fácilmente removible, óptimo por lo tanto para los estudios o dibujos preparatorios. Su friabilidad le confiere un trazo blando y pictórico si bien con frecuencia las obras realizadas con este material corren el riesgo de ser extremadamente frágiles. (Institut Valencia d'Art, 2003, pág. 593).

Teniendo relación con esto último, trato de aplicar una pintura alejada del empaste y la sobrecarga de pintura, así como del detalle y las capas de pintura excesivamente fundidas, lo que se conoce comúnmente como una pintura “relamida”¹⁰.

Busco establecer mi propia paleta de colores que me permita obtener una metodología aún más personal, así como aplicarla correctamente que me permita acercarme a la obra, sentir que representa lo que busco y que engloba o sintetiza quién soy como artista y por tanto que me permita evolucionar.

Trabajando desde la intencionalidad de una pintura figurativa, trato de investigar la corporalidad a través de una pintura constructiva, es decir, desde su inicial concepción con el dibujo y estudiando y sintetizando las formas con la pintura, construir la figura jugando entre ambas disciplinas.

En este proyecto, el espacio dentro de la propia obra y la composición, como es el caso de la ley de los tercios¹¹, adquieren una gran importancia. Como ejemplo de este tipo de composiciones destaca el fotógrafo Henri Cartier Bresson, cuyas obras cambiaron el panorama y abrieron nuevas vías en el arte, más concretamente en la fotografía.

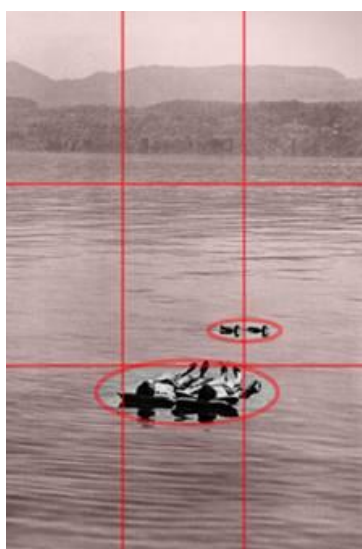


FIG. 2 Henri Cartier Bresson, Sin título, 1953. Fotografía analógica, Zurich.

¹⁰ Este tipo de pintura se refiere a la aquella en la que se busca la ausencia total de pinceladas, se elimina casi por completo el aspecto plástico del rastro del pincel. Por este motivo, este estilo es más cercano a la fotografía y es mayormente común en el hiperrealismo aunque algunos artistas como Tamara de Lempika o pinturas oníricas como Chirico, se caracterizan por la limpieza de la pincelada fundiendo al máximo el rastro del pincel.

¹¹ Se trata de una de las reglas de composición más utilizadas en fotografía. Consiste en la división de la imagen en nueve partes diferentes a partir de líneas imaginarias paralelas y equidistantes dos a dos vertical y horizontalmente. El sujeto/foco de atención se coloca en alguno de los puntos donde se cruzan estas líneas.

La representación desdibujada e indefinida de la corporalidad forma parte de las metas del proyecto que se relaciona con los cambios constantes y la inestabilidad de la mente en cuanto al propio autorreconocimiento y la autoidentificación. Además de esto, técnicamente el proyecto indaga en el uso de las veladuras ofrecidas por la pintura en convivencia con un fondo claro y sencillo. Este debe encajar y contribuir a resaltar la figura pero también lo suficientemente expresivo para interactuar con ella a través de recursos plásticos de la pintura como el arrastrado, resultando en obras donde la figura oscila entre la desaparición de la figura en ciertas partes, así como su perfecta visibilidad en otras. Para esto, buscaré explorar las posibilidades de la pintura para que no queden empastada ni relamida, utilizándola en su forma quebrada o rota diluyéndola a través de médiums y creando texturas como el ejemplo (fig.3)



FIG. 3 prueba personal, acrílico y óleo sobre papel, 25 x 40 cm

Con esto, se trata de guiar la mirada dentro de la propia pintura, hacia un fragmento específico del cuerpo situado como foco de atención, rodeada y trabajada junto al fondo, aunque diferenciándose por el uso de la pintura en cada uno. Esto se debe a una mayor delicadeza para la figura y un uso más brusco y libre en el fondo que consiga cubrir en mayor medida, aunque para ambas sea necesario pensar y reflexionar bien dónde y cómo de tiene que aplicar mejor la pincelada.

5. TEMPORALIZACIÓN

Teniendo en cuenta la complejidad inicial para acotar la temática del proyecto, las fases entre las que se divide el proyecto, se complementan y se trabajan casi de forma paralela y simultánea. A pesar de esto, el punto inicial comienza tras acotar el terreno sobre el que se busca trabajar, acto seguido, es imprescindible la búsqueda e investigación de antecedentes históricos y artistas que se acerquen a la temática. Tras esto y haber adquirido y puesto sobre la mesa los referentes y conocimientos, es necesario entrar en una fase de reflexión e ideación que plantee de forma plástica y teórica aquello sobre lo que se quiere trabajar.

Como todo proceso, el TFG se desarrolla en torno a una metodología que ha ido ajustándose a lo largo del grado, experimentando con diferentes técnicas y descartando aquellos elementos que no resultaban apropiados para obtener un resultado acorde a las intenciones. Este proceso de descarte y experimentación sigue estando presente en el TFG y se hace necesario ampliar el horizonte de forma constante como ha ocurrido con la técnica de los propios bocetos, donde se ha incluido una técnica para introducir el color y establecer una paleta de colores más personal.

De la misma forma, la intencionalidad del proceso plástico pretende encaminar y ajustar la metodología para potenciar la presencialidad del cuerpo en la obra. Se trata de iniciar el camino para afianzar una técnica que permita evolucionar mi pintura y establecer de forma más segura el procedimiento personal a seguir en representación del cuerpo.

METODOLOGÍA



6. METODOLOGÍA

La comprensión del TFG desde el lenguaje plástico de la pintura y el dibujo implica que seamos conocedores de la propia metodología de la pintura y el dibujo para entender su evolución y variaciones a lo largo de la historia del arte. Ambas disciplinas se engloban dentro de grandes movimientos artísticos que van desde las más primitivas representaciones en cuevas como Altamira¹² hasta movimientos tan recientes como el Street Art de artistas como Banksy o Keith Haring.

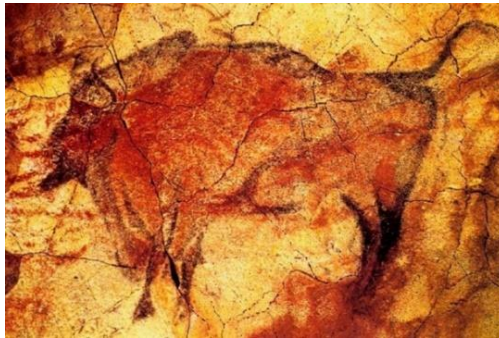


FIG. 4 Bisonte erguido, Cuevas de Altamira

Comparando ambas imágenes (fig.4 y 5) es posible comprender desde un punto de vista metodológico el cambio radical y la evolución de las disciplinas artísticas, volviéndose más complejas, teorizadas, siguiendo unos parámetros marcados y así como el propósito de las mismas ha cambiado.



FIG. 5 Banksy, Smile, 2013. Spray sobre pared.

6.1 ANTECEDENTES EN CUANTO A LA PINTURA

En el caso de la pintura, han existido grandes maestros virtuosos que sentaron las bases de la pintura en su momento.

¹² Situadas en la región de Cantabria, se trata de uno de los lugares donde se ha identificado el arte rupestre más antiguo, en concreto del periodo Paleolítico Superior. Las representaciones se realizaban en su mayoría, con trazos negros en carbón y posteriormente se rellenaban con pintura roja o amarillenta hechas con colorantes y aplicadas con buriles y aerógrafos.

Desde el Renacimiento, los pintores toman valor tras el giro hacia el hombre como el centro del universo y su disciplina se transforma en una rama más del saber. En este momento, la belleza se mide acorde las proporciones matemáticas, la armonía, la perspectiva o la anatomía. Maestros como Rafael, Miguel Ángel o Leonardo da Vinci¹³ destacaron en el conocimiento sobre el ser humano, reflejado en el virtuosismo de sus obras y el gran dominio de las proporciones, la anatomía, el color y la pincelada limpia y clara en sus obras. Técnicamente se utilizaba la pintura a partir de técnicas, en ese momento, extendidas entre estos maestros, como son el temple¹⁴ o la pintura al fresco¹⁵. Muchas veces, estas pinturas se realizaban sobre paredes y techos de grandes edificios religiosos ya que en ese momento se trataban de los lugares con mayor influencia sobre la población.



