

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UN RETRATO IMPOSIBLE  
La búsqueda de legitimidad en el rostro ausente



Autor: Sergio Allende Garrido Luque  
Tutor: Joël Mestre Froissard

Tipología 4

Valencia, Julio, 2014

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

# UN RETRATO IMPOSIBLE

La búsqueda de legitimidad en el rostro ausente

Tipología 4

Autor: Sergio Allende Garrido Luque

Tutor: Joël Mestre Froissard

Valencia, Julio, 2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

*Todo arte es, a la vez, superficie y símbolo.  
Los que buscan bajo la superficie, lo hacen a su propio riesgo.  
Los que intentan descifrar el símbolo, lo hacen también a su propio riesgo.*

(O. Wilde, prefacio para *El retrato de Dorian Gray*)

## \_Resumen / palabras clave

Este Trabajo de Fin de Master “un retrato imposible” procura una serie de reflexiones sobre la imagen del retrato.

Analizaremos lo que ha supuesto en un recorrido teórico, la relevancia de la imagen del rostro en el hombre. El retrato como un fin artístico moral y su vínculo creativo, Y desde aquí, construir el argumento principal de este proyecto, la pérdida de valores del género ante los límites y limitaciones que plantea. Apoyándonos a través de referentes teóricos y artísticos que ponen de manifiesto la imposibilidad de la voluntad del retrato y la ausencia del rostro en la pérdida de identidad.

El trabajo artístico se compone de 6 vías de carácter multidisciplinar. Esta serie recoge las evidencias planteadas en el discurso teórico, en donde se cuestiona el género del retrato como obsoleto. Buscando en el proceso de experimentación la frontera divisoria entre la presencia del sujeto en su obra. Para hallar finalmente con la obra que cierra el trabajo, concluyendo con la hipótesis de este proyecto.

Realizado por Sergio Allende Garrido Luque, bajo la dirección y tutela por el Dr. Joël Mestre Froissard. Siendo realizado siguiendo la tipología 4 dentro del master de producción artística. Constando de un trabajo de investigación teórico-práctico, acompañado de una producción artística inédita.

Palabras clave: Retrato, representación, rostro, Video-arte

## \_Abstract / key words

This final master`s work “an impossible portrait” provides a series of reflections of the image of the portrait.

We will analyze what its been the genre in a theoretic manner and the relevance of the face for the man. Portrait as a moral artistic purpose and a its artistic link, from there, built the main argument of the project, the lost of values of the genre facing the boundaries and limitations which it sets out. Leaning on theoretical and artistic examples which exhibit the impossibility of the portrait’s desire and the absence of the face in the lost of identity.

The artistic project is composed by 6 paths of multidisciplinary character. This series gather evidences of the hypothesis showed, In which the genre of the portrait is questioned as a “life container”. Searching on the process of experimentation the frontier between the presence of subject and his piece of art. To finally discovering in the piece that closes the work and concluding with the hypothesis of this project.

Made by Sergio Allende Garrido Luque, under the direction and guidance of the Dr. Joël Mestre Froissard. Being made following the typology 4 inside the artistic production master. Consisted of a theoretical-practical investigation, accompanied by an inedit artistic production.

Key words: Portait, representation, denial, life container, video art.

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

Mi más sincero agradecimiento:

A todos los rostros, cuya donación hicieron de éste, un proyecto posible.

A aquellos que le dedicaron crítica y confianza.

A la guía, consejo y apoyo de Joël Mestre.

## INDICE

RESUMEN/PALABRAS CLAVE	4
INTRODUCCIÓN	9
CAPITULO I_DESARROLLO CONCEPTUAL	15
1.1 El rostro, retrato y lo humano	16
1.2 El valor moral del gesto	20
1.3 El contenedor de vida, dentro y fuera del cuadro	23
1.4 El horror a la desaparición	28
1.5 La impotencia del retrato, el contenedor de vida melancólico	32
CAPITULO II_DESARROLLO DEL PROYECTO	35
2.1 Motivación y antecedentes personales	36
2.2 Referentes artísticos	41
2.3 Un retrato imposible, Obra	49
2.3.1 <i>Ceci n'est pas...</i>	50
2.3.2 <i>Identidad fragmentada</i>	54
2.3.3 <i>Voluntad negada</i>	57
2.3.4 <i>Yo, un autorretrato legítimo</i>	60
2.3.5 <i>Materia, lo infraleve en el retrato</i>	63
2.3.6 Obra final: <i>Materia (II)</i>	82
2.3.6.1 Proceso de filmación	102
CONCLUSIONES	113
BIBLIOGRAFÍA	118

# \_Introducción

## **(DES)MOTIVACIÓN PERSONAL**

Paradójicamente este proyecto ha nacido, no de una motivación, sino todo lo contrario, de una desmotivación artística. Quizás sea una observación la que se acabó por convertir en una obsesión: el hecho de no verse a uno mismo reflejado en lo que fue un autorretrato.

En Mayo de 2013 durante mi estancia en la Academia de Belle Arti de Nápoles, trabajé básicamente en el campo de la pintura. Acabando de perfilar los últimos detalles de un lienzo para su exposición en pocas semanas, un autorretrato prácticamente a tamaño real fue el detonante que me hizo cambiar de parecer frente al género del retrato. En un momento de extrañeza me pregunté: “¿qué o a quién estoy tratando de pintar?”

Dicho autorretrato estaba destinado a la exposición colectiva “Quando la materia diventa forma/pensiero”<sup>1</sup> (Cuando la materia se convierte en forma/pensamiento) y el del autorretrato “vuoto” (vacío) ya auguraban de cierta manera un mensaje. Aquí no hay nada, no eres tú, no es nadie. Una ilusión provocada por pigmentos bien distribuidos, que pretende ser forma pero tan solo es, y para mi decepción, nada.

De lo que pretendía ser mi cuadro, una pintura, un retrato figurativo de un individuo pensativo, perdido en el tiempo, sumido en un sentimiento de melancolía. Esa misma emoción de desánimo fue apoderándose de mí. Comprendí la impotencia de verse representado pero no identificado, no era yo, pero se parecía a mí.

Es una vez finalizada la obra cuando uno deja de prestar atención a las cuestiones técnicas de la pintura: un dibujo inicial, valores de contraste, Saturación, tratamientos cromáticos,... Pues el pintor no ejerce otro papel que el de pintor mismo, una vez se da por concluida la obra, es cuando se separa, un tiempo para convertirse en su propio crítico. Tal vez fue el convertirse uno mismo, en modelo, pintor y espectador, dentro de esta particular e íntima dimensión. Fue el separarme del “espejo” y dedicar tiempo a reflexionar sobre lo que ahí estaba ocurriendo. Y fue para mi asombro o decepción, no ver nada.

---

<sup>1</sup> Exposición colectiva “Quando la materia diventa forma/pensiero” en la sede cultural Domus Mata, Guardia Sanframondi, Italia, del 6 al 20 de julio. Información, catálogo e imágenes de la muestra en la página web oficial: [http://www.domusmata.it/Home\\_Page.asp](http://www.domusmata.it/Home_Page.asp)



Fig. 1. "Vuoto", Óleo sobre lienzo, 150x120cm, Nápoles, 2013,  
Depósito de la Accademia di Belli Arti di Napoli.

Buscando más tarde entre otros autorretratos, seguía sin ver nada, rostros ausentes. Dibujos y pinturas que reivindicaban ser algo que no lograban conseguir. Rostros carentes de identidad, individuos sin capacidad de comunicar nada.

## HIPÓTESIS

La base del arte, desde sus inicios ha consistido en la reproducción del mundo que habitamos, la representación de imágenes como reemplazo del sujeto. En un simulacro por la supervivencia, el arte nace como función para inmortalizar una realidad. Dejar signos de lo existente, creando una nueva dimensión ficticia.

A medida que el arte era puesto en cuestión, la figuración clásica fue abandonada, el rostro se distorsiona, se mutila, desaparece, se pierde, pero no el hecho de la representación en sí. No obstante la preocupación del retrato aún persiste.

Modelo, formato y artista, son sus tres componentes evidentes, tres identidades con valor propio que se unen en una nueva realidad, la obra. Pero, ¿hasta qué punto se puede plasmar una identidad, y por cuánto tiempo perdura fiel a su referente? ¿Cuál es el margen de perpetuidad, de veracidad y su vinculación con el retratado? Si es que en algún momento la obra tiene la capacidad de inmortalizar.

Este proyecto persigue plantear y a su vez reflexionar sobre la cuestión de cuáles son los límites de un género tan aceptado. Lógicamente somos conscientes de lo arriesgado de esta cuestión, de la dificultad de poner en evidencia algo que tan solo intuimos y nos inquieta. No se trata por tanto de plantear una verdad absoluta, sino de explorar (especular) desde una visión artística y personal, que sucede ante la imposibilidad de retener y aislar en el espacio y en el tiempo a un individuo, junto con su presencia, supuestamente la esencia de una identidad.

## **OBJETIVOS**

El objetivo principal del proyecto es dar forma a la reflexión acerca del retrato en sí, no de la acción o el hecho de retratar, sino de la esencia que supone la representación. Generando a su vez un discurso teórico-práctico que refuercen el uno al otro, para hallar un camino sólido a la hipótesis que se plantea. Se parte de una preocupación puramente personal, que pretende mediante este trabajo, nacido de una incertidumbre que quiere ser compartida.

El proceso teórico cuestiona los límites del retrato, examinará la importancia que ha tenido en sus raíces y tiene hoy la representación de la imagen humana. Y una vez, partidos desde cero, evidenciar la dificultad que genera. Partiendo de un debate del conflicto (del artista) entre representado y representación.

La obra realizada será resultado del proceso teórico, y a su vez en consonancia con las asignaturas cursadas dentro del programa del Master en producción artística. Asignaturas que fueron clave en el proceso conceptual en la realización de cada pieza. Pues toda obra necesita de un fundamento, y todo fundamento adquiere un mayor entendimiento si es ilustrado.

Los objetivos principales son los siguientes:

Investigar sobre el género del retrato artístico, así como la importancia del rostro en la cultura histórica.

Difundir la idea del retrato como impotente desde el punto de vista del artista. Y construir un discurso que se apoye en teóricos, historiadores y artistas que fomenten la teoría de este proyecto.

Investigar, para desarrollar y fundamentar, mediante el trabajo de otros artistas que planteen mediante su obra la cuestión de la representación y construir la idea del “contenedor de vida”.

Realizar una serie de obras que fomenten el discurso planteado, así como mediante el proceso artístico abrir nuevas propuestas, tanto para un trabajo posterior, o pudiendo servir como estudio para terceros. La obra generada consta de los principales ejes cardinales del retrato como imposibilidad.

## **METODOLOGÍA**

A lo largo del proyecto, se han investigado diversas fuentes, entre libros, artículos (periódicos, revistas y en red), y diversos ensayos, tanto dentro del campo artístico, psicológico e histórico. Los cuales han servido como apoyo argumentativo en la relación de los valores de la representación y la vinculación del ser en el arte del retrato.

Construyendo conceptualmente la teoría del retrato como contenedor de vida, que se irá poniendo en evidencia su poder de legitimidad representativa, hasta dar finalmente con las claves de la hipótesis, claves que teorizan sobre la obsolescencia del género que se convierten a su vez en inicio de obra artística.

Del mismo modo, recurriendo a referentes artísticos cuyo planteamiento radica similar en discurso, ya sea a nivel conceptual como plástico.

Para el desarrollo de obra en la defensa del Master en producción artística, se ha optado desde un primer momento, la realización de una serie de obras. Cada una de las cuales alude a uno de los paradigmas que el retrato como “contenedor de vida” plantea, pues es el propósito principal del proyecto, manifestar la representación

artística del ser (retrato) como un problema. Así pues dar forma a una serie de reflexiones hacia el propio género, las cuales nacieron a partir del descontento que se plantea en el primer apartado de (des)motivación personal:

- El concepto de marco y el plano bidimensional.
- La obsolescencia programada en la imagen física.
- La imposibilidad de abarcar un “intracuerpo”<sup>2</sup> en una obra.

De tal forma que para llevar a cabo la producción de obra inédita en defensa del master, se realizarán una serie de piezas. Tales sirven a modo ilustrativo a la argumentación que se plantea y lo refuerzan en discurso: el vacío del retrato como “contenedor de vida”. Este principio de obra ha surgido a raíz de las asignaturas cursadas en el propio master, sirviendo de las mismas para concretar el pilar artístico del trabajo práctico.

Se ha querido intencionadamente otorgar a cada una de estas piezas, una disciplina artística diversa, incluso hibridando técnicas, puesto que se quiere dar una idea clara en cuanto hablamos del retrato. Mostrando el paradigma de su incapacidad desde el punto de vista de todas las ramas artísticas. Es pues la ausencia de la esencia del ser en su reproducción artística, la clave en la obra de este trabajo.

Así pues, se presenta cada obra en autonomía, donde cada una ejemplifica una de las dificultades que plantea el retrato como género. La suma de éstas compone la conclusión final a la hipótesis, concibiendo dicha unión de obras como una gran exposición en su totalidad, aunque independientemente tienen un valor autónomo, un planteamiento diverso, comparten un mismo diálogo.

Se ha realizado como conclusión para el proyecto, una instalación audiovisual en donde la desintegración del retrato/retratado manifiesta la ausencia del “yo” en su incapacidad de retener al sujeto representado. Evidenciando a su vez la limitada vinculación entre obra y retratado. Dos realidades que se van distanciando a medida que transcurre el tiempo. La mutación (tanto física como metafísica) del individuo, frente a la inmortalidad del cuadro, la imagen fija. Ésta obra, pone fin a la hipótesis que originó una experiencia personal, frente a la visión de un autorretrato, El retrato puesto en crisis, una voluntad que se torna percedera en su eficacia como tal. Se pretende retratar pues, no a un individuo, sino el espacio de la desvinculación que en el género se crea.

---

<sup>2</sup> Véase la referencia al concepto introducido por Ortega y Gasset de “intracuerpo”, pág. 19

# CAPITULO I

## \_Desarrollo conceptual

## 1.1 El rostro, retrato y lo humano

“No te harás escultura ni imagen alguna  
ni de lo que hay arriba en los cielos,  
ni de lo que hay abajo en la tierra”<sup>3</sup>

Con estas palabras advertía Yahvéh al pueblo que conducía Moisés por los desiertos, a los tres meses de abandonar Egipto. Mensaje que fue desobedecido, pues el mismo hermano de Moisés, Aarón, esculpió un becerro de oro, utilizándose de las joyas de sus ciudadanos para fundirlas y hacer de la esencia de dios, una estatua material a la cual adorar en su nombre. Hecho que supuso la cólera de su divinidad, puesto que Yahvéh negaba de la reproducción de su imagen, puesto que la fe, es su esencia. Pero su pueblo necesitaba una “imagen”, da igual la que fuere, para adorar algo que ellos puedan ver.

Es incuestionable la necesidad de la imagen en el ser humano. El acto innato de representación en el hombre dio origen a la inquietud por dejar la esencia de la existencia del mismo por el paso de este mundo, nuestros ancestros más remotos ya dieron fe de esta preocupación. Desde inmortalizar una huella en la roca hasta lo que hoy en día conocemos como arte contemporáneo, no deja de ser una evolución de una voluntad de representar la vida.

La representación plástica en la época clásica, así como los inicios de lo que se considera el retrato propio, ha servido para dar imagen y rostro a aquello de lo cual estaba desprovisto, al igual que el ejemplo citado de Yahvéh, en el Éxodo, tenemos prueba de como las culturas y religiones (salvo el islam) han materializado la escritura de sus creencias en imágenes, sea como ilustración para los analfabetos o un símbolo visual, al mismo tiempo que ésta imagen referenciaba a su idea de dios, la imagen se convertía, suplantando a los otros sistemas de descripción, en el propio idolatrado. Es pues que el retrato ha servido, y de hecho ha sido ideado para dar vida aquello que no existía. De este modo la imagen del retrato es un sustituto de la vida.

---

<sup>3</sup> Vaux R.et altri. (trad.) «Éxodo». en *Biblia de Jerusalén*. Bruxelles: Desclée de Brouwer, cap. II. 1967. 20: 4

Las pinturas realizadas en las ceremonias de entierros del Fayum, así como las máscaras funerarias son otros ejemplos evidentes, de cómo el retrato sirve para restituir esa pérdida del ser humano.

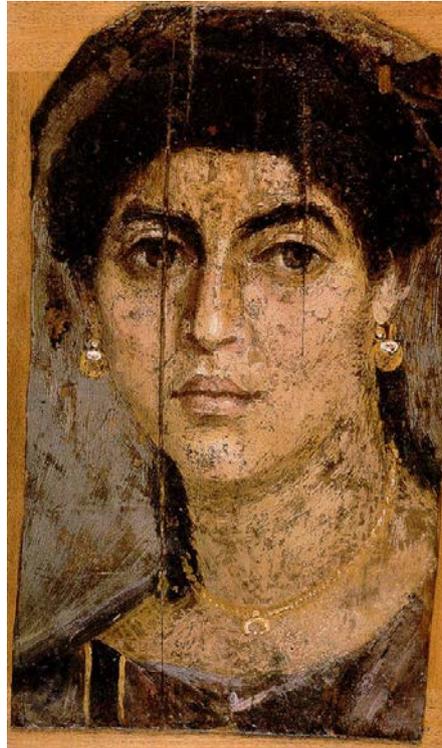


Fig. 2. Retrato funerario de El Fayum

En primer término, hemos de ser conscientes del significado del término de representación, entre sus significados más concisos nos encontramos:

3.f. Figura, imagen o idea que sustituye a la realidad<sup>4</sup>

Realidad que el arte ha procurado, ayer y hoy, tomar prestado para explotar. Y en su albor, la representación del ser humano, el rostro. Es obvio el triunfo del retrato en el arte, el rostro nos identifica, nos comunicamos a través de él, buscamos la empatía a través de otros semblantes, siendo el conducto al exterior de nuestras emociones a través de los músculos faciales. Integra en él nuestro yo, sujetos al rostro, constituye en él la imagen que transmitimos al mundo, siendo este el signo informativo que tienen los demás de nosotros mismos.