FIG. 6 Rafael Sanzio, *La escuela de Atenas*, 1511. Fresco 500 x 700 cm

Con el paso del tiempo, la metodología en la pintura evolucionó hacia movimientos como el Barroco¹⁶, donde el arte se transforma hacia un estilo alejado del clasicismo caracterizado por su dinamismo, el claroscuro exagerado o escenas teatralizadas y expresivas. Destacan artistas como Rubens, Vermeer, Caravaggio o algunos españoles como Zurbarán.



FIG. 7 Peter Paul Rubens, *La matanza de los inocentes*, 1612. Óleo 142 x 182 cm

¹³ Es considerado como el hombre universal por su perfecto dominio de múltiples disciplinas que abarcan desde las matemáticas, botánica, arquitectura, ingeniería...

¹⁴ Se trata de una técnica que consiste en la pintura sobre una pared recubierta de yeso y cal, aplicando los pigmentos sobre la última capa todavía húmeda para la absorción química de la pintura.

¹⁵ Una de las técnicas más usadas en el arte que consiste en la disolución del pigmento en agua y mezclándola con yema de huevo. Fue utilizada desde la civilización egipcia y alcanzó su máximo esplendor en el Renacimiento.

¹⁶ Período cultural, científico, artístico, político, económico, social... comprendido aproximadamente entre 1600 y 1750, caracterizado por transformaciones y cambios en el panorama europeo.

Ya a partir del siglo XIX se produce una ruptura de forma muy radical respecto al arte en todos ámbitos, produciéndose una pintura liberada de las escenas religiosas y más orientada al propio interior del artista¹⁷ y de lo que le rodea. Se produce una exaltación del cambio, una necesidad de liberarse del todo del arte academicista, con lo que surgen las llamadas vanguardias del siglo XX. Dentro de las vanguardias europeas se engloban grandes y diversos movimientos como el impresionismo, el cubismo, el fauvismo, futurismo, surrealismo¹⁸ o el arte abstracto. Gracias a estos movimientos, los artistas exploran nuevos lenguajes y técnicas plásticas que expanden los límites de la pintura y configuran nuevas metodologías.

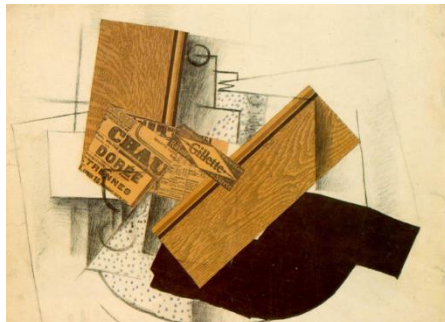


FIG. 8 George Braque, *Bodegón con mesa: Gillette*, 1914. Carbón, collage y temple 48 x 62 cm

Algunas de estas se basan en la exploración sobre la mancha como es el caso de artistas impresionistas como Claude Monet; otros se basan en la superposición de planos y perspectivas y la síntesis de formas como es el caso del cubismo de Picasso o Braque.



FIG. 9 Pierre-Auguste Renoir, *La mezquita*, 1881. Óleo 73,5 x 92,5 cm

¹⁷ A partir de década de 1890, Freud investigó más profundamente detrás del ojo y la conciencia. La denominó zona oculta fuera del alcance del espíritu como “inconsciente”, se relacionó con el funcionamiento biológico del humano. (Bell, 2001, pág. 176)

¹⁸ Estos pintores siguieron las normas de la psicología “científica” e intentaron que la pintura se abriese como un puente al inconsciente, y de ahí a las raíces físicas de la persona. (Bell, 2001, pág. 176)

En otros casos como el expresionismo y artistas como Chagall, Edvard Munch o Francisco de Goya, llevan la pintura hacia la deformación de la realidad, expresándola desde la visión interior del artista acompañado de una técnica mucho más expresiva, una pincelada menos pulida, etc..

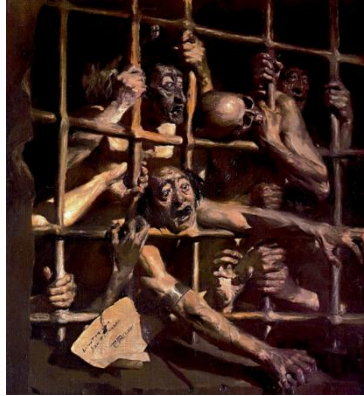


FIG. 10 Baldomero Ressendi, *El locutorio de San Bernardo*, 1960. Óleo 146 x 140 cm

Estas corrientes suponen los grandes antecedentes e influencias a las corrientes y movimientos artísticos actuales y por tanto, suponen la expansión y diversificación de la pintura. Tras estas corrientes, la pintura amplió sus horizontes y se desdibujaron las fronteras con las demás disciplinas. Más tarde, a partir de la segunda mitad del siglo XX y el XXI, la concepción de la pintura ha pasado por su concepción como medio expresivo del expresionismo abstracto, ha sido reinterpretada como medio de reivindicaciones sociales, políticas, como medio para la liberación interna del artista, etc. La evolución de la pintura es un constante proceso y es necesario que seamos conscientes de dónde venimos como artistas, de entendimientos y procesos previos para poder construir un discurso propio de aquello que queremos mostrar y expresar.

6.2 ANTECEDENTES EN CUANTO AL DIBUJO

Partiendo de la base de que el dibujo siempre se ha mantenido muy ligado a la pintura, desde el renacimiento, ha sido considerado en sus inicios como una disciplina en segundo lugar, como parte preparatoria de una obra a color posterior. También ha servido como disciplina para apuntes rápidos, estudios tanto de diseños arquitectónicos, como de estudios anatómicos, de medicina, botánica etc.. Hasta casi entrado el siglo XV, el dibujo era un arte subordinado al resto de disciplinas pero a partir de ese momento, se convirtió en una rama independiente, aunque aquellos que eran dibujantes, no sólo se dedicaban a ello sino que dominaban otras técnicas.

La metodología del dibujo ha evolucionado al igual que el resto de las disciplinas artísticas, sin embargo, es vista en múltiples ocasiones como técnica muy tradicional ya que los materiales normalmente utilizados han sido usados desde hace varios siglos.



FIG. 11 Eugène Delacroix, estudio de caballos, tinta sobre papel.

La metodología del dibujo varía desde la utilización de los materiales para estudios minuciosos y detallado como es el caso de los dibujos de Leonardo da Vinci, en el ejemplo del dibujo preparatorio de La batalla de Anghiari. Artistas renacentistas como Da Vinci, desarrollan el dibujo de manera muy detallada, con formas muy cerradas y muy acabados, para muchos de sus estudios. Sin embargo, incluso estos artistas renacentistas como es el caso de Rubens, comprende también el dibujo desde la libertad y la organicidad de las formas, realizando estudios preparatorios donde cobra importancia la correcta composición, la localización de las luces y las formas para conformar los volúmenes.



FIG. 12 Pedro Pablo Rubens, La batalla de Anghiari, 1603, 42,8 x 57,7 cm

Otros artistas más contemporáneos han utilizado el dibujo como un arte independiente y los dibujos se conforman como una propia obra de arte aunque algunos de ellos como puede ser el caso de Gustav Klimt, algunos dibujos de Toulouse-Lautrec o los dibujos de Egon Schiele, estén configurados en una estética inacabada.

Cada artista desarrolla una metodología adaptada a su estilo personal y contextualizado dentro de un momento artístico, social y económico concreto, adaptando tanto los materiales, las formas y los soportes como es el caso de Egon, orientando el dibujo una línea expresiva, unas formas curvas, cerradas y remarcadas.



FIG. 13 Henri de Toulouse-Lautrec, Yvette Guilbert, 1893, gouache y carboncillo sobre papel 54 x 37,5 cm

6.3 ANTECEDENTES DEL USO DEL CUERPO EN EL ARTE

El cuerpo ha sido objeto de representación en el arte desde la Prehistoria, teniendo como ejemplo la famosa Venus de Willendorf. En el caso de este tipo de representaciones, el cuerpo se utilizaba como expresión física de las deidades y con unas funciones específicas. Al igual que las representaciones de Altamira, el cuerpo cumple una función.



FIG. 14 Venus de Willendorf, 27500-25000 a. C. Caliza oolítica

Con el desarrollo de la cultura griega¹⁹, se estableció el ideal de belleza, en relación con la búsqueda de belleza ideal, basada en las virtudes del hombre griego guerrero. El establecimiento del canon²⁰, es decir la proporción correcta (según los griegos) para la representación del cuerpo humano, supuso una revolución y un cambio permanente.

Durante muchos siglos, sin embargo, el cuerpo era solamente utilizado para la representación y personificación de personajes religiosos; únicamente importaba el mensaje y lo que representaba, no la correcta representación del cuerpo. Concretamente, hasta el gótico, las imágenes seguían siendo de una solemne simetría; estos nuevos artistas, recuperaron de la cultura clásica²¹, la necesidad de expresión en el rostro, la comprensión del cuerpo bajo el ropaje.

La llegada del Renacimiento, el arte relacionada con la figura humana se independiza por completo de los modelos tradicionales, demostrando un nuevo estudio de las formas reales del cuerpo humano. Junto al desarrollo de la perspectiva en la pintura y los nuevos conocimientos en torno a la anatomía y el escorzo, la pintura adquirió un carácter que perseguía la exactitud como en la obra de Jan van Eyck²² (fig. 13).



FIG. 15 Jan van Eyck, *El altar de Gante*, 1432. Óleo sobre tabla, cada panel 146, 2 x 51, 4 cm

¹⁹ Los griegos comenzaron a basar su arte sirviéndose de sus ojos. (Gombrich, 1995, pág. 78)

²⁰ Modelo o prototipo que reúne las características que se consideran perfectas en su género, especialmente el referido a la figura humana que reúne las proporciones ideales. (2ª Definición Oxford)

²¹ “Los artistas griegos del siglo V a.C se interesaron principalmente en cómo construir la imagen de un cuerpo bello. Para el artista gótico, todos esos métodos y recursos no eran más que medios para un fin: representar su tema sagrado de la manera más emotiva y veraz posible”. (Gombrich, 1995, pág. 193)

²² Se dice que Van Eyck es el inventor de la pintura al óleo, ya que fue el primero que sustituyó el hasta entonces utilizado huevo para mezclarlo con los pigmentos, por aceite para trabajar más despacio y mayor exactitud. (Gombrich, 1995, pág. 240)

El inicio del alto Renacimiento en siglo XVI (el Cinquecento), es uno de los periodos de mayor desarrollo y expansión del arte con grandes artistas como Leonardo da Vinci, Rafael o Miguel Ángel, que contribuyeron a grandes descubrimientos en torno al ser humano y su representación. Da Vinci en concreto, fue el mayor estudioso de la anatomía del cuerpo que contribuyó a su comprensión y aplicación en el arte.



FIG. 16 Leonardo da Vinci, los músculos del hombro, 1510-1511. Tinta sobre papel

Además de esto, hasta este momento, el cuerpo seguía siendo utilizado para la representación de imágenes religiosas y escenas de personajes bíblicos, sin embargo, las figuras que aparecen comienzan a abrir sus horizontes. La expresividad toma mayor importancia, como ocurre en Alemania con las obras del Bosco, preocupado por la maldad humana²³.

El Barroco por su parte, con artistas como Rubens no se preocuparon demasiado por los criterios acerca de la belleza. Una generación posterior a este, Rembrandt destacó por la profunda comprensión del rostro humano, mostrando a la persona en su totalidad. Progresivamente, los artistas dejaron de perseguir grandes alusiones o efectos llamativos.

Con la llegada del siglo XIX y las posteriores vanguardias, autores como Goya, Blake o Jaques-Louis David, representaron una figura humana cercana a situaciones políticas, a escenas de sus sueños, buscando una libertad pictórica. Pintores como Delacroix se

²³ “Otros artistas como Bruegel se centran en las escenas de la vida de los campesinos. Cuando los artistas quieren poner de manifiesto la insensatez de la condición humana, suelen tomar por modelo la vida popular”. (Gombrich, 1995, pág. 381)

alejaron bruscamente de la teatralidad anterior y otros posteriores como Manet deseaban crear la sensación de cuerpos sólidos mediante de juegos de luces y sombras.

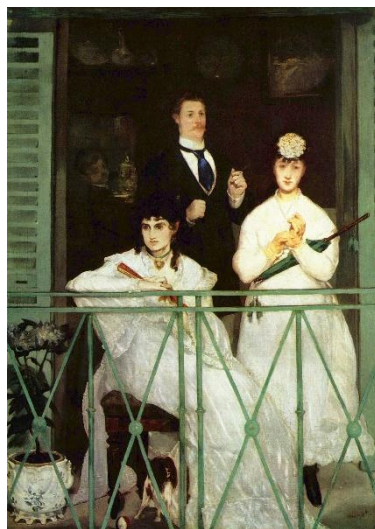


FIG. 17 Édouard Manet, El balcón, 1869. Óleo sobre lienzo 169 x 125 cm

Con esto daban comienzo las llamadas vanguardias, donde se produce una revolución en torno al papel del cuerpo ya que en movimientos como el surrealismo se utiliza como expresión del subconsciente y su representación oscila desde la distorsión, la fragmentación, incluso la superposición de los distintos planos como en el caso del cubismo o la esquematización de la figura, integrándose como parte de un todo en la obra. En otros casos, la importancia del cuerpo gira en torno a la expresión de emociones en relación al uso del color. Artistas como Degas, introducen innovaciones como el uso de composiciones y escorzos del cuerpo distintos a los tradicionales; durante las vanguardias, prima la búsqueda de expresión, del color y de la frescura, alejándose del arte del cuerpo academicista.

Llegado el siglo XX, el arte se transforma y “los artistas tuvieron que hacerse inventores, debían procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría del pasado” (Gombrich, 1995, pág. 563). La necesidad de sugerir se apodera del arte durante mucho tiempo hasta la aparición de la fotografía, que cambió de nuevo la forma de observar e interpretar la realidad, obligando a los pintores y artistas a reinventarse. De esta forma se desarrollan discursos y teorías que cuestionan constantemente lo establecido. Surgen de forma posterior a la Segunda Guerra Mundial movimientos que traspasan los límites de lo establecido, expandiendo las disciplinas artísticas y sus fronteras.

Surgen así, movimientos como el Body Art, donde el cuerpo es utilizado como soporte material para el artista, la performance o el happening, donde el cuerpo simplemente forma parte del proceso de la obra, visto por los artistas de este género como el aspecto más importante del arte. Al mismo tiempo, algunos artistas recuperan la figura humana como contexto para la expresión con movimientos como la Nueva Figuración con artistas como Lucian Freud o el Hiperrealismo como Chuck Close.



FIG. 18 Chuck Close, Mark, 1979. Acrílico 274, 3 x 213, 4 cm

6.4 METODOLOGÍA PERSONAL

Partiendo de la introducción conceptual del TFG, es necesario realizar una explicación y desglose sobre la metodología de trabajo, es decir, desde la concepción de la idea hasta la realización de la obra y sus conclusiones. Algunos de estos pasos intermedios en este proceso son complejos de expresar a través de palabras ya que se producen en gran parte, de forma visual.

Antes incluso de empezar la propia obra, de forma previa han jugado un papel muy importante la combinación de las influencias visuales de mi propio entorno. Estas pueden separarse en dos, algunas dirigidas hacia la figuración y otras relacionadas con la abstracción.

La primera de ellas se produce a partir del recuerdo de momentos concretos experimentados como el contacto físico con alguien, haber observado a otras personas

interactuar con otras o con el entorno en ambientes cotidianos. También se produce por una posición concreta de alguna parte del cuerpo, como una persona cruzando los brazos o apoyando sus manos en el regazo o incluso los pies de una persona tumbada en la playa.

Recientemente me he dado cuenta de que algunos de los proyectos y trabajos previos provienen de esta idea, sin embargo se desvían hacia puntos diferentes (como ejemplo de esto se puede observar en las fig. 16 y 17).



FIG. 19 Huellas, 2021. Óleo sobre papel 50 x 70 cm

En la primera (fig.20) se trataba de comprender desde la síntesis de las líneas de contorno y la mancha, la forma orgánica del cuerpo desde su reducción al mínimo en cuanto a trazos y líneas de dibujo. En la segunda (fig. 19) buscaba entender la figura desde la interacción de dos cuerpos, los colores desde su viveza máxima utilizando fondos de colores vibrantes. También a través de los huecos sin pintar en la figura buscaba eliminar datos y trazos innecesarios y aun así conseguir que se entendiera el cuerpo.



FIG. 20 boceto personal, carbón sobre papel A3, 2021.

En algunos ejemplos como las fotografías de la serie Piel²⁴, el cuerpo adquiere una gran importancia, en concreto, la piel, entendida en este caso como una especie de lienzo en blanco en el que el tiempo y las vivencias la transforman y modelan. Las cicatrices, las marcas, los lunares o el vello, la transforman en algo único en cada uno de nosotros y que de cierta manera nos identifica.



FIG. 21 Fotografía perteneciente a la serie Piel, 2021.

En algunos de estos casos, las imágenes me llaman la atención por diversos motivos inconscientemente como la composición, muchas veces organizadas en diagonales o por la ley de los tercios. También puede ser a causa de centrar el foco de atención en una parte específica del cuerpo, resaltándola o incluso por la posición del cuerpo dentro de la imagen (por ejemplo: retorciéndose, interactuando con otros cuerpos o en posiciones fuera de lo común).