<sup>4</sup> Diccionario de la Real Academia Española

A su vez vemos como frecuentemente la literatura recurre al significado del rasgo facial. Los factores físicos de los que se compone un rostro, pueden modificar nuestra noción acerca de la percepción psicológica del representado. De este análisis teórico de la imagen se ha servido y sirve la retórica<sup>5</sup>, Del mismo modo que la transcendencia del rostro ha originado como recurso de tantos mitos de la Grecia clásica<sup>6</sup>, que a la virtud de la belleza aluden, símbolo de la preocupación de los clásicos en torno a la idea de lo bello, y los poderes a los cuales se les atribuye, un rostro armonioso, perfecto. Por contraposición la mitología de Oriente y sus singulares criaturas y demonios han procurado transmitir el terror al espectador<sup>7</sup>. Del mismo modo que el juego del desdoblamiento del ser mediante la rostridad<sup>8</sup> de su físico, en la literatura del S. XIX, para describir un inmenso catálogo de personajes ficticios, que por su aspecto fisionómico causaban consternación en el lector.

Por ello es, que “toda percepción de un rostro es una proyección afectiva. No hay hacia el rostro una percepción neutra, objetiva, desligada de una emoción o de un juicio”.<sup>9</sup>

Volviendo a los sistemas de reproducción clásico, la evolución técnica de la mimesis ha permitido, de la misma forma que se produce en la sustitución de la escritura por la imagen, suplantar la imagen ficticia por la real. El nivel otorgado por la maestría y eficacia hicieron a la mimesis pretender llegar aún mucho más lejos, en palabras de Aristóteles, “El objetivo del arte no es presentar la apariencia externa de las cosas, sino su significado interno; pues esto, y no la apariencia y el detalle externos, constituye la auténtica realidad”<sup>10</sup>.

Realidad que hasta en tiempos contemporáneos, el reto que pretende el retrato es plasmar, a parte del físico del modelo, su carácter psicológico, como un todo. La idea del ser en la imagen como un todo se relaciona a su vez con la idea defendida del “yo”, por la fenomenológica-existencialista, como una fusión de cuerpo-alma,

---

<sup>5</sup> La escritura no deja de ser otro sistema representativo (reemplazo) de la realidad. La tendencia humana de transformar en imagen la lectura es una condición heredada, puesto que es nuestro sentido de la visión el más desarrollado, ergo recurso principal del hombre. Además, hemos de ser conscientes que el origen de la escritura evolucionó a partir de la pictografía.

<sup>6</sup> Como ejemplo de ello son los mitos de: Narciso y Eco, Orfeo y Eurídice, Psique y Eros, Medusa, o Afrodita, entre otros.

<sup>7</sup> El ejemplo más representativo es el demonio Noppera-bō, causando el horror no por su aspecto facial, si no por estar desprovisto de él.

<sup>8</sup> El término “rostridad” (de su origen visagéite) es un proceso de subjetivación definido por G. Deleuze y F. Guattari, que nos permite pensar cómo se produce socialmente un rostro. La RAE no reconoce “rostridad” en su registro, debido a la traducción del término original francés.

<sup>9</sup> Breton, David Le, Des visages, essai d'anthropologie, París : Metaillé, 2003.

<sup>10</sup> Aymar, Gordon C, The Art of Portrait Painting, Filadelfia : Chilton Book Co., 1967, pág. 119.

entendiendo como dos partes que forman el mismo elemento. Alude a esta noción del individuo como un todo Ortega y Gasset, en lo que define como “intracuerpo”<sup>11</sup>:

“Ortega describe el alma corporal [...] en ella se funden radicalmente lo somático y lo psíquico, lo corporal y lo espiritual”<sup>12</sup>.

Pues como se conoce popularmente, la cara es el espejo del alma. En definitiva, el arte de retratar pretende contener en la obra todo el compendio que forma la vida del ser. Convirtiéndose el retrato, sea en cualquiera de sus disciplinas, en un “contenedor de vida”.<sup>13</sup> Término al cual aludiremos a lo largo de este discurso.

---

<sup>11</sup> Término introducido en su ensayo “Vitalidad, alma, espíritu”, 1925, pág 21. Redactado posteriormente como texto para “El espectador”, 8 tomos publicados entre 1916 y 1934.

<sup>12</sup> Bassas, Javier. Cuerpo vivido. 53, Revista Internacional de Filosofía, 2011, págs. 177-185.

<sup>13</sup> Término que para este trabajo hemos otorgado en alusión al retrato. Entiéndase el uso de “contenedor” como su capacidad de contener en su interior. Así como la idea de receptáculo, urna o recipiente.

## 1.2 El valor moral del gesto

Ha sido necesario ahondar en el transcurso de la evolución del retrato, su valor otorgado como metáfora de la vida en su relación al rostro. Así como la importancia que ha ejercido en las artes, y lo sigue haciendo la imagen, para con el humano.

Aunque resulte obvio, es conveniente distinguir los aspectos esenciales que el retrato y su construcción física suponen. Desde un primer término, sus tres estadios elementales:<sup>14</sup>

- I. El artista, brazo ejecutor
- II. El modelo, objeto de la obra
- III. El Formato, campo de batalla

Hemos de entender la aparición de un cuarto estadio especial, el autorretrato. Donde el artista adopta el papel de su propio modelo.

Como hemos mencionado al principio, son evidentes estos tres factores clave para la realización del retrato. Lo que deja de ser relativamente obvio es admitir que el resultado de los factores será: la modificación del tercer estadio por la intervención del primero, cuyo producto visual final será condicionado por su segundo.

Aun bajo este análisis constructivista de los factores, a modo de recetario (haga usted mismo un retrato). Es sin duda alguna el gesto, de la propia acción creativa, el impulso de la motivación artística. Hecho que siempre ha defendido el retratista Alex Katz en una entrevista realizada en una de sus exposiciones, en Madrid del 2010:<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> A tener en cuenta esta catalogación de estos tres estadios, otorgada en este discurso. Usaremos esta distinción entre "estadios" para el trascurso de este proyecto

<sup>15</sup>Espejo, Bea. "Alex Katz. No soy un pintor convencional". [En línea] El cultural.es, 27 de Noviembre de 2010. [Consulta: 18 de Abril de 2014.] Disponible en: <[http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS\\_DIAS/1112/Alex\\_Katz.](http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1112/Alex_Katz.)>

“Periodista.- ¿Qué significa la pintura para usted?

Katz.- La pintura es para mí un medio para huir, donde siempre me muevo por instinto. No sé hacer otra cosa que pintar. Y, aunque la pintura sea una práctica común, siempre he sabido que no soy un pintor convencional.”

Es efectivamente como describe, este “medium” para huir. Escapar de la realidad y adentrarse en la ventana del cuadro, fundiéndose en su materia. Hasta pertenecer al éxtasi del propio gesto de creación. La práctica artística, es un estado, una actitud de ritual. Seguía Katz:

“En los primeros diez años, pintaba un cuadro cada día. Aunque destruí miles de pinturas. No me interesaba la obra en sí, sino el aprendizaje. En la escuela de arte nos acercábamos al cubismo y la abstracción, aunque yo siempre he buscado ser libre, abierto. Me ha interesado el realismo por encima de otras tendencias. Comparando las obras de los años sesenta con las actuales, antes las pinturas eran más densas y ahora son más artificiales que cuando empecé.”<sup>16</sup>

El proceso de creación eclipsa al fin del producto obtenido, al objeto o a la imagen final. La voluntad es el desarrollo de la acción, una constante pura de la evolución del ego artístico. Un síntoma de motivación, producido por el motor de superación, da origen al génesis de la obra.

En palabras del pintor inglés David Hockney: “No se puede trabajar intencionadamente. Los descubrimientos nacen de lo que te pasa por dentro, no necesitas saber en qué consiste; trabajas intuitivamente. No me preocupa que el camino sea o no el adecuado, ni pienso en la posibilidad de fracasar. Sencillamente voy aprendiendo y sigo adelante. Así lo veo yo.”

Él mismo que criticó al artista Damien Hirst, al no realizar él mismo sus propias obras por utilizar asistentes, negando este último el hecho de no involucrarse en este camino de creación. “Es un pequeño insulto a los artesanos, habilidosos artesanos”<sup>17</sup>. El

---

<sup>16</sup>Espejo, Bea, loc. cit

<sup>17</sup>Cultura, El Mundo “David Hockney arremete contra Damien Hirst por no hacer él mismo sus obras.”. [En línea] El Mundo.es, 4 de enero de 2012. [Consulta: 5 de diciembre de 2013.] Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/03/cultura/1325608978.html>>

contacto directo con la obra es la materia prima para Hockney. El hecho de que artistas cedan sus ideas en las manos de otro, abandonando así su total implicación fue el origen del cartel que rezaba: "*Todos estos trabajos están hechos por el artista, personalmente*", para su exposición en la Royal Academy of Arts de Londres.

El retrato es a su vez, el conductor de ese otro yo, del entendimiento entre el artista y representado. "Nunca me he considerado un retratista, pero la figura humana ha sido siempre una fuente de inspiración para mí." La exploración desde el propio formato para descubrir al retratado. Buscando en su rostro una imagen metafísica que le haga comprender, una existencia, un diálogo entre estadios. Visión que a su vez compartía el renacentista Michelangelo Buonarroti: "Cada bloque de piedra tiene una estatua en su interior y es la tarea del escultor descubrirla".

Y volviendo con Hockney: "La necesidad de representar atañe a lo más profundo del ser humano. Esta necesidad existe porque cada individuo siente o sabe que su experiencia del mundo es única. Se encuentra con algo que le estimula y quiere comunicarlo." Pero este hecho no deja de ser una reflexión pasajera del propio creador.

La poética del ritual se abandona al mismo tiempo que se abandonan los pinceles, dando el trabajo por finalizado. Una vez seco el barniz, el rito de la comunión entre creador y su creación se extingue. El énfasis pertenecerá ahora, a una nueva obra, y a un nuevo porqué, y así hasta que los dedos o el corazón del pintor decidan abandonar el noble arte.

Una reminiscencia, a lo que un día supuso la pasión de un reto moral, del que ha quedado hoy, un mero rastro de la sombra que una vez conoció el abrazo de la inspiración, en forma de objeto, envuelto en un marco.

La unión de los tres estadios, ha sido disuelta.

### 1.3 El “contenedor de vida”, dentro y fuera del cuadro<sup>18</sup>

“Recordad que un cuadro, antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores agrupados en un cierto orden.”<sup>19</sup> Con estas palabras definió la pintura en 1890 Maurice Denis, artista y crítico de arte. Advirtiéndole pues, que la pintura no es más, que el propio hecho de pintar.

Es decir, el sentido otorgado al retrato como retrato, no deja de ser una cuestión de la poética clásica heredada. Por lo que el término “representación” es una quimera legendaria, la cual se ha dado como resultado producido por el éxito del progreso tecnológico que la mimesis ha alcanzado. Otorgándonos de una imagen, un sustituyente de la realidad. No obstante y a pesar de muchos conservadores de esta idea, no deja de ser, una imagen. Un ficticio “contenedor de vida”.

Un magnífico ejemplo sobre la psicología de la percepción nos propone el artista Mark Tansey, una visión irónica a la crítica sobre el hiperrealismo en “The innocent eye test” donde se expone el experimento ilustrado de lo que supone el engaño de la mimesis: se muestra a una vaca el cuadro del pintor de ganado más reconocido del siglo XVII, el holandés Paulus Potter.

---

<sup>18</sup> Entiéndase que el uso del término empleado “cuadro”, alude al formato de la obra, no se pretende hablar únicamente del género pictórico, sino que refiere al retrato en todos sus campos.

<sup>19</sup> Cachin, F. “Denis”, en *Diccionario Larousse de la pintura*, tomo I, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1987.



Fig. 3. Mark Tansey, *The innocent Eye Test*, 1981, Óleo sobre lienzo, 198,1 x 304.8 cm



Fig. 4. Paulus Potter *Young Bull*, 1647, Óleo sobre lienzo, 236 x 339 cm, La Haya, Mauritshuis.

Si pensamos en la idea primitiva y racional de un lienzo en blanco, no reside en él más que el bastidor y la tela oportunos, ¿Es acaso el hecho de añadir pigmento a su superficie plana la transición a despojarse de su valor como objeto para adquirir la propiedad identitaria de un humano? ¿Acaso la advertencia de Yahvéh a su pueblo no pone de manifiesto esta obviedad, viendo a su fieles adorando otra cosa que no era sino, un objeto?<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Véase, *El rostro, retrato y lo humano*. Pág 16

La imagen es un engaño, un trompe-l'oeil. El principio básico que en la obra del surrealista René Magritte se cuestiona, es el entendimiento de separación entre la noción de la imagen y el concepto del objeto representado. En su serie *La trahison des images*, simboliza incluso de forma más evidente el engaño que la imagen produce.



Fig. 5R. Magritte, Ceci n'est pas une pipe, 1928/1929 óleo sobre lienzo, 62,2 x 81 cm, Los Angeles, Country Museum

Lógicamente esto no es una pipa, es un concepto de pipa (el mensaje es más evidente con la frase insertada), puesto que es la ejecución representativa de una imagen, a la que se le alude la idea de objeto. Del mismo modo que en el retrato, la cara que sustituye a la pipa, no deja de ser un síntoma del proceso mental de reconocimiento de imágenes.

“Todo retrato aspira así, de algún modo, a ser retrato del alma o de la interioridad. La tela sin profundidad (o el busto o la escultura sin adentro), el cuadro sin interior, es sin embargo, reflejo de la interioridad”<sup>21</sup>

<sup>21</sup>Altuna, Belén, *Una historia moral del rostro*, Valencia : Pre-Textos, 2010, Pág 50.

La imagen del representado es (o pretende ser) reflejo, de una percepción del físico y psicológico. Un total simbólico del ser en la imagen.

La dificultad que ello plantea, es la paradoja de la anécdota que protagoniza el artista inglés Orphen. Que ante la crítica que recibió, tras realizar un retrato del arzobispo de Canterbury, el retratista respondió: “*Veo siete arzobispos. ¿Cuál he de pintar?*”<sup>22</sup>. Nos advierte Orphen, de que no existe una única visión hacia el modelo. Y a su vez, del obstáculo de captar una metafísica en una imagen. Más aún si esa imagen pretende ser estandarte del retratado. La obra concluye en la captura limitada, de lo que fue en ese momento, el segundo estadio.<sup>23</sup>

Pongamos ahora un ejemplo inverso: remontémonos a la contemporaneidad. Las instituciones de enseñanzas artísticas y sus asignaturas de retrato de modelo o desnudo. La masificación del alumnado se asegura (cada uno de ellos) de tener visión directa al modelo, preparados para ejecutar. Pero la visión del modelo hacia su masiva representación es una cuestión que pasa desapercibida. Interesado por el segundo estadio recurrí a Javier Cerezuela<sup>24</sup>, que ha ejerciendo como modelo de desnudo del natural. Recogemos su testimonio en una entrevista que me concedió, para entender su enfoque sobre este asunto. La cuestión del retrato es un debate que parece ser exclusivo para el artista, y puesto que el contenedor de vida es reservado, su otro yo nos ilustra:<sup>25</sup>

“Sergio Garrido: Cuéntame, ¿cómo es ser modelo y verse multi-representado?”

Javier Cerezuela: Es una sensación extraña. Tú ves cómo te representan distintas personas, te puedes ver identificado más con unas obras que con otras, pero todas eres tú. En los retratos, donde es más fácil ser reconocible, es donde casualmente menos me reconocía en general, aunque en todas las obras veía algún rasgo mío.

Después están las que no te reconoces nada, pero el artista insiste en que eres tú. No tengo claro si es que el artista no ha sabido captarme, o no me gusta lo que ha captado y por eso no me reconozco.

Del mismo modo, hay obras que aunque te guste como te retratan, sabes que no eres así, y que el artista ha mejorado cosas de ti.

---

<sup>22</sup> W. A. Payne explicó este suceso en una carta enviada al diario *Times* de Londres, el 5 de marzo de 1970.

<sup>23</sup> Véase la catalogación de los tres “estadios”. pág. 20

<sup>24</sup> Modelo para la facultad de Bellas Artes de Murcia, durante el curso 2011/2012.

<sup>25</sup> GARRIDO, S. Allende [Sobre el segundo estadio] [conversación con Francisco Javier Cerezuela Cabrera], medio electrónico, 08/06/2014 22:41h.

S. G.: Te ves reconocido dado que es un hecho al margen visual de una similitud, pero en cuanto a identificación, te has visto identificado, un ¿"ese soy yo"?