Por otra parte, la influencia de la luz me resulta fundamental en cuanto a la búsqueda de referencias visuales en mi propio entorno. Esto ocurre en espacios y momentos muy concretos; además, se trata de espacios e imágenes abstractas y por tanto, contrastan con otras influencias más figurativas. Las fotografías parten de imágenes donde predomina la luz y las formas abstractas que crea a partir de su filtración en distintos rincones. Lo interesante de estas imágenes, reflejos, siluetas, etc., es su naturaleza incontrolable, ya que la luz atraviesa y llega a todos los recovecos posibles adaptándose a la superficie. Se trata además de centrar el foco en algo “invisible” algo que pasa desapercibido porque estamos acostumbrados a ello.

²⁴ Serie de fotografías que realicé en noviembre de 2021, a través de una cámara digital. Para estas imágenes, buscaba una luz lateral que consiguiera grandes contrastes y ayudase a resaltar las formas de la piel y los contrastes de tonos. Otro aspecto a tener en cuenta es que pretenden dirigir la mirada hacia los detalles de la piel, utilizando cuerpos sin cubrir con ropa en las zonas donde fijar el interés.

Esto tiene relación con la búsqueda de referencias e influencias en el entorno cotidiano, ya que no se puede hablar de aquello que desconocemos o no hemos experimentado en propia persona. Al igual que ocurre con esto, sucede con el cuerpo en un sentido más sensible, y con esto me refiero a que únicamente somos capaces de sentir a través del cuerpo y la mente. Este actúa como receptor y solo después es posible la representación completa de aquello que sentimos, que pensamos, que nos relaciona con el mundo...



FIG. 22 Huye hacia el rincón, 2021. Fotografías hechas con el móvil impresas sobre cartón pluma A5.

Por otra parte, para iniciar una obra, existen de manera previa algunos pasos como son los bocetos. En mi caso, los bocetos se inician por la consulta de imágenes con fotografías artísticas del cuerpo²⁵, es decir, fotografías en las que el modelo fotografiado no posa para un retrato convencional de medio cuerpo o cuerpo entero.



FIG. 23 Nino Migliori, La Vedova, 1956. Fotografía analógica.

²⁵ Las imágenes consultadas provienen de distintos libros, entre ellos: Cruz Sánchez & Hernández Navarro, 2004; Ewing, 1996; Palazzolli, 1988; Ramírez, 2003.

La mayoría de estas imágenes tienen en común la importancia de la interacción humana, ya sea a través de una mirada, una caricia, agarrarse, abrazarse, etc. Numerosos artistas han hecho uso de estas interacciones para expresar sentimientos de relaciones amorosas, familiares o amistosas. Un ejemplo de esto se encuentra en la obra *El abrazo (Amantes II)* de Egon Schiele, donde el artista buscaba expresar el amor y la pasión por su pareja a través de la representación de sus cuerpos abrazándose.



FIG. 24 Egon Schiele, *El abrazo (Amantes II)*, 1917. Óleo sobre lienzo, 100 x 170 cm

En las imágenes seleccionadas no existe ningún tipo de jerarquía visible entre los modelos, únicamente se puede observar una relación equitativa libre de desprecios, superioridad o cualquier tipo de estatus que los diferencie.

Tras elegir las fotografías, se inicia un proceso de intervención de la imagen en reproducciones digitales impresas sobre papel en tamaño A4, en el que adquiere gran importancia fragmentos del cuerpo, destacándolos y eliminando el resto de la imagen tapándola con materiales como el gesso o el color. De esta manera, se centra la mirada en el cuerpo y no en el entorno o el espacio en el que esté situado ambientalmente, convirtiéndose en el fondo de las obras.



FIG. 25 Boceto personal, 2022. Imprimación de gesso y carbón sobre impresión digital A4.

El color en algunas de estas imágenes actúan contrastando con el espacio blanco en el que están situadas las figuras e impulsa a destacarla en la mirada del espectador.



FIG. 26 *Boceto personal, 2022. Imprimación de gesso y óleo en barra sobre impresión digital A4.*

Además de este tipo de bocetos, también son necesarios bocetos a color o carboncillo con el que estudiar y comprender las formas del cuerpo, llevándolas al lenguaje y códigos del dibujo. Este tipo de bocetos me ayuda a poder sintetizar, es decir, eliminar aquellos elementos de la imagen original que trasladan y desvían la mirada del cuerpo. Esta síntesis se aplica sobre las formas, las líneas, las proporciones y las luces y las sombras de las figuras; y más tarde aplicarlo a la obra final. La finalidad de estos bocetos es estudiar la figura para su representación posterior en la obra, sintetizándola y reduciendo la carga de elementos, creando una imagen en la que sólo existan los elementos imprescindibles.



FIG. 27 *Boceto personal, 2022. Carbón sobre papel A3.*

Todos los bocetos forman parte del proceso, la selección de fotografías ayudan a establecer y trasladar a la realidad una imagen mental del cuerpo, acotándola y haciéndola visible de una manera clara. A través de los bocetos hechos con carbón, ceras aguadas o colores pastel, ayudan a comprender la totalidad de la figura, con sus volúmenes, las líneas y las proporciones, es decir, se trata de estudios prácticos de la anatomía a través de la mancha, formas abiertas y luces y sombras, mediante el arrastre del material por la superficie del soporte.

Gracias a estos estudios, se facilita la coordinación entre la mente y la mano, traduciendo de forma más correcta las imágenes mentales.



FIG. 28 Boceto personal, estudio de manos, 2022. Carbón sobre papel A3.

A partir de este momento, la obra se inicia en un soporte de mayor tamaño preparado con imprimación y un fondo de color que se acerca a un ocre claro que a su vez sirva como una base con la que empezar a pintar la figura. Este color permitirá orientar la gama cromática tanto hacia oscuros como a claros. En la obra confluyen elementos de los bocetos y utilizando distintos materiales como el óleo, el carboncillo, espátulas, óleos en barra o la imprimación al gesso, se inicia un proceso en el que la figura fotografiada se traduce a una representación pictórica figurativa basada en pinceladas que se alejan de lo aleatorio, pensándose cómo y dónde se aplica cada una. De esta forma se evita empastar la pintura y que se pueda perder la frescura empezando un proceso de “machaque” y terminando en unos resultados que no me resultan interesantes.

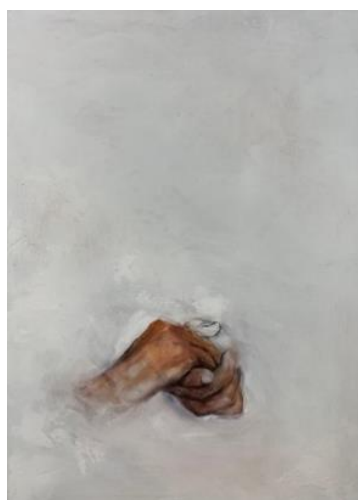


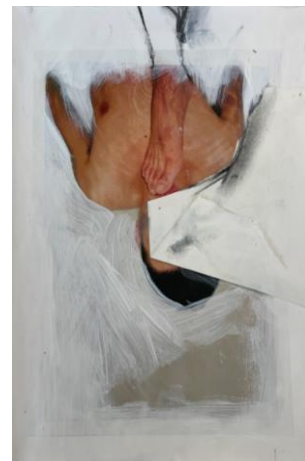
FIG. 29 Agárrame, 2022. Óleo sobre tabla 50 x 70 cm

Otros de los aspectos a tener en cuenta en la obra son algunos elementos compositivos como el peso visual, el colores, proporciones... en el caso del peso, el TFG está orientado a enfocar la mirada en la figura ayudado por el peso visual y esquemas compositivos mencionados como la ley de los tercios o la ley de compensación de masas.

También es necesario incluir como punto importante la composición adaptada, que en la mayoría de los casos se produce gracias a la ley de compensación de masas a través del color, o de las masas de materia. En otros casos la composición se rige por la ley de los tres tercios, concentrando la atención visual de la obra en un espacio más concreto. A través de estos ritmos visuales y composiciones, ayudan a componer la obra alrededor del cuerpo. Como ejemplo, las fig. 30 y 31 representan de forma simplificada el proceso del que hablo; en la imagen original, esta está compuesta a través de la ley de los tercios, dividiendo la imagen en tres partes y centrando el foco en puntos más concretos, dejando espacio libre en una de ellas y contribuyendo a que la figura llene aún más el espacio. Por otro lado, la imagen intervenida mantiene la composición en tercios y fue intervenida recortando la figura con imprimación de gesso y pinceladas firmes y utilizando el carbón para comprender la forma a través del contorno.



*FIG. 31 Ren Hang, July, 2016.
Fotografía digital.*



*FIG. 30 Boceto personal, 2022.
Imprimación de gesso, carbón y
collage sobre impresión digital A4.*

REFERENTES HISTÓRICOS Y MARCO TEÓRICO



7. REFERENTES HISTÓRICOS Y MARCO TEÓRICO

A lo largo de la historia del arte, las imágenes²⁶ han tenido diferentes grados de importancia y en torno al cuerpo han sido interpretadas desde la propia percepción. Los artistas han pasado de observar el cuerpo desde un segundo plano para poner los rostros como foco principal a utilizarlos como soporte artístico y como referente de su obra y reivindicativo de premisas sociales del momento. En el proyecto se manifiesta la necesidad de comprender el cuerpo como habitáculo de nuestro ser, como vehículo expresivo de lo que llevamos dentro y desde su inclusión en una colectividad que nos influencia.

Desde las primitivas representaciones del cuerpo²⁷, sus imágenes, han transformado la conciencia y el entendimiento sobre el propio ser humano. Previamente a la creación del concepto Arte, disciplinas como la pintura, la escultura o el dibujo, se consideraban artesanía al servicio de las clases privilegiadas y destinadas a la creación de escenas de exaltación religiosa o de poder. Los creadores de este tipo de artesanías eran comprendidos como artesanos, hecho que cambió tras la revolución de las mentalidad europea y se desarrolló una cultura de admiración en torno a estas imágenes empezándose a considerar como obras de arte y adquiriendo un elevado status. Estas disciplinas entonces se transforman en la base e inicio del arte como rama del saber y conocimiento. El arte ha sido un poderoso instrumento a través del cual se ha reflejado el contexto de cada momento y el cuerpo ha jugado un papel esencial en el autoconocimiento del ser humano desde la biología, la anatomía, la psicología... En el desarrollo del conocimiento del mundo es necesario tener en cuenta la tradición judeocristiana de Occidente, ya que ha sometido al cuerpo a estrictas normas y con las que ha dirigido la cultura y el conocimiento.

La sociedad, hasta el desarrollo del renacimiento²⁸, se ha desarrollado partiendo de los preceptos impuestos por la Iglesia Católica y entendiendo el cuerpo como un paso previo efímero hacia dios o el infierno. De esta manera, era imprescindible la redención y el sometimiento a las normas establecidas para conseguir esa salvación del mal tan temida.

²⁶ “Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”. (Belting, 2001, pág. 14)

²⁷ El objeto más antiguo encontrado por los arqueólogos que se considera una figura es un guijarro llevado a una cueva por homínidos, hace tres millones de años, que parece una cabeza con dos ojos. (Bell, 2001, pág. 45)

²⁸ Con el inicio del Renacimiento, Dios deja de ser medida y único protagonista de las representaciones con esto, el ser humano empieza a convertirse en el centro del mundo. Esto da paso al inicio de una concepción filosófica denominada antropocentrismo donde el ser humano se considera el centro de todas las cosas.

El ser humano era comprendido a través de su función; y asumido desde la colectividad y no como ente individual, la vida estaba presupuesta desde el nacimiento.

Teniendo en cuenta todo esto, el conocimiento sobre el ser humano estaba dominado por la religión y solo los intelectuales y pensadores se atrevían a contradecirlo. Tal era este control que el estudio sobre el cuerpo estaba prohibido y por ello se generalizaron “ciencias” como la frenología y la fisiognomía, que trataban de conocer los rasgos personales a partir del rostro y las manos, únicos rasgos visibles a causa de la restrictiva indumentaria²⁹.

Con el cambio de conciencia europea y todos aquellos cambios en cuanto al panorama político, económico, social y artístico, el ser humano comienza a desarrollar una conciencia desde la individualidad del ser, creando sus propios caminos. Algunos de estos cambios en el mundo artístico, es el inicio y desarrollo de la fotografía que abre una nueva vía a la creación de imágenes y que provoca un cambio de la concepción de la pintura. Se aleja de la esa comprensión desde su utilidad hasta una búsqueda de un fin personal que de un sentido a su existencia. Estos cambios se reflejan en el surgimiento de una serie de movimientos artísticos, llamados las vanguardias, que transforman el panorama europeo desde el impresionismo hasta el constructivismo o el neoplasticismo. Autores como Monet, que configura un nuevo lenguaje pictórico en su representación del paisaje, alejándose del clasicismo academicista; abren la veda hacia la experimentación de nuevos métodos y teorías. La conexión con el cuerpo se vuelve más vital, se utiliza como vehículo con el que expresar sentimientos como el pesimismo romántico o los cambios perceptivos sobre el contexto. A pesar del aparente progreso, la significación negativa del cuerpo no cambia hasta el siglo XX teniendo como ejemplo la denuncia por ultraje a la moral, impuesta a una bailarina en 1907 tras bailar desnuda tapada con una tela metálica en un espectáculo en París. En ese momento se estableció un límite entre el desnudo artístico y la indecencia, reflejando el largo camino que recorrerá el cuerpo para ser aceptado socialmente con la naturaleza que le implica.

²⁹ “Se trataban de antiguos métodos de estudio humano que en base a la forma del cráneo, la cabeza y las facciones en el caso de la frenología, y el rostro y los rasgos faciales en el de la fisiognomía; se establecían las características de una persona”. (Ewing, 1996, pág. 12)

Dejando atrás el siglo XIX, las primeras décadas del siglo XX, suponen un giro radical en el desarrollo del mundo debido a grandes acontecimientos como las Guerras Mundiales, la Guerra Fría, el capitalismo como base sobre la que se establece el orden mundial económico y por consecuencia, el nacimiento de la sociedad de consumo. Estos hechos cambian el foco principal de los artistas, resonando la búsqueda y consolidación de la identidad del individuo, independizándose del sistema. La incansable lucha provoca una gran insatisfacción con el presente y el futuro próximo y provoca como sugiere Jeffrey Weeks: una identidad provisional, precaria, dependiente y enfrentada con una relación inestable de fuerzas inconscientes, con significados sociales y personales cambiantes, y con las contingencias históricas (Cruz & Navarro, 2004, pág. 180).

El arte entonces, trata de dejar atrás los propios límites de la corporeidad, abriendo nuevos horizontes y vías de investigación. Con ello, el artista acerca el cuerpo a la autoexploración y la persecución de una nueva representación de la identidad, adquiriendo un gran protagonismo el propio ser y la interioridad de cada uno. Ejemplificando estas variaciones, desde la década de los 60, autores como los artistas del Fluxus, convirtieron el cuerpo en objetos y soportes en tonos de ironía y como consecuencia, en proyecciones del yo. Desde otra posición, artistas como Cindy Sherman, han construido a través del cuerpo, “identidades visuales y lingüísticas de género, sexualidad y raza, ofreciendo estas representaciones como jerarquías de poder” (Jones, 2010, pág. 13).

Con este amplio panorama abierto, algunos autores como Barbara Kruger expresan la dificultad de encontrar un territorio único para la corporeidad. “Nuestro cuerpo, es un ámbito conflictivo difícil de delimitar, un lugar de convergencia o disputa de complejas pulsiones morales, biológicas y políticas” (Ramírez, 2003, pág. 14). Partiendo de esto, el cuerpo se convierte en parte de la expresión social, en el refugio individual del ser y se inicia una deconstrucción. Actualmente, y entendiendo toda la tradición artística e histórica del pensamiento corporal, estamos tratando de llevar más allá los límites y las concepciones en torno al cuerpo y despojarnos de aquellas premisas que mantienen al cuerpo atado al pasado. “Nuestro cuerpo natural representa también un cuerpo colectivo, y es también un lugar de imágenes, a partir de las cuales existen las culturas. Solo que en la actualidad el individuo ha dejado de estar sujeto a a una cultura, que antes le imponía un contexto fijo” (Belting, 2001, pág. 75).

Los artistas transforman la perspectiva tradicional del cuerpo hacia una representación personal y vitalista, basadas en sus propias creencias y en relación a unas inquietudes concretas individualistas. Estas nuevas perspectivas influyen el enfoque del proyecto personal tanto en su vertiente conceptual como en su vertiente plástica.

7.1 REFERENTES CONCEPTUALES Y VISUALES PERSONALES

Una de las grandes influencias visuales y plásticas en el tratamiento del cuerpo, lo constituye la artista británica contemporánea Jenny Saville, desde su comprensión humanista del cuerpo. Realiza una exploración profunda del cuerpo desde la carne, el desbordamiento y los grandes formatos, configurando unas imágenes en las que el cuerpo ocupa y llena el espacio. Se trata de ofrecer el cuerpo desde su naturaleza más cruda a través de ángulos innovadores y la expresividad de los colores de diferentes técnicas como el óleo y el carboncillo. Además de esto, resulta importante mencionar las composiciones de sus obras ya que están creadas entre la confusión por la superposición de las figuras.