J. C.: Pues no en todos. Por ejemplo, un alumno me regalo un boceto rápido al óleo, y a pesar de que eran pinceladas gruesas de colores, me sentí identificado. En cambio, obras más grandes y trabajadas como un gran retrato, no consiguieron hacer eso"

Tal vez unos más que otros sean capaces de captar los rasgos del aura espiritual del modelo. Asumiendo que el propio modelo, sea conocedor de su "yo" subjetivo. El ejemplo propuesto con alumnos no parece ser muy analítico, pero sí al menos, nos sirve para adentrarnos en la consciencia del modelo hacia el "yo" plano.

Una consciencia que podemos dividir entre:

- "Objetiva", su yo físico de la imagen propia.
- "Subjetiva" su yo psicológico a través de la materia pictórica y lo que ésta le haga eludir.

La suma de estas dará el "intracuerpo", o su valoración final. Y lógicamente el vínculo de la relación entre estadios establece siempre unas connotaciones en la búsqueda del otro, actuando el contenedor como filtro. Variando por la voluntad del propio artista en esta exploración, así como el valor que le pueda otorgar el modelo al propio hecho de donar su imagen. Pero es un asunto que propone escapar a otros caminos, y la ecuación ya resulta un tanto complicada.

#### 1.4 El horror a la desaparición

Aun siendo el retrato una voluntad por establecer un reflejo de alma, no deja de ser una imagen fija detenida en el tiempo. Incluso este hecho de retener (a un ser humano imperecedero en un dibujo, escultura, cuadro...) atestigua la noción de sustitución de la vida, pero este efecto, reside en la representación, y no en el representado. El hombre se ve física y psicológicamente afectado por el transcurso del tiempo.

Podemos ver como éste fenómeno causaba en Rembrandt una preocupación, la cual se reflejaba en una serie de más de 90 autorretratos (entre pinturas, grabados y dibujos) que llegó a realizar a lo largo de su trayectoria artística, como búsqueda de la perpetuidad de su existencia, creando así una autobiografía visual única<sup>26</sup>.

El concepto de perpetuidad en el retrato, queda pues, obsoleto. Evidencia del paso del tiempo, expandiendo el margen del vacío representativo con la desaparición del sujeto en la obra. La reminiscencia de la vida, del sujeto ausente.

“se trata de un segundo cuerpo que absorbe la sustancia espiritual, invisible, y es capaz de hacerla sobrevivir en su parte material visible, la imagen, lo que permite entender el surgir de la obra de arte como una construcción plástica, metáfora de la ausencia”.<sup>27</sup>

Y de la ausencia a su desvinculación total, muerte del rostro originario.

“En efecto, es el deseo de sobrevivir lo que late, al fin y al cabo, detrás de todo proceso de figuración. Ese deseo que nos impulsa a, “cuando el original se haya convertido en polvo, tener un nombre, un mal retrato o un busto todavía peor”.<sup>28</sup>

Y únicamente permanece el objeto desierto el contenedor de vida, convertido en una soledad reminiscente de la pérdida del yo. Una imagen nostálgica que suscita recuerdos de su propia destrucción. Conocedor de este mismo hecho, exponía Christian Boltanski la misma impresión que le producía en él, esa imagen del pasado. Comentaba del retrato fotográfico:

---

<sup>26</sup> En la página siguiente vemos tres de los retratos del artista.

<sup>27</sup> Martínez-Artero, Rosa, *El retrato, del sujeto en el retrato*, Barcelona : Montesinos, 2004, pág 35

<sup>28</sup> Altuna, Belén, loc. cit. pág. 51

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Fig. 6. Rembrandt, *Autorretrato*. 1627-1628, óleo sobre lienzo. Rijksmuseum, Ámsterdam, Holanda.



Fig. 7. Rembrandt, *Autorretrato vistiendo ropas antiguas*. 1640, Óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres.



Fig. 8. Rembrandt, *Autorretrato con dos círculos*. 1665-1669, óleo sobre lienzo. Kenwood House, Londres.”

"Los retratos están muertos porque no proporcionan presencia o referencia. Boltanski sólo recuerda lo que la imagen ofrece a su llana materialidad como significante: rostros."<sup>29</sup>

"Evocan ausencia. Los monumentos conmemorativos, por eso, en lugar de recordar a personas muertas, recuerdan un género pictórico muerto. Se conmemora al retrato por su imposibilidad de cumplir sus promesas tradicionales. (...)"<sup>30</sup>

No olvidemos que la fotografía es un atajo a la producción masiva de "contenedores de vida" instantáneos, saltándose por alto en la mayoría de los casos, el rito de la creación como una idea conservadora arcaica. A día de hoy, todos podemos ser retratistas. Desde la invención de la cámara a día de hoy, es impresionante la cantidad de "contenedores" que podemos ver a lo largo de solo un día. Tan habituados que hemos dejado de prestar atención al bombardeo masivo de imágenes que nos rodea. El nacimiento de la cámara hizo cambiar la concepción heredada de la fórmula: Mímesis=Intracuerpo. No es necesario hacer una muestra empírica de que (prácticamente) todos llevamos nuestro retrato en el monedero. Siendo tan fácil la reproducción del rostro, era evidente nuestra pérdida por la fe en el retrato.

"Lo mismo ocurría, para Barthes, al contemplar una fotografía: ese acto se correspondería con un verdadero descenso al reino de los muertos, una experiencia de duelo y de radical pérdida, antes que nada de los sujetos y objetos amados. Una separación a la que ninguna intimidad parece resignarse, aunque justamente en el deseo de acompañar las cosas resida el dolor por su transitoriedad."<sup>31</sup>

Roland Barthes habla del retrato fotográfico, como un aislamiento del sujeto fotografiado. Aludiendo al mismo tiempo la imagen habitada del retrato, como un contenedor vacío de existencia. Según afirma, podemos referirnos al individuo plasmado como un método identificativo pero no para explicar o contextualizarlo. Defendiendo a su vez la teoría superficial del contenedor obsoleto.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup>Alphen, Ernst Van, *La dispersión del retrato*, .s.l. : PhotoEspaña, 2011, Catálogo Interfaces. Retrato y Comunicación, 2011, pág. 56

<sup>30</sup>Alphen, Ernst Van, *loc. cit.* pp. 57-58

<sup>31</sup>Ruiz de Samariego, Alberto, "El tiempo de un bodegón", *Exit: imagen y cultura*, (Madrid), 2005, nº. 18, pág. 24.

<sup>32</sup>*La imagen cambiante del hombre en el retrato*. Capítulo donde Roland Barthes analiza los sistemas de representación y reconocimiento en la imagen del sujeto, recogido en su ensayo: "Sobre las propiedades del retrato fotográfico".

Nada se contiene a sí mismo, nada puede dar fe de asegurarse imperecedero, si el propio hecho de la vida atestigua el preludio a la muerte. El ser humano es un producto breve, su paso por este mundo es efímero, ¿qué nivel de legitimidad posee una obra cuya convicción es presentar a un sujeto, ya caduco?

¿No es acaso un perfecto ejemplo de la evidencia del destierro entre obra y sujeto en el retrato de Dorian Gray?<sup>33</sup> La obra literaria de Oscar Wilde nos advierte de la inquietud de Dorian por el aferramiento a la vida, donde es su retrato el que se aleja del protagonista: justamente al inverso, el retrato muere mientras que el sujeto se vuelve imperecedero. Un juego de cambio de papel entre representación y representado que nos hace dudar de quién es quién. ¿Y si pensamos en el personaje de Dorian, como la voluntad psicológica de una obra? ¿Y si con este libro Wilde le ha querido dar voz a un retrato?

El ser humano es caduco, pero la fe poética hacia el retrato ya ha caducado. La voluntad que el género poseía ha sido abandonada. Por ello es que el miedo a la desaparición es un síntoma que ahora el arte ha tenido que aceptar.

Quizás si el retrato tuviese vida y consciencia, al verse despojado por el vacío del tiempo a su otro yo, el rostro original. Que a su vez un día, dejó de verlo con los mismos ojos, perdiendo la fe de su magia. De la que los antiguos les había provisto con tanto entusiasmo. Tal vez entonces, también entraría en cólera. Viéndose solo en el mundo, obsoleto en su función de representar la vida que ya no existe.

---

<sup>33</sup> De la obra original: Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Irlanda, : Lippincott's Monthly Magazine, 1890.

### 1.5 La impotencia del retrato, el contenedor de vida melancólico

Quizás si el retrato tuviese vida, sería seguramente como el rostro del “yo melancólico” que describe Freud.

Un ser “desintegrado que no es capaz de pensar como unidad ni de entablar relaciones externas”<sup>34</sup>. La consciencia de no ser humano, del engaño persuasivo bajo la cautela de sus progenitores, que en un tiempo le dotaron de la ambición ilusoria de vida y alma. “Desaparecen así todos los puntos de referencia que les unen con el mundo exterior”<sup>35</sup> negándose a sí mismo y a la imagen que le representa, el original del exterior es la reminiscencia melancólica autodestructiva. Perdiendo su propia integridad. El retrato, redimido en la memoria de una presencia ausente, de un “yo” real, que sin pretenderlo lo ha abandonado de una realidad solitaria.

“En la melancolía aguda se llega a negar incluso el cuerpo”<sup>36</sup>. Obsoleto de esperanza, consciente de su incapacidad, ha empezado a entender el fracaso de su no esencia. El “contenedor de vida” es ahora un ser melancólico.

“infravalorándose a sí mismo, arrebatándole a su propia existencia toda forma y valor [...] es en realidad un retrato interiorizado del objeto de su pérdida, objeto deseado y al mismo tiempo, una vez advertida la imposibilidad de alcanzarlo o recuperarlo, odiado”<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup>Bieńczyk, Marek. Freud y el rostro melancólico, en *Melancolía, de los que la dicha perdieron y no la hallarán más*, Barcelona : Acantilado, 2014, (cap. IV) pág 24.

<sup>35</sup>Bieńczyk, Marek, loc. cit. pág. 25.

<sup>36</sup>Ibid.

<sup>37</sup>Ibid.

El “contenedor de vida melancólico” es hoy conocedor:

De su aria;

No retenemos un único yo, nuestra psique muda más rápido que lo físico.

De su cuerpo;

Que no es sino una superficie plana, una pella de mármol sin corazón.

De su voluntad;

De no poder contener vida, puesto que nada se contiene a sí mismo.

De su mímesis;

La carne se torna mórbida, lo corpóreo es un deterioro constante.

De su impotencia;

De lo infraléve de su legítima existencia, nada es eterno.

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

## CAPITULO II

# \_Desarrollo del proyecto

## 2.1 Motivación y antecedentes personales

(Des)Motivación.

"He sido siempre incapaz de reconocer a través de una pintura la imagen de un ser humano conocido, menos aún la de un ser querido. Nunca he podido otorgar a una pintura la cualidad de espejo de la realidad objetiva. El retrato me parece la práctica artística más absurda que existe, probablemente por su intento desmesurado de pretender reflejar objetivamente la vida, acentuándose todavía más –en la imposibilidad de conciliar lo vivo y lo muerto- el carácter absurdo de la misma presencia física del cuadro."<sup>38</sup>

En cierto modo, parecía que Antonio Saura describiera con palabras la reacción de incertidumbre, que me produjo la extraña ausencia dentro de mi autorretrato, Me remonté entonces, entre los dibujos y pinturas que realicé de rostros, de mis seres queridos. Tal vez sea mi visión de plasmar en la obra, como mi condición en la situación de “primer estadio”<sup>39</sup>. No obstante, noté como la sensación de vacío en la imagen de aquellos rostros se expandía cada vez más, Uno tras otro, retratos que en su melancolía añoraban recuperar la esencia de su yo perdido.

Y en mi admiración encontrar en el baúl de una memoria perdida entre dibujos, un boceto a lápiz, que ya vaticinaba el preludio a mis preocupaciones.<sup>40</sup>

Así, lo que supuso una desmotivación, se transformó en una nueva génesis de motivación artística. No intentando hallar el rostro de un retrato que quedó obsoleto, pues ya era una evidencia. Si no una forma de hallar, un camino para plasmar esa nostalgia, del otro yo perdido, que veía en mis obras. Mi intención ha sido darle voz al sufrimiento poético mudo<sup>41</sup>, un grito silenciado por la pérdida, que necesitaba el contenedor de vida melancólico.

Usar así el retrato, no para negarlo, si no, para ayudarlo a entenderse.

---

<sup>38</sup>Saura, Antonio, *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica*, (ed.) Galaxia Gutemberg. Barcelona : Circulo de Lectores, 2004., pág. 74

<sup>39</sup> Véase El “contenedor de vida”, dentro y fuera del cuadro, pág.23

<sup>40</sup> Véase pág 38, figura 12

<sup>41</sup> Leonardo Da Vinci: “La pintura es poesía muda; la poesía pintura ciega.”

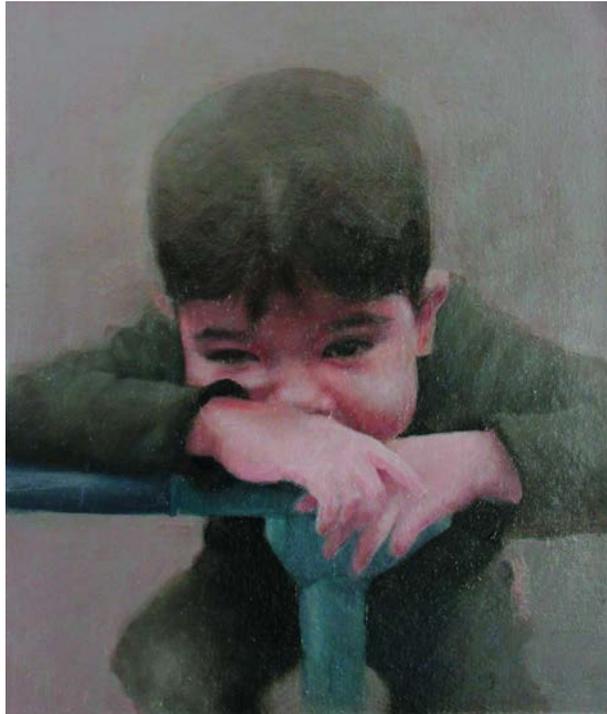


Fig. 9. "Hugo", 2013, Óleo sobre tabla, 33,5 x 28 cm.



Fig. 10. "Perso Traverso l'espechio", 2013, Óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm



Fig. 11. "Autorretrato en estudio", 2012, Óleo sobre tabla, 50,5 x 39,5 cm



Fig. 12. "Sin título", 2011, grafito, no se conservan las medidas<sup>42</sup>

<sup>42</sup> El dibujo se perdió, solo se conserva el archivo electrónico.

## Antecedentes

Sobre la cuestión memoria/olvido, o más bien el hecho de intentar retener esa pérdida, Realicé una obra para la asignatura de Proyectos I de Pintura, bajo el título: “El lugar donde mueren los sueños”. El producto creado por el hombre, más personal e íntimo, cuyo destino es la propia autodestrucción, alejándose del individuo que le dio forma, involuntariamente. Intentando encerrar esos sueños en un contenedor, pero impidiendo que éste a su vez desaparezca.

Éstos sueños eran un recopilación, que escritos en bolígrafo sobre papel se disolvían introducidos en una botella con alcohol.

Metodología similar que he utilizado en el proceso para la obra final de este trabajo de fin de master.<sup>43</sup> Donde a través de la disolución se alude a la pérdida,

De igual modo que no podemos retener una representación, como es el sueño, tampoco podemos esperar que un retrato perdure en su esencia de realidad.



Fig. 13. “El lugar donde mueren los sueños”, render de instalación

<sup>43</sup> Véase “Materia, lo infraléve en el retrato” pág 63 y 82



Fig. 14. "El lugar donde mueren los sueños", render de instalación

## 2.2 Referentes artísticos

Los artistas que veremos a continuación, que de todo un amplio elenco se han seleccionado para este apartado los que entendemos como claves. Vinculados directamente con mi obra e hipótesis.

Tales han servido como claro ejemplo, para evidenciar las principales reflexiones a las que en el análisis del transcurso de este tratado hemos llegado. Un discurso que comprende:

- la construcción de la imagen
- la evidencia del medio artístico
- el replanteamiento del cuerpo físico de la obra como objeto.

Siendo aparte estos referentes, motivación directa en mi trabajo de campo. Sea en cuanto a nivel práctico de plasticidad en el proyecto, así como conceptualmente como forma de entender la obra, imagen y formato. Distinguiendo así en su recorrido artístico, el mensaje de los siguientes artistas. Que ponen en cuestión los tres estadios<sup>44</sup> elementales, del retrato y en general, del arte.

Magritte, es un vasto referente que ha inspirado en mi proyecto, desde su *ceci n'est pas una pipe*, su juego del trampantojo y de entender la ficticia realidad dentro del cuadro.<sup>45</sup> El uso de la mimesis en su surrealista obra refleja su obsesión por hacernos entender, que el engaño no es producido por él, sino por la propia imagen. Y el hecho de que hayamos aceptado la representación como una verdad, siendo una falsa ventana. En su serie *La trahison des images* vemos su discurso de forma clara.

Haciendo una mención especial al surrealista francés. Ya que ha sido una anécdota ver que mi proyecto artístico, una vez realizado, comparte con Magritte una similar fisonomía de obra:<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Véase “1.3 El contenedor de vida, dentro y fuera del cuadro”, pág 23

<sup>45</sup> Véase Magritte en pág. 25

<sup>46</sup> Véase, para la primera imagen: “2.3.1. Identidad fragmentada”, pág, 50. Para la siguiente: “2.3.3. Voluntad negada”, pág 57

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

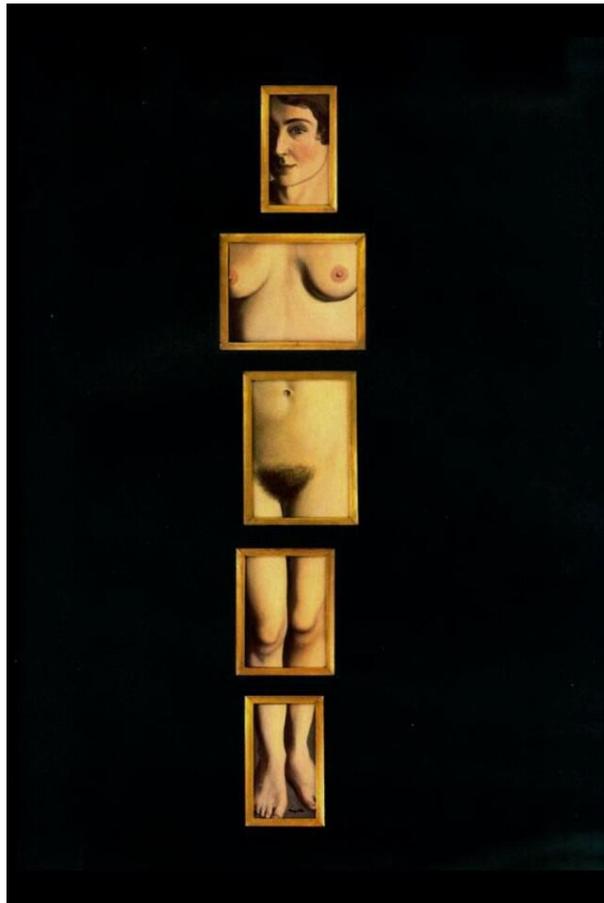


Fig. 16. René Magritte, "La evidencia eterna" 1930, Oleo sobre 5 lienzos separados, 26 x 16, 22 x 28, 30 x 22, 26 x 20, 26 x 16 cm, Houston (Texas) The menil Collection



Fig. 9. René Magritte, "Los amantes", Oleo sobre lienzo, 54,2 x 73 cm, Bruselas, colección privada.

Los retratos multiplicados de Andy Warhol quedan fuera del margen de lo representativo como idea de una metafísica íntegra en la obra. Al igual que la fotografía destorgó el privilegio de los artesanos a la creación de la imagen. Las obras del artista pop, reproducidas mundialmente. Ha convertido el sentido artístico a una visión decorativa. No obstante, el neoyorkino esconde una poética más espiritual de la que a simple vista parece mostrar:

“Junto a estas figuras, sin embargo, es necesario notar que en su producción está siempre presente el tema de la muerte y de la caducidad de la vida. [...] Warhol exorciza el temor a la pérdida y a la disolución [...]nos ha engañado, lo suyo ha sido un camuflaje. Quien considera su obra como el triunfo de las mercancías, de los colores, del consumo y del éxito mundano, pierde de vista el gusto amargo de lo efímero, que aparece evidente. En realidad es así si consideramos sus "íconos" de Marilyn Monroe (que acababa de morir), de Jacqueline Kennedy (retratada después de la muerte de su marido), de Liz Taylor (enferma de alcoholismo) y de Elvis Presley, pero también de Lenin, que es retratado ya muerto y embalsamado. La felicidad parece ser el revés de la tragedia.”<sup>47</sup>

Del mismo modo vemos en el caso de Marc Quinn, un ejemplo claro en representación del “yo matérico”. Su serie de autorretratos escultóricos realizados a partir de su propia sangre, nos revela su visión hacia una identidad autorreferencial. La imagen de su rostro construida desde el material de su propio cuerpo.

Unificando de esta forma los tres estadios en uno. Siendo de su visión por la sangre metáfora de psique/alma el pilar de su reflexión para una de mis vertientes de obra.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Spadaro, Antonio, “¿Qué religiosidad hay en Andy Warhol?”, en *La Civiltà Cattolica*, Vol. III no. 3769, Roma : Desclée, (trad. esp. Antonio Delfau), S.J., 7 de julio de 2007, pp. 54-60.

<sup>48</sup> Véase, “2.3.4 Yo, un autorretrato legítimo” pág. 60



Fig. 10. Marc Quinn, "Self" 2006, escultura, sangre (artista), acero inoxidable, metacrilato y refrigeración, 208 x 63 x 63 cm, colección del artista.

Otra forma de búsqueda de identidad, obviando el género de retrato, son las obras indexicales: "no reclaman la presencia de alguien: muestran sus pertenencias, no la persona. Este éxito se debe a que uno de los componentes tradicionales del retrato ha sido sustituido por otro de principio semiótico".<sup>49</sup>

Representando a un individuo o un colectivo, que aun desapareciendo toda imagen humana, sigue siendo una alegoría al retrato, puesto que se pretende hablar de una identidad, una narrativa de existencia. Como es el caso de las instalaciones de Christian Boltanski. Siendo el objeto del representado, sus posesiones, que aluden a la vida del individuo y no a su imagen.

---

<sup>49</sup>Van Alphen, Ernst, «La dispersión del retrato». en *Interfaces. Retrato y comunicación*, s.l. : Photoespaña, 2011, pp. 56-58

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

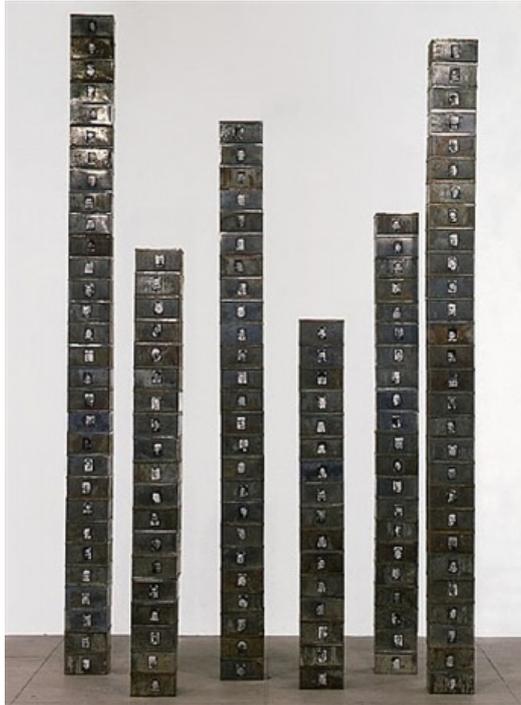


Fig. 20. Christian Boltanski, "Reserve of Dead Swiss (one's Not Dead)", 1991, Instalación, 362 x 218,4 x 97,5 cm



Fig. 21. Christian Boltanski, "Reserve: the dead swiss", 1990, instalación, 1.168 cajas y fotografías



Fig. 22. Christian Boltanski, "personnes", Instalación, para Monumenta 2010, grand palais, paris

“Me gusta establecer el paralelismo entre la ropa de alguien, su rostro, su latido, con su existencia. Siempre es un objeto que se refiere a un sujeto ausente, desaparecido, pero testimonio de una realidad.”<sup>50</sup>

Las series fotográficas de Helena Almeida juegan con la relación entre individuo y materia plástica. Siendo ella misma partícipe de los tres estadios, modelo artista y objeto de obra. La reflexión que expone en “Tela habitada” evidencia a un sujeto atrapado, interno en el contenedor de vida:

“La obra evidencia la estricta manipulación que ejecuta la artista sobre las imágenes con la introducción de elementos superpuestos, que hablan de deseo, de alterar el espacio con la ayuda del espectador. La pintura se solidifica en la superficie para crear al mismo tiempo dos planos bien diferenciados. La artista se encuentra atrapada en la bidimensionalidad, luchando por abrir una ventana, liberarse de un espacio que la comprime.”<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Guardiola Díaz, Javier, Boltanski: «Artista es el que provoca emociones», en Diario *ABC.es/Cultural*, [en línea], Julio 2011, (Palma de Mallorca) [consulta: 2013-11-20] Disponible en: <http://www.abc.es/20110709/cultura/abci-culturaarte-entrevistachristianboltanski-201107071704.html>

<sup>51</sup> Abanca. Abanca Colección de Arte. «*Pintura habitada, Almeida, Helena*». [En línea] consulta: 28 de Enero de 2014.] Disponible en: <http://coleccion.abanca.com/es/Coleccion-de-arte/Obras/ci.Pintura-habitada.formato7>



Fig. 11. Helena Almeida, Tela habitada, 1976, instalación de 16 fotografías, 167,5 x 126,5 cm

Distinguimos también, que el mismo concepto que produce la ansiedad de liberación es una de las vertientes de la obra para este proyecto.<sup>52</sup>

La importancia del rito de creación, es una voluntad visible en el trabajo de Adrian Ghenie. La plasticidad con la que modula sus óleos, le hace adquirir a éstos, un carácter propio de personalidad. El rostro es un motivo para dar cuerpo a la pintura, el representado está oculto en un segundo plano, es una excusa para la pintura. Siendo la propia materia plástica el verdadero rostro en su obra, la visible identidad.

---

<sup>52</sup> Véase “2.3.3, Voluntad negada” pág 57

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Fig. 24. Adrian Ghenie, "Pie Fight Study II", 2008, Óleo sobre lienzo,  
55 x 59 cm. Collection Hammer Museum, Los Angeles



Fig. 25. Adrian Ghenie, "Nickelodeon", 2008, Óleo y acrílico sobre lienzo,  
230 x 420 cm

### 2.3 Un retrato imposible, Obra

*Los hombres son mortales, los cuadros también.*

*M. Duchamp*

La obra planteada en el proyecto, pretende abarcar la noción de retrato imposible. No en un estilo artístico concreto, puesto la idea que se cuestiona es la propia pérdida de la representación, el “contenedor de vida”, en su intento de encerrar en él una esencia de existencia. Por ello, se habla desde un punto de vista general, se evidencia pues, el hecho de no centrarse en la elección de un campo, como puede ser dibujo o pintura. Abarcando la idea de la hipótesis, la obsolescencia de la imagen del sujeto en el retrato.

Las piezas nacen a partir de la idea de negación. Alimentándose bajo la influencia de la investigación de campo que para este proyecto se ha seguido. Tomando forma a su vez, por el valor añadido de “cómo ver y cómo entender la obra”, otorgado por cada una de las asignaturas dentro del Master en Producción Artística, fusión cuyo hecho ha supuesto la clave primordial en el progreso y cuerpo matérico y conceptual de la obra.

Cobrando un sentido de carácter individual, Se dotan de un significado único cada una de ellas reflexiona sobre una de las cuestiones por el cual se ha iniciado la idea de imposibilidad. Obras con carácter autónomo con un diálogo individual, pero formando parte del mismo discurso en su unión, pues el proyecto ha sido intencionado para abordar la imposibilidad del retrato por vértices. Cada vértice propone uno de los arquetipos de negación, de los cuales se ha determinado en el desarrollo del planteamiento conceptual. Y una vez hallado el contenedor de vida obsoleto, dar testimonio de su melancolía<sup>53</sup>, en forma de obra.

Resolviendo así el paradigma que me produjo acerca del retrato, una obra que replantea mis preocupaciones. Como método ilustrativo que ha dado cuerpo a la hipótesis, hasta llegar en última instancia a la obra definitiva, cuya conclusión pone fin a este proyecto.

---

<sup>53</sup> Véase “La impotencia del retrato, el contenedor de vida melancólico.” Pág. 32

### 2.3.1 PRIMERA VÍA DE TRABAJO: *Identidad fragmentada*

Afirmaba Emanuel Shiwel que “no tenemos una cara, sino mil diferentes”<sup>54</sup>, en un discurso para The Times en 1966.

Al igual que no tenemos un rostro psicológico único. Que pueda ser plasmado como muestra de un verdadero símbolo que comprenda un significado de identidad, real y total. Así como la teoría del “yo” disociado<sup>55</sup>, un trastorno psicológico que nos presenta esa idea de la multi-identidad.

Partimos de esta primera reflexión, el ser humano, fragmentado, puesto no existe una versión única que lo defina, la representación de un “intracuerpo”.

La obra realizada se trata de un autorretrato, puesto que la cuestión principal para el trabajo nace del conflicto al no verse uno mismo representado, siendo pintor y modelo. Del yo, melancólico, al yo dividido.

Es por ello que el representado se muestra expuesto en esta división no ordenada (en el sentido de lectura occidental). El “juego visual” por partes pretende que el espectador, de forma instintiva recree mentalmente la idea de un ser único, incluso de forma involuntaria, en el esfuerzo de imaginar al ser íntegro. La idea de integridad del ser en una misma imagen es lo que en esencia pretende el retrato, como contenedor de vida.

---

<sup>54</sup>Gombrich, Ernst H., Hochberg, Julian y Black, Max..*Arte, percepción y realidad*. Barcelona - Buenos Aires : Paidós, 1983, pág. 19

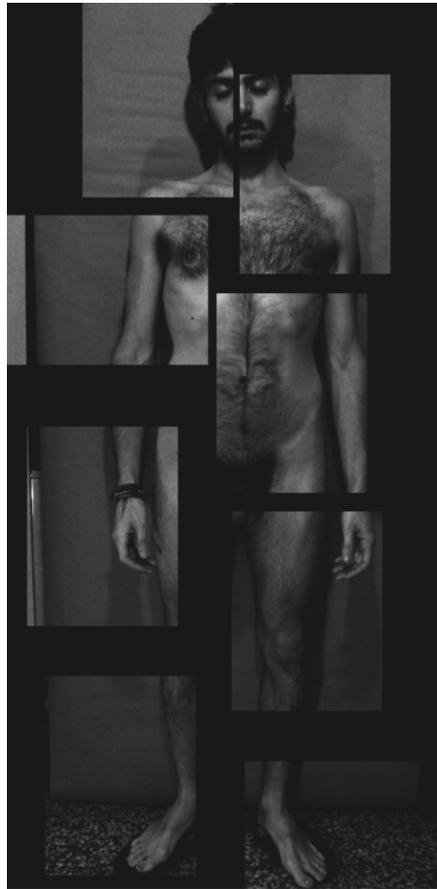
<sup>55</sup> Dentro del diagnóstico psicológico, el trastorno de la fuga disociada en el hombre contempla la presencia de dos o más identidades o estados de personalidad (cada una con un patrón propio y relativamente persistente de percepción, interacción y concepción del entorno y de sí mismo).

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

PROCESO Y ASPECTOS TÉCNICOS:

El trabajo consta de ocho piezas monocromas (óleo sobre lienzo imprimado en tabla 40x30cm) donde son representadas varias partes del cuerpo, como un puzzle que en su totalidad forma un desnudo. Es importante la imagen del desnudo, puesto que se quiere incidir en la esencia del ser dentro de la obra, y no en la idea de querer representar a alguien en concreto.

Realizado el proceso fotográfico y la elección de la imagen final, se divide ésta según el formato de los lienzos hasta dar con la composición deseada.



Los lienzos una vez pintados, son colocados de forma aleatoria, en posición horizontal. De esta forma, es el ojo del espectador quien intenta configurar una imagen total. De ahí el paralelismo, figura fragmentada con identidad fragmentada, el individuo está

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

presente, cada parte de su ser, pero no se muestra o exhibe en su totalidad corpórea, al igual que su esencia interna.



Fig. 26. Detalle de pieza individual. Óleo sobre lienzo en tabla 40 x 30 cm

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Fig. 27. Detalle del sentido de exposición.



Fig. 28. Obra final, render de la instalación.

“Identidad fragmentada” 2013, óleo sobre lienzo en tabla, medidas variables

### **2.3.2 SEGUNDA VÍA DE TRABAJO: *Ceci n'estpas...***

La pintura, y el arte en general no deja de ser un continuo trampantojo, “trompe-l'oeil”. Como siempre ha querido demostrar Magritte en su recorrido artístico. De la misma forma que es aquí donde se evidencia el verdadero cuerpo del retrato, una superficie plana.

Una mujer desnuda nada más, no se quiere catalogar socialmente a la figura, al individuo que representa, es un retrato. Buscándose en su interior (radiografía como símbolo de lo interno), y no haya más que su propia esencia, porque hablamos de un cuadro, una superficie imprimada.

No es la representación de una mujer, es la representación y testimonio del retrato propio, el que buscándose a sí mismo, demostrando al espectador que no subyace nada más. El sentido de la obra nace y muere aquí, no existe la persona, no hay nada real, la ficción que se muestra no requiere un significado.

#### PROCESO Y ASPECTOS TÉCNICOS:

La radiografía es el elemento clave, eliminando su dibujo osteológico con productos agresivos a la pintura. A través del esgrafiado como método de dibujo/eliminación por rascado de ésta. Aplicando decapante y disolventes, así como lijas y espátulas.

Los tonos medios (grises) se pueden conseguir en el rascado de la lija, o previamente ablandeciendo la carga de pigmento de la superficie con disolvente.

Las zonas de luz (hasta verse el tejido del lienzo se consigue aplicando decapante en mayor o menor medida sobre la superficie. La pintura se reblandece y contrae, haciendo del óleo (pigmento) una masa modelable, sobre la que se puede actuar con espátulas.

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Fig. 29. Proceso de esgrafiado con materiales agresivos.