FIG. 32 Jenny Saville. *Fulcrum*, 1998 - 1999. Óleo sobre lienzo

Otra influencia lo compone la obra de Inma Femenía, donde persigue la necesidad de hacer visible lo invisible a través de los colores y la luz. La delicadeza forma parte de su

metodología, utilizando la abstracción de las formas y ciertos materiales translúcidos como en su serie *Infraleve*³⁰.



FIG. 33 Inma Femenía. Version 20, 2019. Tinta UV sobre PVC, marco de aluminio, 150 x 130 cm

La figura del artista contemporáneo Antony Gormley³¹ influye de forma conceptual en la vía de investigación, sugiriendo la esencialidad del cuerpo a partir de la presencia y la ausencia³². Utilizando el cuerpo como elemento principal y base de su obra, crea grandes esculturas a través del vacío, cuestionando el espacio y la dimensionalidad del cuerpo. Sus monumentales obras invitan al espectador a ocupar ese espacio, investigando la relación del cuerpo humano con el espacio.



FIG. 34 Antony Gormley, AIR IV, 5mm Key Steel + 5mm water cut plate mild steel, 194.5 x 52 x 33 cm.

³⁰ Remite al término acuñado por Marcel Duchamp “inframince” (infradelgado traducido al español), que hace referencia a los momentos más cotidianos que pasan desapercibidos. Para Inma es donde se encuentra la verdadera realidad del arte y su necesidad de mirar a través influye en el TFG por esa búsqueda de aportar algo además de una pieza pictórica.

³¹ “Ser es más bien un término vago. Lo que estoy pidiendo es que, en lugar de comprometerme con actuar en el mundo, ¿es posible expresar la conciencia sin ningún objeto que no sea consigo mismo? Estar contenido en el cuerpo y sus sentimientos, ser transmitido como inmersión, donde las cuestiones de cultura se vuelven irrelevantes. Durante mucho tiempo hemos considerado los objetos de arte como cosas en el mundo. La autorreferencialidad mínima ha sido sustituida por el disfrute de juzgar la relación de un objeto con otros objetos.” (extracto de *Learning to see: body and soul*, 1992).

³² “La fuga del cuerpo que se da en la actualidad sólo proporciona una nueva prueba de la relación entre percepción de la imagen y percepción del cuerpo”. (Belting, 2001, pág. 31)

Siguiendo con la disciplina de la escultura, el artista Henry Moore supone una influencia en el TFG gracias a las esculturas que oscilan entre la figuración y la abstracción. Utilizando materiales compactos y robustos como el mármol para representar la figura humana como estructura asociada a la sensualidad, la belleza, etc., a través de formas curvas y volúmenes partiendo de huecos y agujeros. La forma de tratar la figura humana y la organicidad de sus esculturas consigue crear una obra que incluso utilizando materiales tan rígidos evocan cierta delicadeza.



FIG. 35 Henry Moore, *Reclining Figure*, 1951, mármol

De manera más técnica, los artistas contemporáneos Felipe Alonso y Paco Lafarga se han convertido en grandes influencias en el desarrollo del proyecto. Ambos tratan el retrato en su obra y mantienen puntos comunes en cuanto a la estética de sus obras, pero trabajan el espacio y la pintura de maneras diferentes. Felipe Alonso trabaja aislando el retrato del fondo y lo contextualiza gracias a la creación de un espacio en el que mezcla el vacío, los espacios de color y la figura difuminada con el fondo.

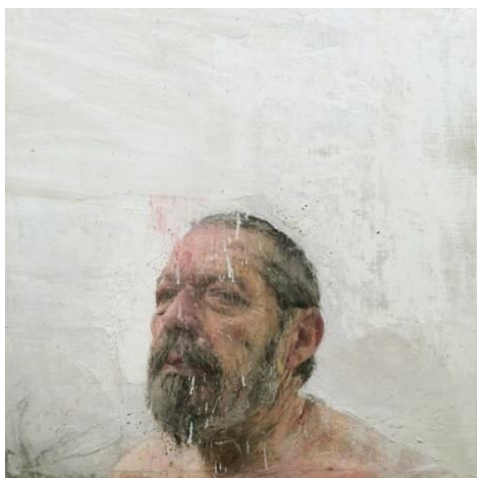


FIG. 36 Felipe Alonso, *Años falsos. Retrato de mi padre 2*, 2019. Sm.

Paco Lafarga por su parte resulta interesante por el uso disperso y transparente de la pintura diluida, con la que crea una vinculación entre los planos de la obra ya que a pesar de aislar la figura, mantiene una estrecha relación con el fondo gracias a las veladuras, el arrastre...



FIG. 37 M. A. II Paco Lafarga, Óleo sobre tabla, 40 x 40 cms, 2014.

Por otra parte, el artista Daniel Ochoa utiliza el rastro y la perspectiva para crear ciertos ambientes de confusión. En algunas de sus obras como Shopbags, hace un gran uso de recursos como el vacío, un cierto cubismo en cuanto a las múltiples perspectivas mostradas, el recorte de algunas figuras y la confusión. En otras como Gowanus Study 2.14, utiliza el arrastre y un grado de abstracción que consigue que la obra pueda ser fácilmente interpretada pero lejos del realismo y los detalles.



FIG. 38 Daniel Ochoa, GSV Study NYC 7-6-21, 2021. Óleo sobre lienzo, 30.5 × 30.5 cm

En una línea similar a este último, la pintora Pilar López Baez, comprende también el cuerpo desde multiplicidad de las perspectivas y convierte la figura humana y el cuerpo en una extensión de sí mismo en la propia obra. Además de esto, resulta interesante la mezcla de materiales como el carboncillo, el transfer y la pintura. Así mismo, recursos como las veladuras, el arrastre o el lijado llevan a la obra a un cierto grado de transparencia en algunas zonas, y aplicado al fondo y el espacio alrededor de la figura, la sitúa en un ambiente abstracto y cambiante. En algunas de sus piezas, se crea una sensación de inacabado por el uso del vacío, el contorno del carboncillo o dejar visible las estructuras previas de encaje y proporción.



FIG. 39 Pilar López Baez, La voluntad mágica de la naturaleza, 2014. Técnica mixta sobre madera, 46 x 61 cm

Existen otros artistas que inciden en ciertos aspectos que sirven de inspiración y ejemplo para el TFG.

El artista Alberto Giacometti como primer ejemplo se sirve de una gran expresividad reflejada a través de sus trazos repetitivos, fruto de la necesidad personal del artista de acercar las obras a la visión de la realidad. En sus obras, sobre todo la pintura y el dibujo, es visible la lucha interna que Alberto sufre y exterioriza con el lienzo en blanco. En el libro *Retrato de Giacometti* escrito por James Lord; el autor y narrador de la historia, es retratado por Giacometti y explica desde su propia experiencia la insatisfacción del artista sobre la obra y su necesidad casi obsesiva de modificarla sin fin.

Esta vinculación tan personal entre la obra y el artista es una conexión que me conduce a una necesidad de establecer una mayor relación con la obra. De forma técnica, la contextualización de obras como sus retratos en un espacio en blanco, consigue crear un ambiente de permanente inacabado por la incidencia en la figura, concretamente el rostro, y las estructuras primitivas del encaje y los primeros esbozos del resto de la obra.



FIG. 40 Alberto Giacometti, Retrato de mujer, [Rita] (?), 1965. Óleo sobre lienzo. 86 x 65 cm

Otros artistas también como Egon Schiele inspiran el TFG en el aspecto expresivo de la obra. Los dibujos de este artista suponen una referencia de forma técnica ya que sus líneas son de trazado dinámico, de formas orgánicas y sólido. Las figuras retratadas por Egon mantienen una forma cerrada y cuyos colores vibrantes provoca que destaque aún más sobre un fondo, en muchas ocasiones, plano. una de las características que destacan de su obra es la gestualidad personal de Schiele, que le confiere un estilo diferenciado del puro realismo y acercándose más al expresionismo

ENFOQUE. CONTEXTUALIZACIÓN



8. ENFOQUE. CONTEXTUALIZACIÓN

El TFG se orienta hacia la expresividad del cuerpo a partir de la combinación entre la pintura y el dibujo como medio plástico y a través de los que es posible construir la figura humana en distinto grado de figuración pictórica. El cuerpo representado oscila entre la construcción y la destrucción del mismo, componiéndose entre los límites. Este aspecto acerca esta pintura ligeramente al movimiento artístico denominado Nueva Figuración³³ donde destacan artistas como Francis Bacon, Paula Rego o Lucian Freud. Destacan algunas características como la importancia de la figura humana unido al cierto juego de abstracción.