Fig. 30. Obra final

“Ceci n'est pas...” 2014, óleo sobre lienzo, 160 x 90 cm

### 2.3.3 TERCERA VÍA DE TRABAJO: *Voluntad negada*

Su título hace referencia al soporte y no al individuo que intenta resurgir del marco y hacerse parte de él. Este trabajo sirve como modo ilustrativo a la idea “contenedor de vida”, que hemos concebido para definir la impotencia del retrato. La voluntad se le niega al propio cuadro, incluso la autoridad propia de cuadro y lienzo se le es negada, la idea concebida como cuadro se desvanece por convertirse esta vez en escultura, la identidad la pierde como obra y retrato.

Rostros que intentan emerger del cuadro, quedando atrapados en su voluntad. Se les impide pues convertirse en retrato, no obstante es el retrato quien no puede concebir en él, una identidad.

Un híbrido entre pintura y escultura que nos recuerda el paralelismo entre cuadro y marco, la idea de imagen/ventana se desvanece.

#### PROCESO Y ASPECTOS TÉCNICOS:

Para su ejecución, y después de una serie de pruebas, se han tomado moldes con alginato del propio rostro, con su siguiente positivación en escayola. Dado que el alginato permite un nivel de fidelidad óptima de registro.

Así pues, se procede a usar el alginato como método de registro. Una vez extraída la pieza positiva, se pretende crear la impresión de rostro emergiendo de un lienzo en blanco, usando un bastidor y tela.

Para el registro del rostro en la tela (que ha de ser flexible), se fija la forma de la tela en el encolado del rostro positivado. Resolviendo la forma del lienzo con pliegues durante el grapado de la. Y posteriormente aplicando látex para fijar el contenedor interno. Que una vez sólido el interior de la pieza, se aplican diversas capas de gesso en la tela, la parte visible.

Cuando el resultado es el deseado, la estructura se cierra con una chapa de madera en su cara posterior, y su posterior enmarcado.

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Fig. 31. Proceso de obra



Fig. 32. Obra final

*“Voluntad negada”* 2014, técnica mixta, 34 x 34 x 13 cm

### **2.3.4 CUARTA VÍA DE TRABAJO: *Yo, un autorretrato legítimo***

Aquí se plantean dos ideas, la primera de ellas es el uso en concepto de huella dactilar y sangre, como referencia al retratado.

La huella dactilar como la parte corpórea, es así pues la verdadera parte identitaria de lo material en el humano, diversa para cada individuo, lo único que no se modifica, ni evoluciona. Nos pertenece desde antes del nacimiento, nos abandonará mucho después de la muerte. Incluso vuelve a su forma original si se la es dañada, pues es su voluntad ser imperecedero.

La sangre (recurso artístico como pintura por su impacto en el arte abyecto) se vincula a lo interno, si la huella es el pan, la sangre es el alma. El autorretrato es entonces legítimo, el tiempo no alcanza desvincular al retratado de su retrato, ya que estas dos partes son únicas y perpetuas en el ser. El sujeto y predicado del autorretrato esta vez quedan consolidados.

Se incide en el concepto de grabado, puesto que el cuerpo constituye la matriz en la obra. De igual modo que ha de ser el propio individuo (que por el mismo hecho de ejecución, se torna en artista) quien haga uso de su huella, no pudiéndolo hacer otro, por el hecho lógico que conlleva la propia matriz (su huella, a lo que el gesto lo convierte en autorretrato), y su misma sangre.

#### PROCESO Y ASPECTOS TÉCNICOS:

En cuanto a la realización práctica se ha extraído (bajo responsabilidad sanitaria) la sangre y coagulante que se usará como pigmento para el grabado. El contenedor de la sangre contiene anticoagulante, se mantiene refrigerado (pocos días).

Por consiguiente, realizando varias pruebas con la imprenta dactilar, hasta dar con un resultado adecuado.

Una vez seleccionada la estampación final, se procede al cierre de la misma en un marco. Finalmente se opta por un marco doble, creando la sensación de caja, mayor hermetismo.



Fig. 33. Muestra de tubo de sangre, de los tres obtenidos para el trabajo



Fig. 34. Ejemplo de selección de huellas dactilares estampadas.



Fig. 35. Obra final

“Yo, un autorretrato legítimo”, 2014, grabado, 20 x 15 x 4cm

### **2.3.5 QUINTA VÍA DE TRABAJO Y PRELUDIO DE LA OBRA FINAL. *Materia, lo infraleve en el retrato***

Este proyecto, analiza la imagen del retrato, evidenciando el “vacío” que separa el retrato con su retratado. La desvinculación del individuo frente a su representación, un vacío intangible que no se aprecia. El retrato es un fenómeno infraleve, pues su periodo de duración en cuanto a similitud del retratado queda desvinculado con él, a medida que transcurre el tiempo. Mientras que la imagen queda retenida, inmune, el sujeto evoluciona.

Es este fenómeno, la evidencia del vacío que separa la obra y modelo. Donde el retrato y retratado se desvinculan, desaparecen, mueren, al mismo tiempo. Concluyendo en este proyecto la teoría del contenedor de vida obsoleto, poniendo fin (en concepto y práctica) la hipótesis.

La obra final consta de una instalación de video-arte, pensada como en una disposición de multiproyección (varios proyectores o monitores). En ella se muestra el proceso de descomposición de una serie de rostros. Tal proceso hace que la imagen de retrato se diluya hasta su desintegración total. Mostrando los videos en bucle acompañando la instalación con una reproducción de audio.

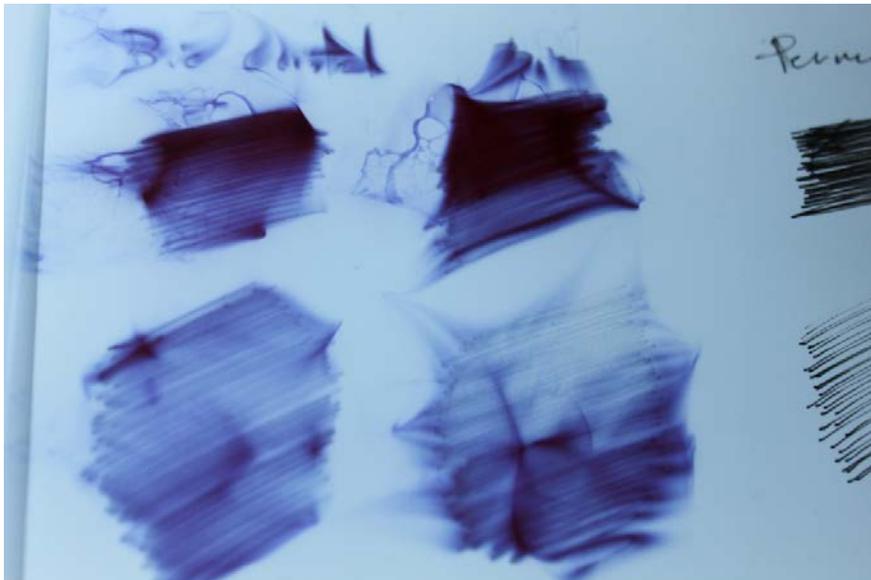
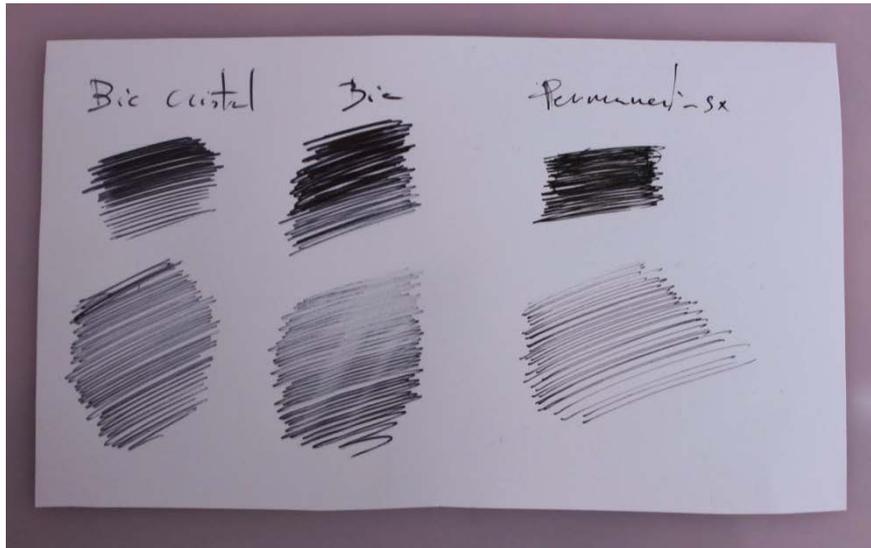
#### PROCESO Y ASPECTOS TÉCNICOS:

La obra consta de nueve dibujos de retratos realizados a bolígrafo y su posterior disolución en alcohol sanitario 96°. El proceso es recogido mediante la filmación digital bajo cámara.

Antes de llevar a cabo los retratos, se han realizado varias pruebas para la elección del formato (papel) así como de tintas para el dibujo y productos diluyentes (para la tinta). El resultado que se quiere alcanzar es del efecto de “desintegración” de la imagen, y al mismo tiempo una apariencia gráfica óptima para el retrato, el cual será destruido. Para tal efecto, se ha de comprobar los tiempos de disolución para cada material. Dependiendo de la composición de la tinta y su fijación en el papel, así como el gramaje y satinado permita o no la total eliminación del retrato.

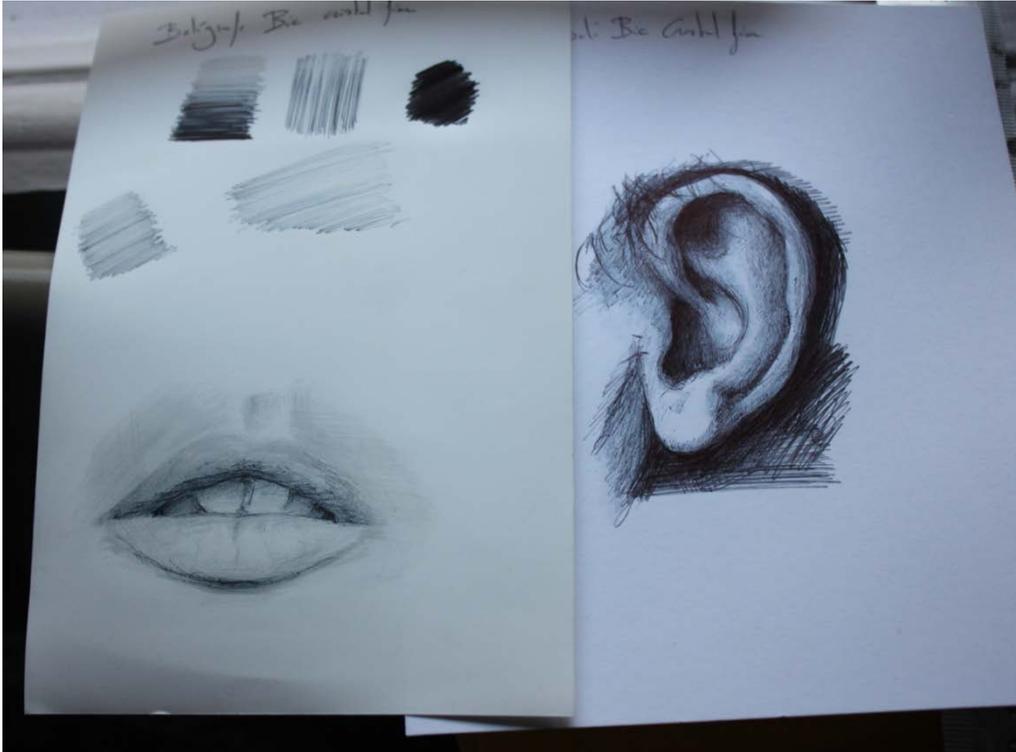
Muestra de primeras pruebas para el formato, tinta y líquido diluyente. Sumergiendo el papel en cubeta:

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Durante la valoración en el análisis del proceso se descartan los materiales. Para la observación directa de la descomposición y nebulosa que se persigue, se realizan una serie de dibujos esbozados y se repite el mismo proceso.

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



De las muestras realizadas se ha optado finalmente por los siguientes materiales:

Formato: Cartulina Blanca 240g<sup>56</sup>

Herramienta de dibujo: Bolígrafo Bic (negro) y bolígrafo Bic cristal (negro)

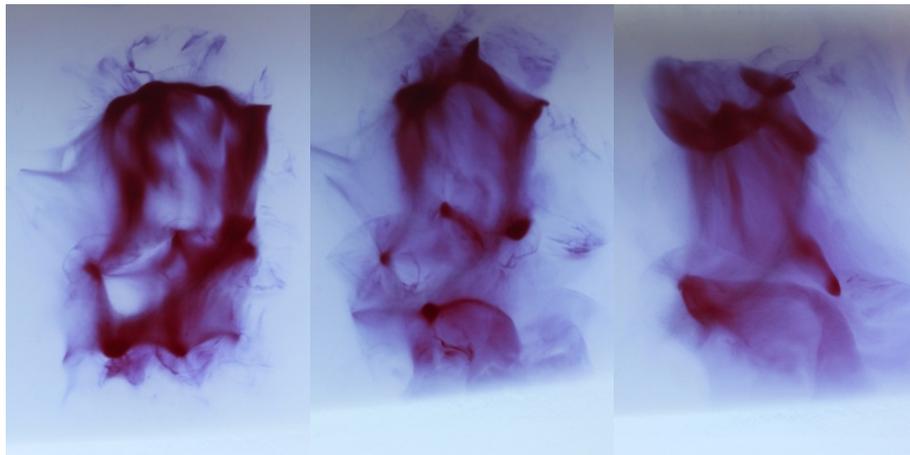
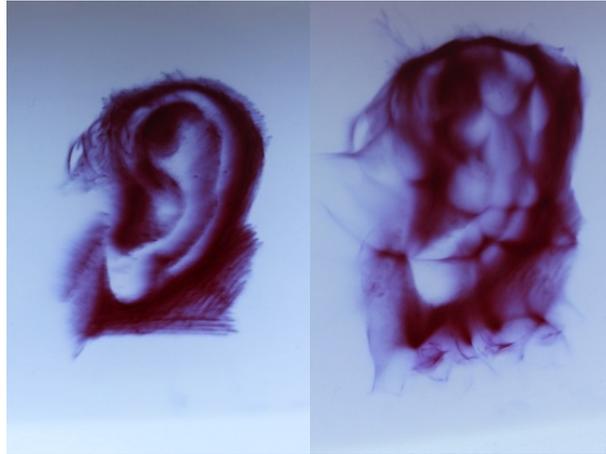
Diluyente: Alcohol sanitario 96°

Las imágenes siguientes pertenecen a la muestra en el proceso, que dio a la elección de materiales:

---

<sup>56</sup> Resulta anecdótico el formato, pero tras la prueba con papeles de dibujo Canson o Fabriano Incluso con papeles resistente y sumergibles en agua. La superficie satinada que presenta la cartulina ha sido el más favorable en el proceso.

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Tras tener elegidos los materiales, se realizan los retratos, en su totalidad constan de nueve: Dibujos a bolígrafo sobre cartulina, A4:



Fig. 36. Dibujo para disolución, Julia



Fig. 37. Dibujo para disolución, Miguel

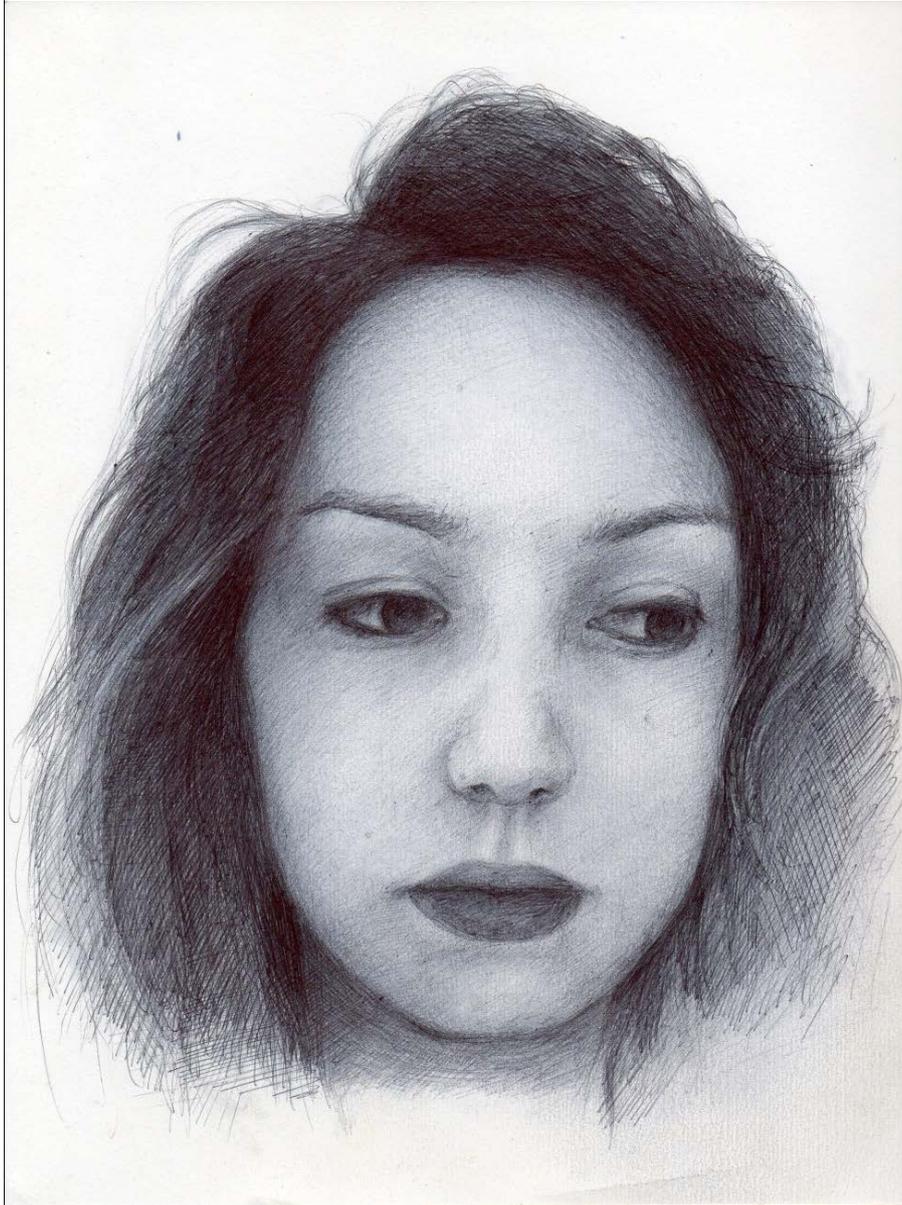


Fig. 38. Dibujo para disolución, Sarai

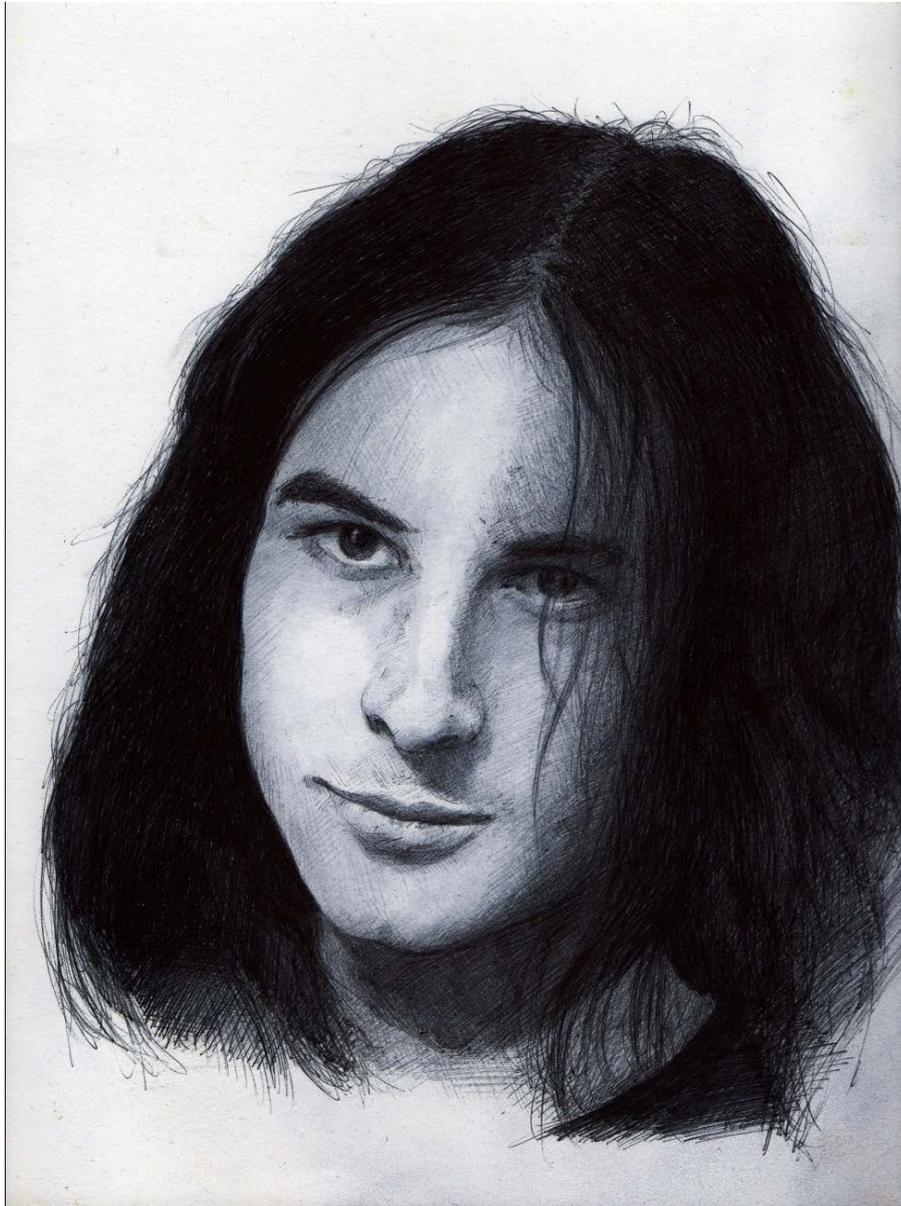


Fig. 39. Dibujo para disolución, Saül



Fig. 40. Dibujo para disolución, Aaron

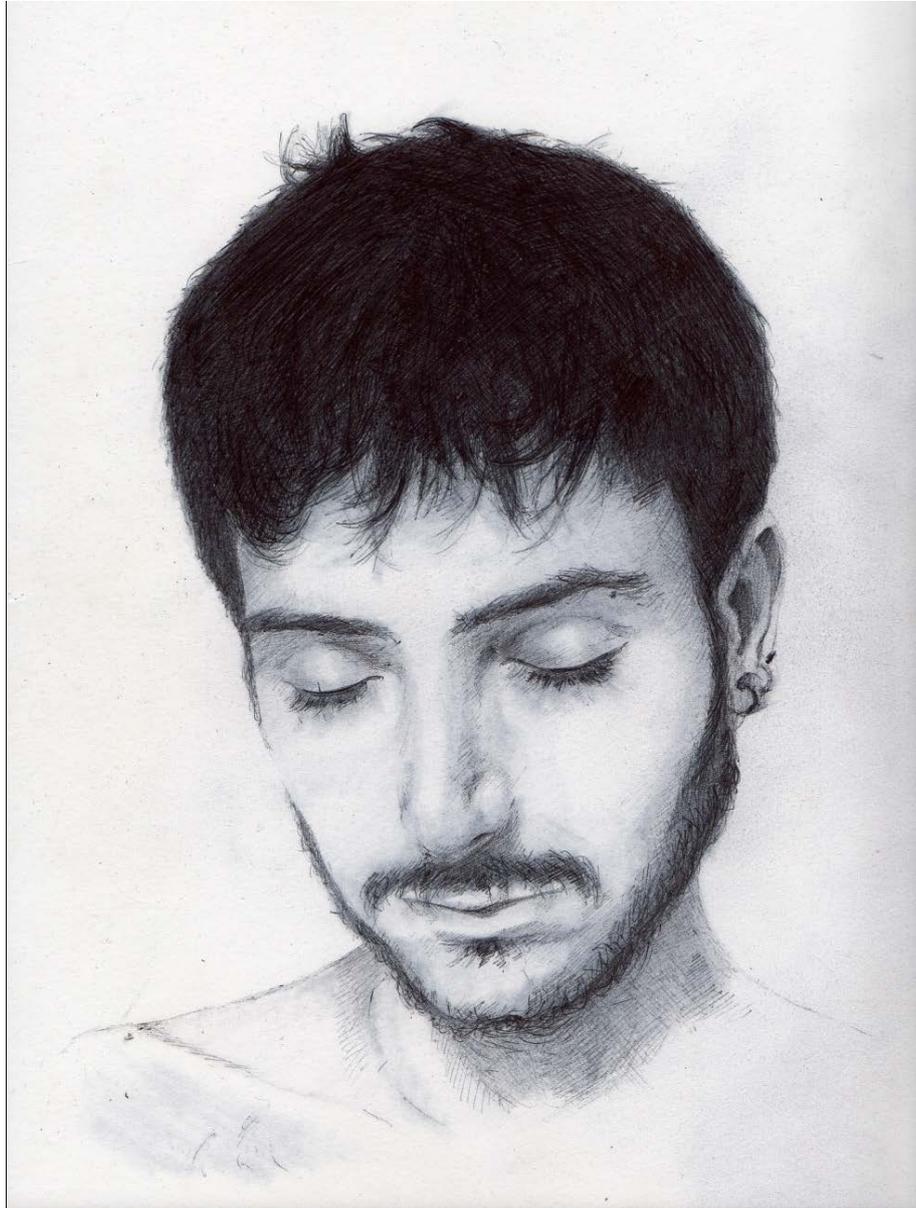


Fig. 41. Dibujo para disolución, Sergi

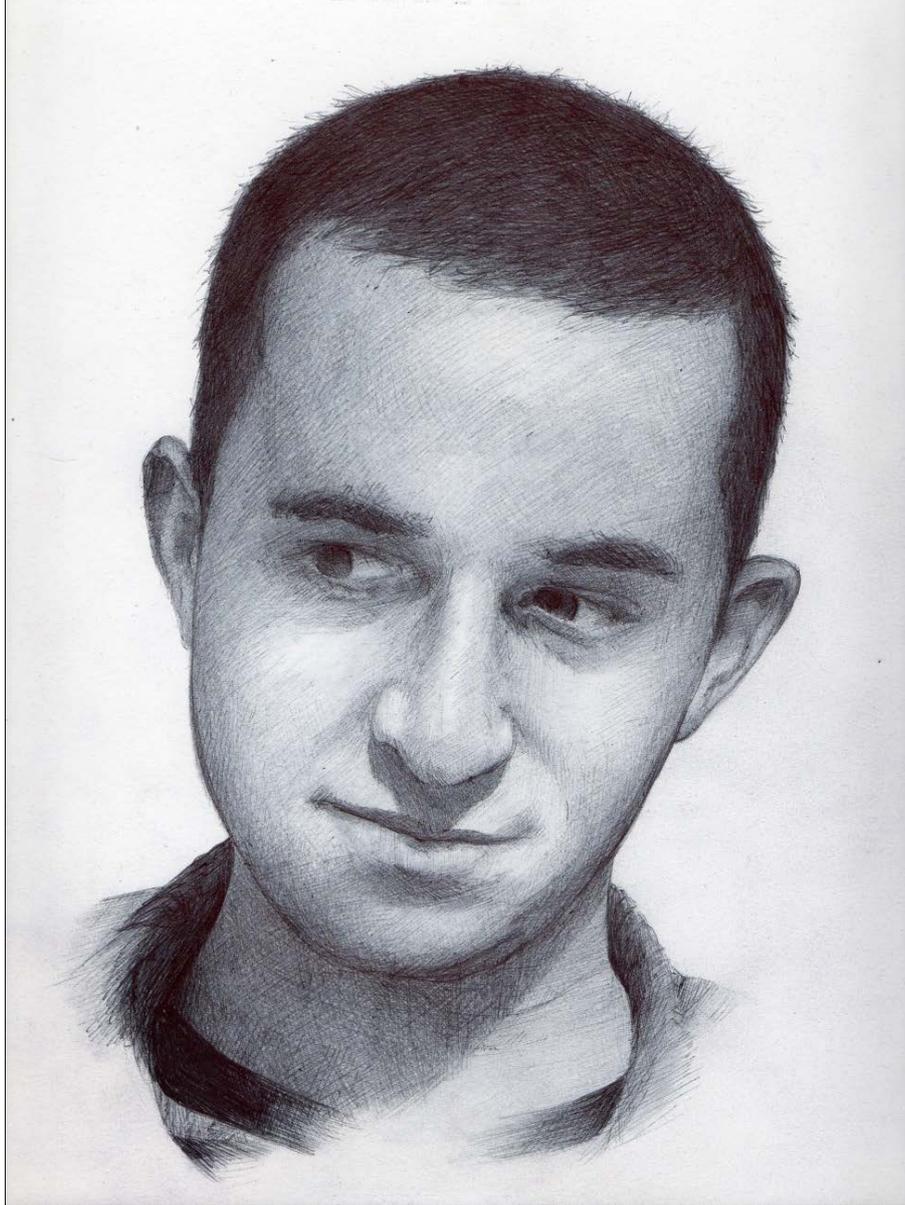


Fig. 42. Dibujo para disolución, Christian



Fig. 43. Dibujo para disolución, David

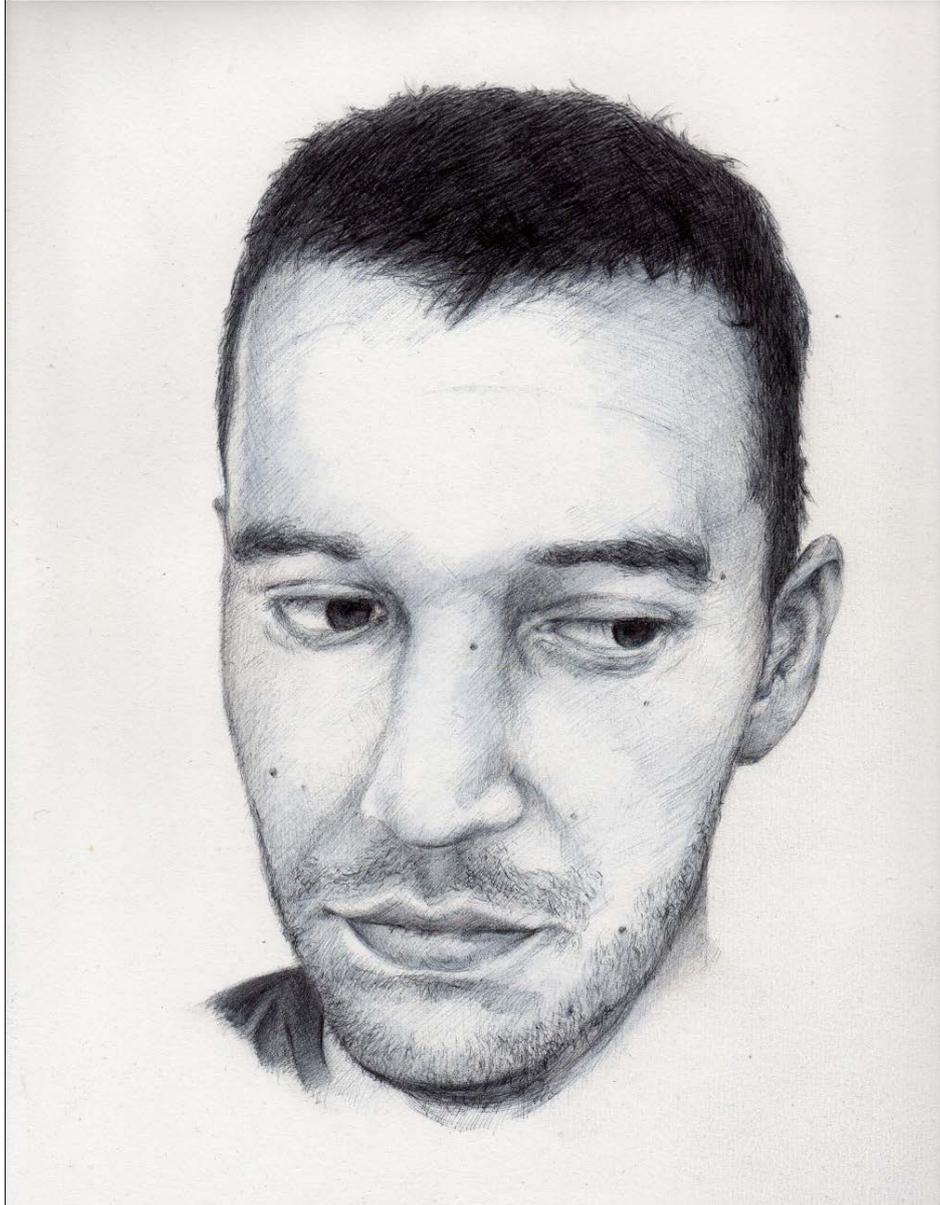


Fig. 44. Dibujo para disolución, Jaime

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

Se realizó una caja contenedor con láminas de pvc, con la idea de exponer la disolución en directo, pero el proceso general consta entre treinta y cuarenta minutos. La idea de la filmación permite la reproducción del trabajo.

Realizados los dibujos se prepara la instalación para filmar el proceso:

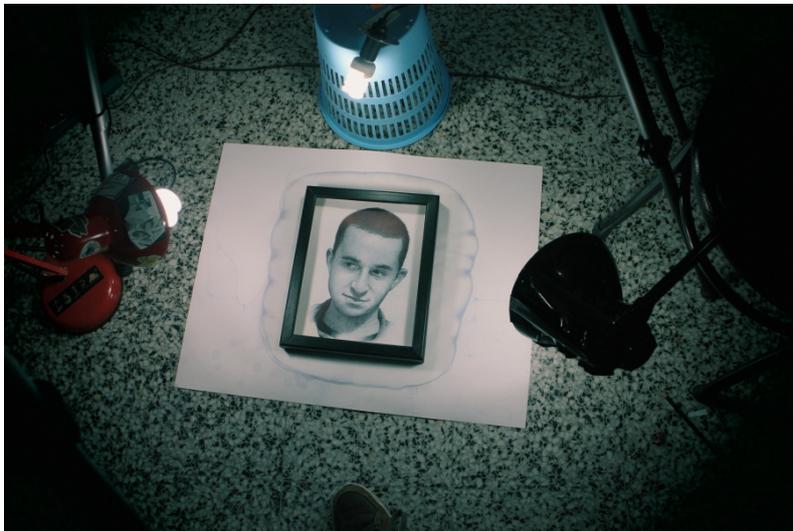


Fig. 45. Instalación para la filmación del proceso de disolución

En las imágenes siguientes se puede comprobar la textura creada por la tinta es disolución, efecto que no aprecia en el vídeo final.