FIG. 41 Lucian Freud, *Night Portrait*, 1986, óleo sobre lienzo, 97,7x76,2cm

Estos artistas comprendían el cuerpo como un pretexto a través del que representar traumas, sentimientos, recuerdos como es el caso de la obra de Bacon cuya pintura posee un fuerte carácter introspectivo un gran rechazo al academicismo técnico. Para él, la concepción de belleza está estrechamente ligado a la violencia y el movimiento.



FIG. 42 Francis Bacon, *Tres estudios para autorretrato*, 1976, óleo sobre lienzo, 35,5x30,5cm

³³ Movimiento artístico nacido al final de la Segunda Guerra Mundial (1945) que recupera la pintura figurativa enriqueciéndose de ciertas aportaciones de la abstracción y el expresionismo abstracto predecesor. Entre los artistas destacan los pertenecientes a la Escuela de Londres.

El constante juego plástico de las obras tiene una estrecha relación en la percepción personal del cuerpo y la propia identidad, de cómo me siento hacia mi propio cuerpo y de la búsqueda constante sobre quién soy en todos los ámbitos. Nos construimos desde un origen del que nunca nos llegamos a desvincular y a partir de entonces, comenzamos un camino de incertidumbre, planteándonos constantemente quiénes somos. Llevándolo a un estadio más personal, el cuerpo es entendido como un todo complejo, construido a base de fragmentos, de nuestros propios pensamientos, la influencia de otros y supone la materialización a través de la expresión de todo lo que somos. Nuestro cuerpo no es estático en ninguna de sus formas, no se mantiene permanentemente en el mismo estadio, sino que se transforma de manera persistente.

Existen ciertas afirmaciones que anteponen el rostro como elemento fundamental en el retrato y utilizando el resto del cuerpo siempre como suma de forma secundaria a la mirada. La gran mayoría de las veces esto se ha reducido al uso de las manos o del medio cuerpo y siempre tratando de mostrar el cuerpo vestido. A través de premisas como: “Pues un rostro que indujera la desnudez desviaría todo proyecto pictórico”, el cuerpo, concretamente desnudo, es concebido como la exposición de la propia desnudez, y no como la del sujeto retratado. Por este motivo, el retrato es visto como la exposición de la desnudez del retratado.

Gracias a estos supuestos, la necesidad de tratar de revalorizar el cuerpo, evitando este tipo de exclusiones y tratando la corporalidad y el desnudo como parte fundamental del retrato de la identidad.

Siguiendo esta premisa, el proyecto es reflejo de mis propios pensamientos, relacionados con el intento de establecer una conexión estable con la pintura, con el intento de establecer una metodología y resultados con los que sienta que las obras me pertenecen. A través de este TFG trato de acercarme a una pintura con la que sienta que expresa de forma más real aquello que me conecta con el mundo a través del cuerpo y tratar de exteriorizar de la forma más sensible posible cómo veo el mundo y cómo me relaciono con él utilizando el cuerpo. Junto a esto, el proyecto se enmarca dentro de un contexto personal y social de cambios, con el que como sociedad y la sobre información de las redes, buscamos volver al origen, diferenciarnos del resto y alejarnos de todos aquellos estímulos que nos separan de nosotros mismos

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

PLANTEAMIENTO TÉCNICO Y LINGÜÍSTICO



9. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

El soporte en blanco es para mí una nueva batalla, empieza una lucha contra un espacio en el que busco autor reconocirme, en el que vencer el miedo a ese blanco y lo invado a través de fragmentos e imágenes en los que me encuentro. Esas piezas son las que componen lo que en las que he encontrado una sensación de seguridad, que me provoca acercarme más a ella y meterme en ella.

De forma contraria, los bocetos son imágenes compuestas, ya creadas y ubicadas en un contexto específico. Desde estas representaciones no es necesario luchar, es necesario eliminar aquello que no sirve como medio conductor entre lo que hay dentro de mí y lo que puede luchar contra el espacio en blanco. Tapando y eliminando todo lo que no genera nada, empieza también un juego descontextualizador de la propia imagen, transformándolo a un significado personal. A modo de ejemplo (fig. 30), la transformación de la imagen se orienta hacia la creación de una representación sensible, específica de un fragmento. Ese fragmento forma parte de una búsqueda de expresión de mi propio lenguaje corporal, en este caso, del modo en que me acerco a otros a través del tacto, de cómo se convierte en necesidad buscar físicamente al otro y cómo me afecta. Con esto, busco a través de esa lucha con el espacio sensible, llenarlo y traducir la abstracción de la propia intimidad a una representación clara hacia el que mira y hacerle participe componiendo el fragmento rodeado de ese espacio blanco.



FIG. 43 Boceto personal, fotografía intervenida A4, acrílico sobre impresión

El soporte en blanco no se entiende como un lugar vacío, sino como una estructura compleja, abstracta y entendible por sí misma y con la que busco hacer convivir la figuración y tratando de encontrar un equilibrio entre las dos partes.

Es posible y sería legítimamente exigible, que nada rodee a la figura y que la “organización” del cuadro tienda al desprendimiento de dicha figura sobre un fondo monocromático de valor equivalente a una ausencia de fondo. (Nancy, 2013, pág. 18)

Además, como se explica en el libro *¿Qué es la pintura?* De Julian Bell, durante el surrealismo, se utilizaron técnicas desconocidas hasta el momento, como frotar, arañar, manchar o emborronar. Estos nuevos métodos acercaban la pintura a un registro de la presencia física del artista de manera que el propio acto de mirar se relacionase más con el contacto tangible con el artista y aquello que le rodea. Partiendo de esta premisa, es posible explicar el por qué en las obras de mi TFG existen huellas visibles de procesos como el lijado, el frotado o el arrastrado de la materia. De esta manera, la pintura se abre a otras posibilidades en cuanto a procesos y estrategias plásticas a parte del proceso de pintado con el óleo, ofreciendo así unas relaciones distintas a las convencionales.

En referencia a las imágenes utilizadas como base o laboratorio de experimentación para realizar bocetos es imprescindible tener en cuenta que como seres humanos, surge desde la necesidad física, el acercamiento a otros. Casi con urgencia buscamos desde nuestro propio cuerpo, el contacto con otros. Por esta razón, y a causa de afirmaciones con las que estoy en desacuerdo como: “la característica de un retrato plural sea siempre el mutuo evitamiento de las miradas: ellas no se cruzan, ni siquiera se buscan. Los personajes no se relacionan.” (Nancy, 2013, pág. 21) impulsan la necesidad de rebatirlas.



FIG. 44 Boceto personal, 2022. Imprimación de gesso sobre impresión digital A4.

Por este motivo, en varios bocetos (fig. 43, fig. 44, fig. 45) , las imágenes están formadas a partir de la interacción de dos o más cuerpos, que son capaces de transmitirme esa sensación de contacto, de conexión con el otro a través de la caricia, el agarre, etc.

En mi TFG se busca la forma de desmontar afirmaciones como la mencionada ya que los cuerpos se buscan, se desean, se influyen mutuamente y se relacionan de forma constante.



FIG. 45 Boceto personal, intervención de acrílico sobre impresión digital A4

Teniendo como base este planteamiento y con el avance del proceso del TFG, han existido algunos cambios en cuanto a la metodología de proyecto. Esto ocurre por el intento y descarte de algunos procesos, que tras su aplicación, como puede ser la eliminación total o parcial de la pintura para conseguir un acabado de transparencia en ella, no resultan acertadas en el desarrollo del proyecto. De esta manera, se ha sustituido por una técnica mejorada de pintura que permite aplicarla de manera más fluida y expresiva.

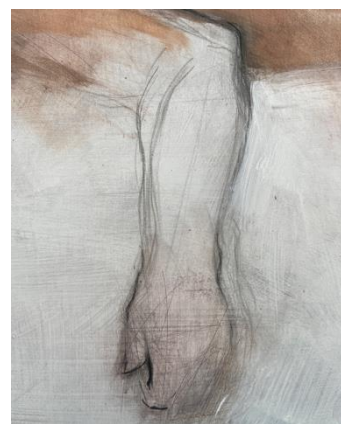
Este descarte se ha producido por la sensación de agotamiento y estancamiento de la pintura así como el desaprovechamiento de sus posibilidades y gamas cromáticas.