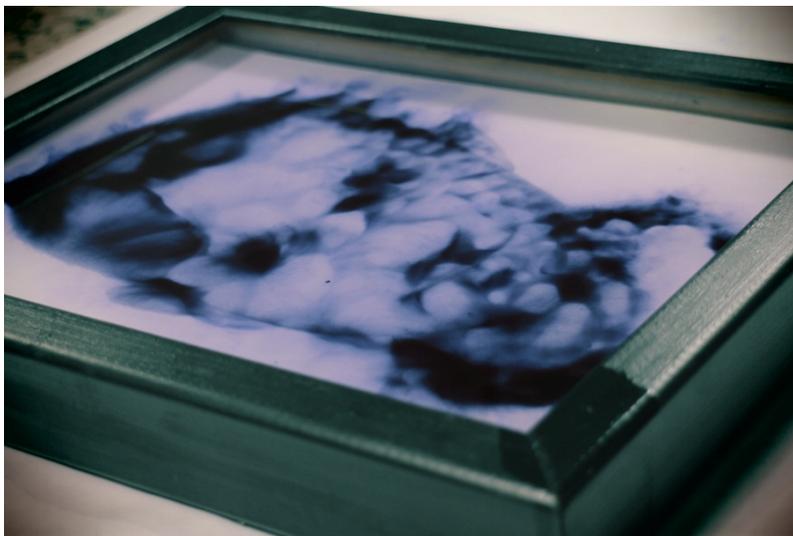


Fig. 46. Filmación del proceso de disolución

Las imágenes siguientes pertenecen a la captura de fotografía. Se puede ver aquí como la imagen, desde el dibujo matriz, se descompone. Creando a su vez un efecto nebulosa generado por la disolución, aleatoria. Vemos como esta alteración del rostro, acaba en su total destrucción.

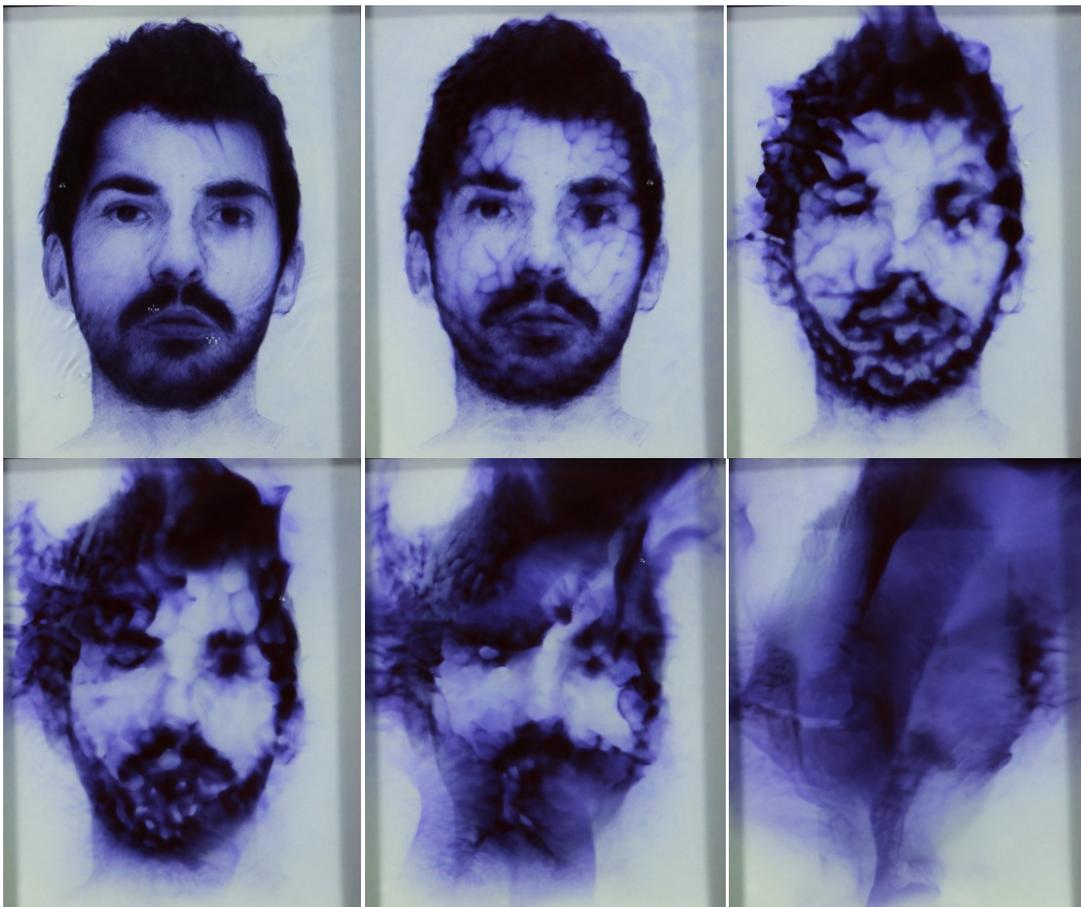


Fig. 47. Fotogramas de la deconstrucción facial en Miguel

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

Fotogramas clave del vídeo, tras el proceso digital. La imagen se manipula, eliminando la tonalidad violácea producida por el Alcohol. Determinando el resultado final de obra. Antes de su exportación (como video definitivo) el proceso se reduce en gran medida, puesto que se puede considerar lento debido a la extensión en tiempo que requería la disolución natural.





Fig. 48. Prueba de proyección del vídeo

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Fig. 49. Render de la obra proyectada



Fig. 50. Render de la obra, instalación con monitores

“Materia, lo infraleve en el retrato”2014, Video-instalación, dimensiones variables.

### 2.3.6 Obra final: *Materia (II)*

Este trabajo es la continuación del anteproyecto “Materia, lo infraleve en el retrato”. Manteniendo la misma base conceptual, se retoma pretendiendo darle un sentido visual más profundo, serio y formal. Siendo esta obra, final y conclusiva de mi Trabajo de Fin de Master.

El trabajo anterior presentaba algunos inconvenientes técnicos que ahora se pretenden solucionar, como son el caso de:

- Poca resolución a la salida final del vídeo a causa del formato del original. Por lo que se han elaborado dibujos en mayor dimensión, del A4, a 70 x 50 cm. por dibujo.
- Búsqueda de un nuevo efecto en el soporte. Nuevas pruebas con diferentes tipos de papel, dependiendo del gramaje que éste presenta para un efecto visual más adecuado para el vídeo.
- Dibujar cuerpos enteros en vez de solo caras, y esta vez desnudos, la esencia del ser humano, sin nada más. Una visión que justifica aún más el hecho de debilidad frente al retrato, y así, la poética de una disolución de la carne, un todo en el individuo.
- Escasa disparidad de edad entre los retratados. Se plantea un proyecto, en el que podemos decir más “serio y cerrado”. Pues ahora en los modelos (fotografiados personalmente para el trabajo) se hallan edades aisladas, comprendidas desde los seis hasta los sesenta y cinco años.

#### PROCESO Y ASPECTOS TÉCNICOS:

Para la mejora de este nuevo trabajo, se han replanteado todos los puntos anteriores. En primer término, para la mejora del dibujo se realiza la búsqueda a través de un nuevo soporte. Pequeñas pruebas (de 12x8,5cm) y dibujos de cuerpo entero (45x27cm) de menor formato al planteado como dibujo para el proyecto final.

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

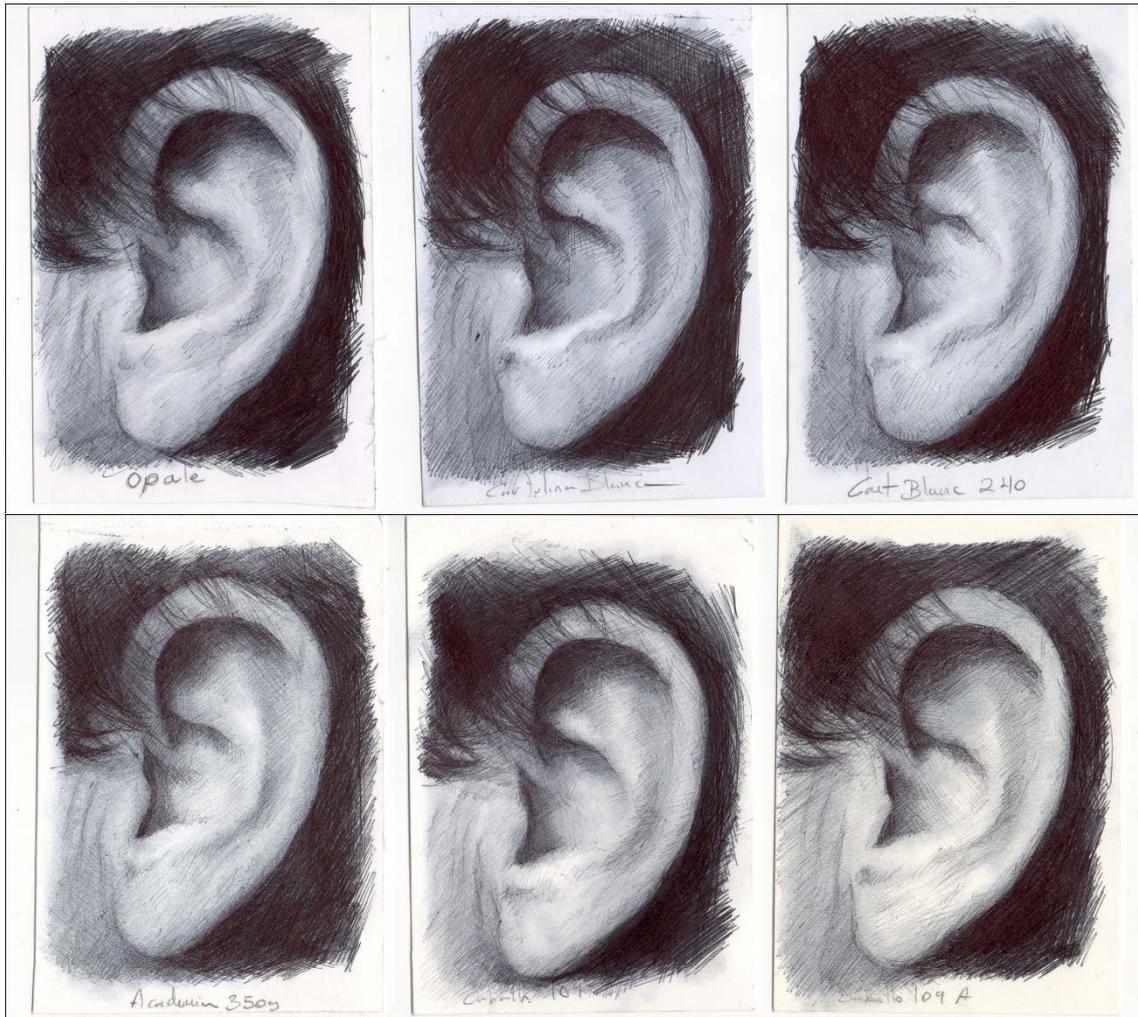


Fig. 51. Primeras pruebas, orejas, 12 x 8,5 cm:

Papel	Gramaje	Tono	Nivel dibujo	Nivel Disolución
Opale	250	Blanco	Alto	Alto
Cart Blanca	200	Blanco	Medio	Óptimo
Cart Blanca (2)	240	Blanco	Medio/alto	Óptimo
Academia	350g	Blanco	Óptimo	Medio, papel amarillea
Caballo 109	250	Blanco amarillento	Óptimo	Bajo
Caballo 109 A	250	Blanco amarillento+	Óptimo	Bajo, efecto nebulosa

Fig. 52. Tabla de registro de disoluciones, resultados de dibujos sumergidos, 30 minutos cada uno (en sentido de lectura occidental) a los dibujos anteriores.

MATERIALES DE DIBUJO:

- BoliBic, negro. Permite un tono negro más denso, se producen más acumulaciones de tinta en la esfera (a más gramaje, más acumulación), que habrá que limpiar asiduamente mientras se dibuja.
- Bolibic Cristal fine, negro. Esfera más pequeña, para detalles delicados.
- Difuminador, varios formatos, la tinta permite un ligero grado de difuminación por el calor de fricción a la tinta, no perdiéndose la línea de dibujo. Resultado de aguada tonal azul.
- Goma de borrar Milan, la goma permite borrar las zonas difuminadas, prácticamente en su totalidad, permitiendo efectos de zonas de luz.
- Alcohol sanitario 96°, según las pruebas realizadas en el proyecto anterior, éste diluyente presenta las cualidades óptimas.

En las siguientes imágenes vemos un ejemplo del proceso de prueba, en papel “academia 350”:



Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

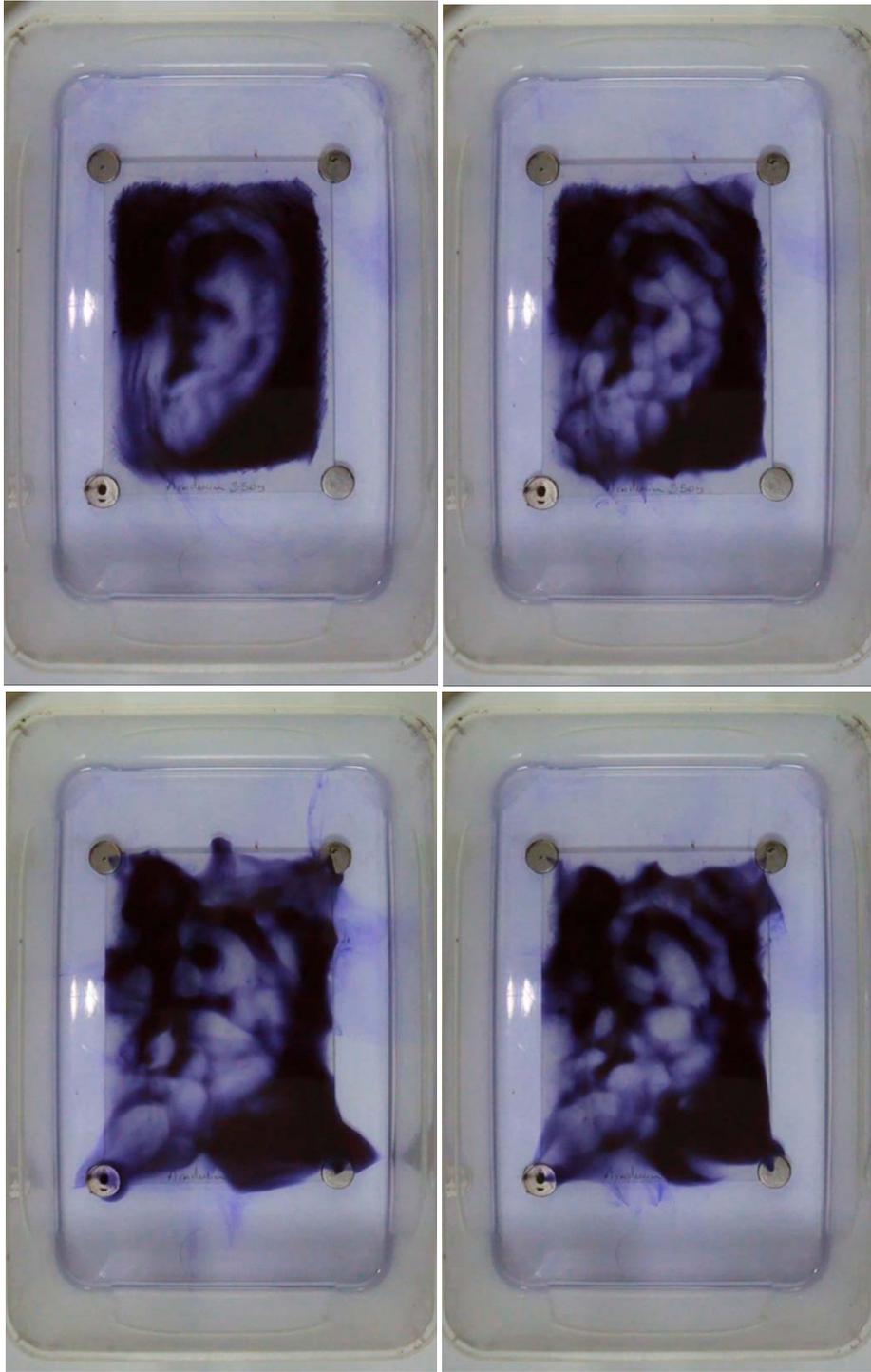


Fig. 53. Prueba de disolución: orejas, en papel "academia 350"

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Fig. 54. resultado disolución de primeras pruebas, 30' en alcohol cada una