*FIG. 48 Prueba personal, 2022.
Carbón, óleo y óleo en barra sobre tabla, (detalle) 50 x 70 cm*



*FIG. 46 Prueba personal, 2022.
Carbón y óleo sobre tabla.
(Detalle) 50 x 70 cm*



*FIG. 47 Prueba personal, 2022.
Óleo y carbón sobre tabla*

10. PLANTEAMIENTO TÉCNICO Y LINGÜÍSTICO

Desde el inicio del grado hemos trabajado con el óleo y el dibujo, pero siempre desde su uso tradicional con el estudio de modelos al natural, el estudio y el conocimiento de las proporciones, las perspectivas... las nociones básicas sobre el dibujo y la pintura fueron impartidos, pero sin embargo, en el caso de la pintura, nunca llegamos a construir un discurso en el que la técnica formase parte. A medida que avanzaba el grado, la curiosidad aumente y se comienza a experimentar con aquellos materiales que se conocen y otros que no, buscando explorar los límites.

Por esta razón, la metodología y los resultados de las obras ha variado radicalmente de unos momentos a otros. A modo de ejemplo (fig.36) una de las obras que realicé a principios de curso donde se puede observar la necesidad de experimentar con los materiales, tratando de buscar una técnica adecuada.

En este caso, buscaba a través de un fondo preparado de color, de materia como la inclusión de telas, la construcción de las figuras humanas que interactuasen entre ambas mediante los huecos vacíos, espacios poco rellenos, etc.



*FIG. 49 Quédate, porque no me encuentro, 2021.
Técnica mixta sobre lienzo, 46 x 38 cm.*

Previamente a ello, las obras se componían también dejando espacios sin completar, pero esta vez a través de un tono plano de color vibrante. En este caso, buscaba cierta sintetización mediante una paleta de colores más reducida ya que las zonas de luz es una ausencia de pintura y se utiliza el fondo de la obra como tono más claro de color.

La metodología y los procedimientos tanto técnicos, formales y conceptuales contribuyen a la evolución de la pintura . Partiendo de las metodologías anteriores, el TFG utiliza la pintura que recupera parte de esos planteamientos como son el uso de un tono de color de fondo, sin embargo, esta vez es planteado desde un tono neutro para, en el caso de ser necesario, introducir tonos más oscuros o más claros.



*FIG. 50 Vel (de la serie Ósmosis), 2021.
Óleo sobre papel 80 x 70 cm*

A parte de esto, el dibujo es introducido de forma más visible y consciente como parte de un lenguaje pictórico que mantiene el dibujo y la pintura en convivencia al mismo nivel de importancia y presencia en la obra. Añadido a estos nuevos procedimientos, se introduce el uso de materiales como el óleo en barra que aporta un fuerte contraste en la obra, componiendo la figura en un espacio equilibrado y expresivo. También es necesario tener en cuenta la construcción del fondo sobre la que se sitúa la figura dentro de la propia obra ya que parten de diversos tonos de blanco, de interactuar entre sí y componiendo una imagen en la que se focaliza la figura humana como centro de atención. La construcción de este tipo de fondos busca de forma más directa y de pincelada más primitiva, es decir, de mayor cobertura sin incidir en detalles, un carácter diferente a la figuración más delicada y detallada. Permite también, ocultar y recortar la figura para hacerla más o menos visible dentro de la obra.



FIG. 51 Prueba personal, 2022. Óleo, óleo en barra y carbón sobre tabla, 50 x 70 cm

CONCLUSIONES Y AUTOEVALUACIÓN



11. CONCLUSIONES Y AUTOEVALUACIÓN

Este TFG ha terminado resultando uno de los mayores pasos hacia delante en mi recorrido en la pintura. Con el desarrollo del proyecto, me di cuenta de que uno de los mayores obstáculos en el desarrollo de mi obra, era la técnica, ya que a lo largo de la carrera no he llegado a tener claro las técnicas y los materiales técnicos necesarios. La parte conceptual y la motivación no se correspondían con los resultados ya que me faltaban recursos técnicos para poder llevar a cabo las ideas.

Por otra parte, las ideas y el proceso a seguir fueron tomando forma gracias a la una mayor investigación en el tema y a las conversaciones con José Manuel. Al principio, tenía un campo muy amplio sobre el que investigar, lo que hacía difícil poder tener una idea clara del recorrido a seguir. Acotando el tema y las ideas a abarcar, pude establecer el inicio del camino. Además, reflexionando sobre cada paso a seguir, eres consciente de la metodología de trabajo que mejor funciona con tu trabajo y tus intenciones. Gran parte de la metodología que he establecido con el transcurso del TFG es nueva ya que desconocía aspectos de la pintura tan esenciales como el uso correcto de aglutinantes, de la reacción de los materiales o el soporte adecuado para mi obra. Durante toda la carrera he estado tanteando a ciegas sobre la pintura y el dibujo, pero eso causaba que nunca llegase al resultado que buscaba, aunque no cesaba en las ganas y la motivación de conseguirlo. No es un camino fácil y es necesario trabajar mucho, pero con la guía adecuada y la ilusión siempre se llega hacia la meta.

Estoy muy contenta de poder haber cambiado tanto en tan poco tiempo y haber tenido la guía de José Manuel y Arsenio para poder dar pasos hacia delante de forma segura, descubrir los problemas y haber podido solucionarlos. Aún quedan aspectos sin resolver como el porqué de la elección de unas imágenes y otras no; sin embargo, no es algo que pueda ser resuelto tan rápidamente y necesita una mayor indagación y tiempo.

Gracias a este TFG, he conseguido abrir caminos y puertas a investigar y explorar tanto en la pintura, el dibujo e incluso la fotografía; vías que desconocía y que sentía que no estaba a la altura para poder abarcarlas. Con este TFG, he sido consciente de que no todo vale y que para poder conseguir una buena obra y una metodología consistente, es necesario atender a la técnica y, sobre todo, a tus verdaderas intenciones.

Cumpliendo con los objetivos propuestos en torno al proyecto, el cuerpo y las figuras han adquirido una gran expresividad, la paleta cromática se ha ampliado, y se ha alejado el monocromo que existía antes, ampliando los colores cálidos, tanto naranjas, amarillos y rosas. De esta misma forma, la profundización en el estudio de las luces y las sombras desde el color, utilizando como referentes artistas como Sorolla, la viveza de los colores es mayor y por tanto, se acerca mucho más a una realidad pictórica.

De forma procedimental también, he conseguido incluir el dibujo como parte de la obra, junto a la pintura y poder combinar ambas para poder conseguir una obra en la que desarrolle todas las capacidades y habilidades que he adquirido a lo largo de la carrera.

La creación de los bocetos trabajados sobre fotografías impresas en papeles de A4, me ha ofrecido una mayor libertad y rapidez para poder concretar una idea en una imagen visual y más tarde, trabajarla en un formato mayor y con mayor complejidad. Estos bocetos además, obligan a una síntesis que, sin embargo, en formatos mayores me cuesta alcanzar. Además de esto, he conseguido realizar una búsqueda más minuciosa sobre las imágenes en las que trabajo, descartando algunas tras la intervención sobre ella. Entre estas intervenciones se puede observar el proceso por el que ha pasado el proyecto y la mejora con la que ha evolucionado.

Estoy orgullosa en todos los aspectos con este proyecto, ya que he conseguido evolucionar rápidamente y dar un gran paso adelante en mi recorrido en el arte, y aunque queda mucho camino por recorrer, creo que me encuentro en el inicio. También estoy muy agradecida de haber tenido la ayuda de mi tutor José Manuel, que me ha guiado y ayudado a recomponer las piezas del puzzle y solucionar los problemas desde la raíz.

El TFG ha supuesto un gran reto para mí y creo que he conseguido superarlo; dejando a un lado las dudas y los miedos que suponían mi mayor obstáculo, centrándome en las ganas y la ilusión para trabajar en lo que busco que en los errores que se cometen.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA



12. BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Bell, J. (2001). *¿Qué es la pintura?* Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Belting, H. (2001). *Antropología de la imagen*. Katz Barpal Editores SL.

Cruz, P. A., & Navarro, M. Á. (2004). *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).

Ewing, W. A. (1996). *El cuerpo: Fotografías de la configuración humana*. Siruela.

Gombrich, E. h. (1995). *La historia del arte*. Phaidon.

Institut Valencia d'Art. (2003). *De forma cerrada- Una biografía del dibujo*. Madrid: Institut Valencia d'Art Modern.

Jones, A. (2010). *El cuerpo del artista*. Phaidon.

Nancy, J.-L. (2013). *La mirada del retrato*. Amorrortu.

Ramírez, J. A. (2003). *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela.

Solís, D. R., Diaz-Urmeneta Muñoz, J. B., & López Lloret, J. (1999). *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla.

Zambrano, M. (2012). *Algunos lugares de la pintura*. Eutelequia.

Palazzoli, D. (1988). *Il corpo scoperto - Il nudo in fotografia / The Body Uncovered - The Nude in Photography*. Idea Books.