Y su seguida prueba, realizada esta vez con cuerpos enteros

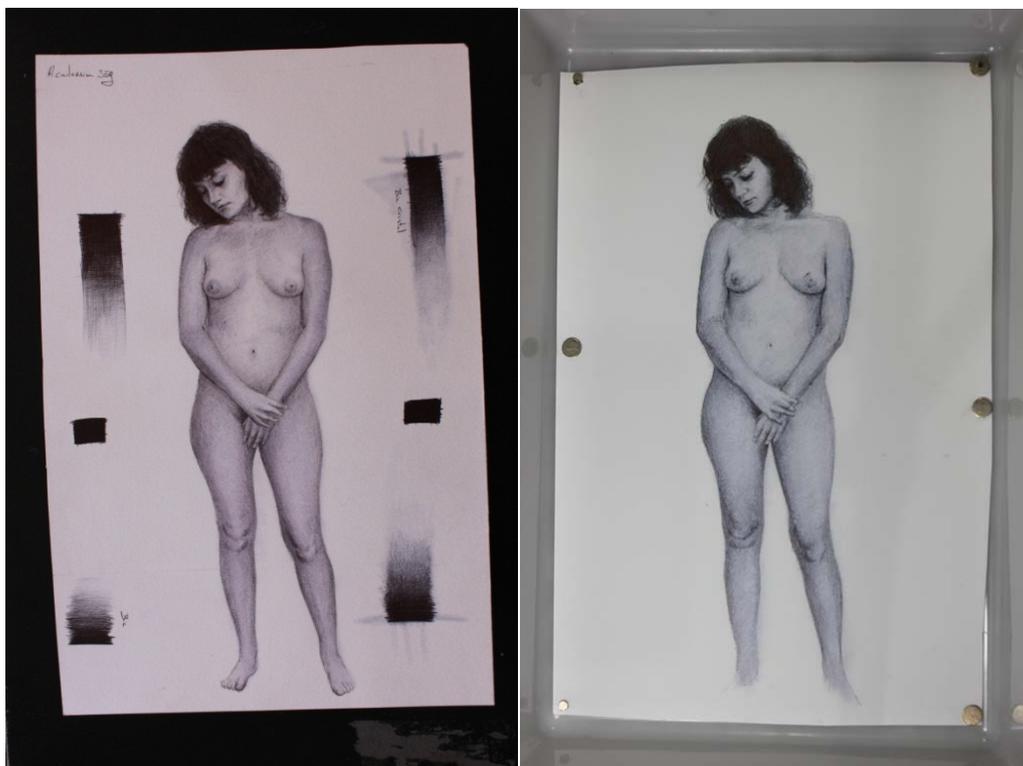


Fig. 55. Prueba de dibujo para el análisis disolutivo



Fig. 55. Prueba de dibujo en proceso de disolución

Una vez realizado el procedimiento de filmación de la disolución de la imagen, se procesa en ordenador, aplicando unos ligeros toques digitales. La imagen siguiente muestra, aun siendo una prueba, el resultado final que se otorgará al proyecto.

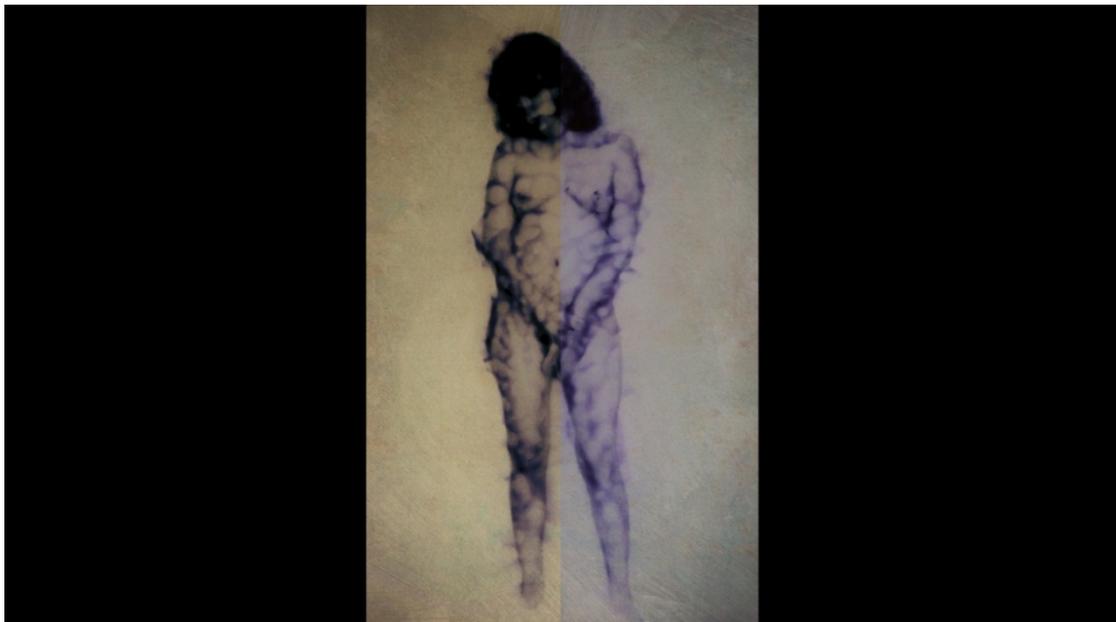


Fig. 56. Prueba de filtrado y retoque digital

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

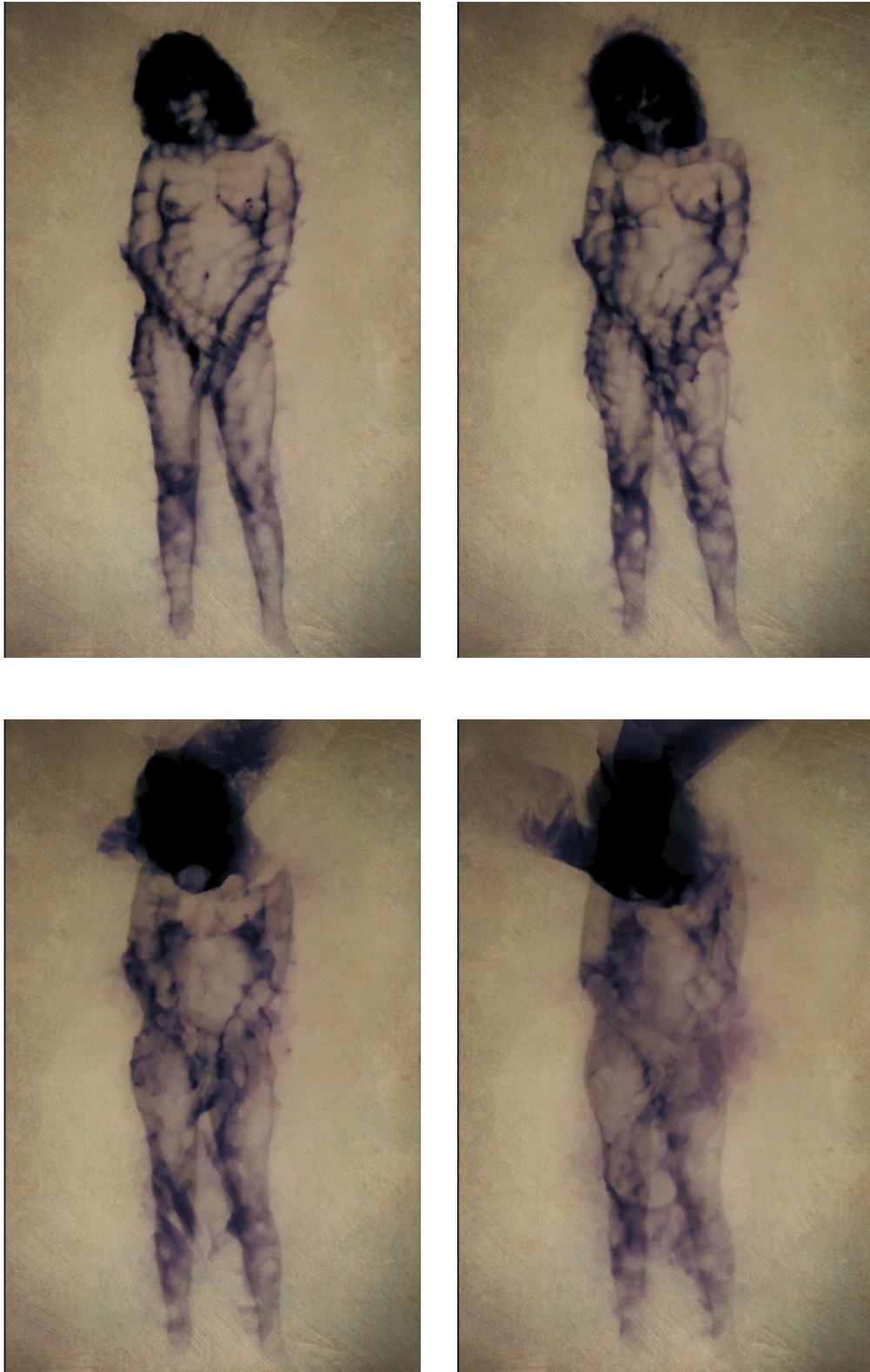


Fig. 57. Fotogramas de la prueba de vídeo, con el aspecto digital que se le dará a la obra final.

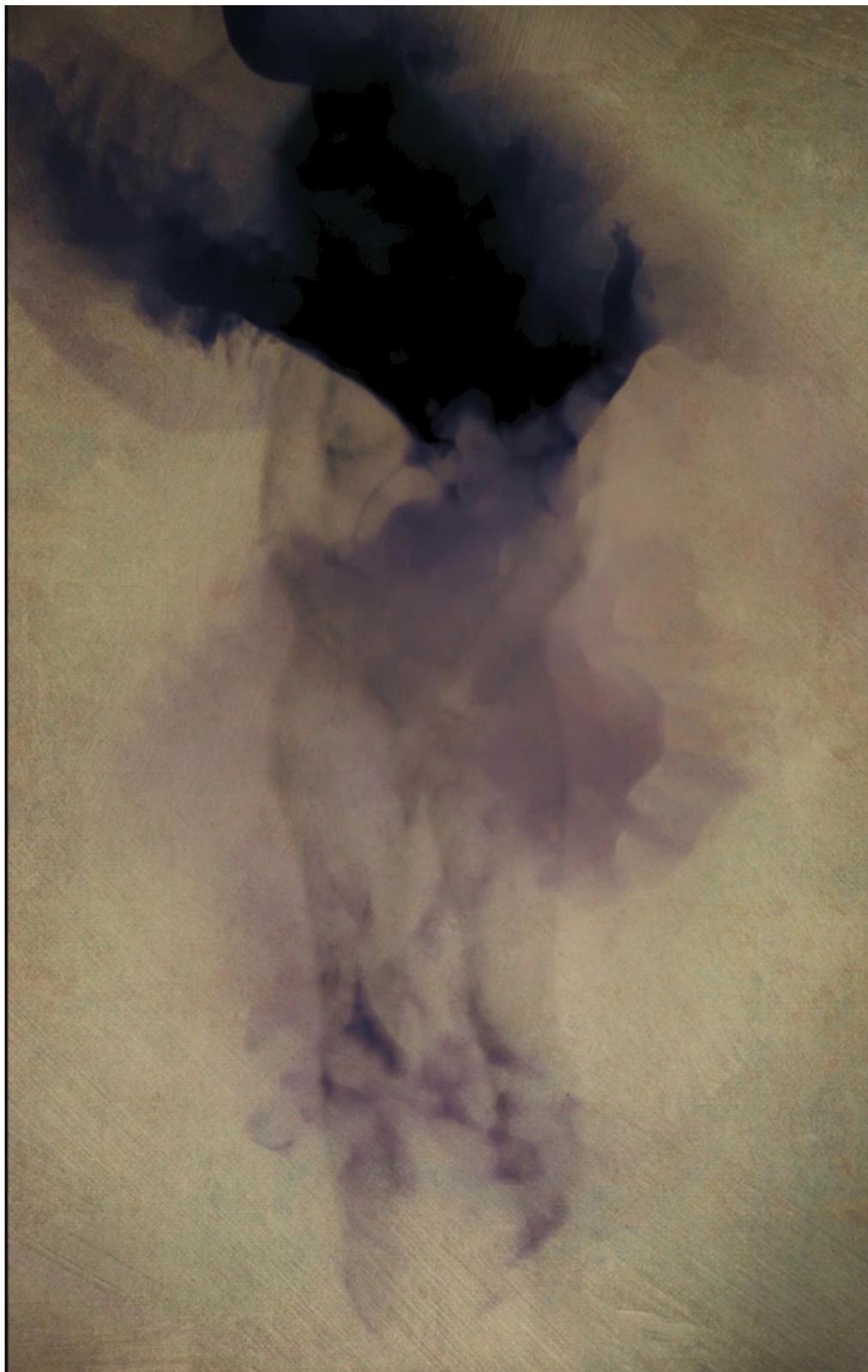


Fig. 58. Aspecto en la disolución final

Al igual que el proyecto anterior, está pensada para su exposición la proyección del mismo. En el cual las figuras presentan una dimensión acorde al “tamaño persona”. En el cual presenta una multiproyección en sala, acompañada de audio.



Fig. 59. Render según el criterio expositivo

## Dibujos finales

Bolígrafo sobre cartulina blanca 240gr, 70 x 50 cm

Para la resolución en la cuestión del papel, se opta por la cartulina, 240 en gramaje, el cual, no permitiendo un dibujo óptimo, su fisonomía satinada es excelente para la disolución de su dibujo a tinta. Una vez decidido el formato tras las pruebas, se procede a la realización de los dibujos, de formato 70x50cm. De los que se muestran los once siguientes (modelos que han posado expresamente para este proyecto, con su correspondiente sesión fotográfica y selección final):

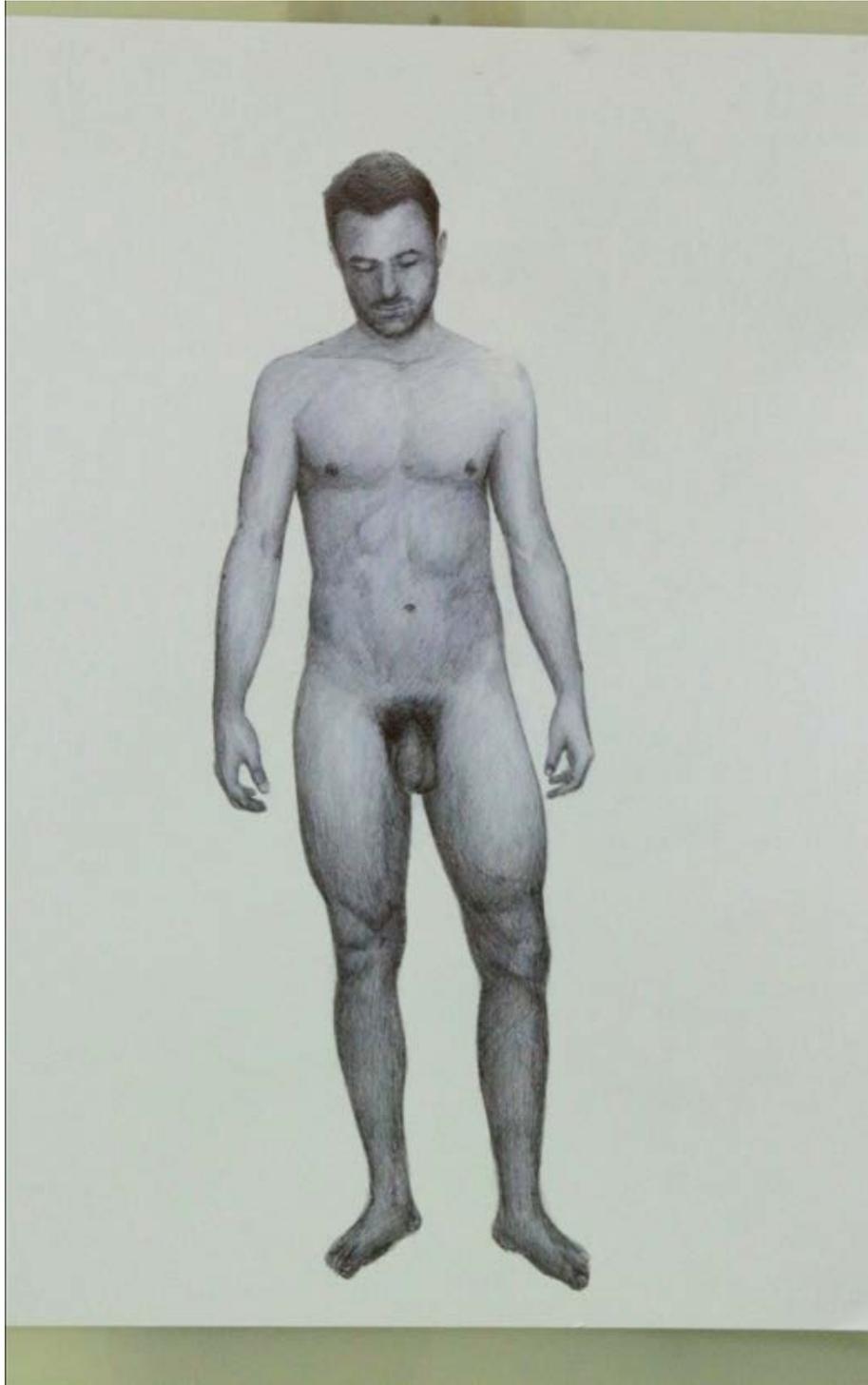


Fig. 60. Dibujo para disolución: Sergio

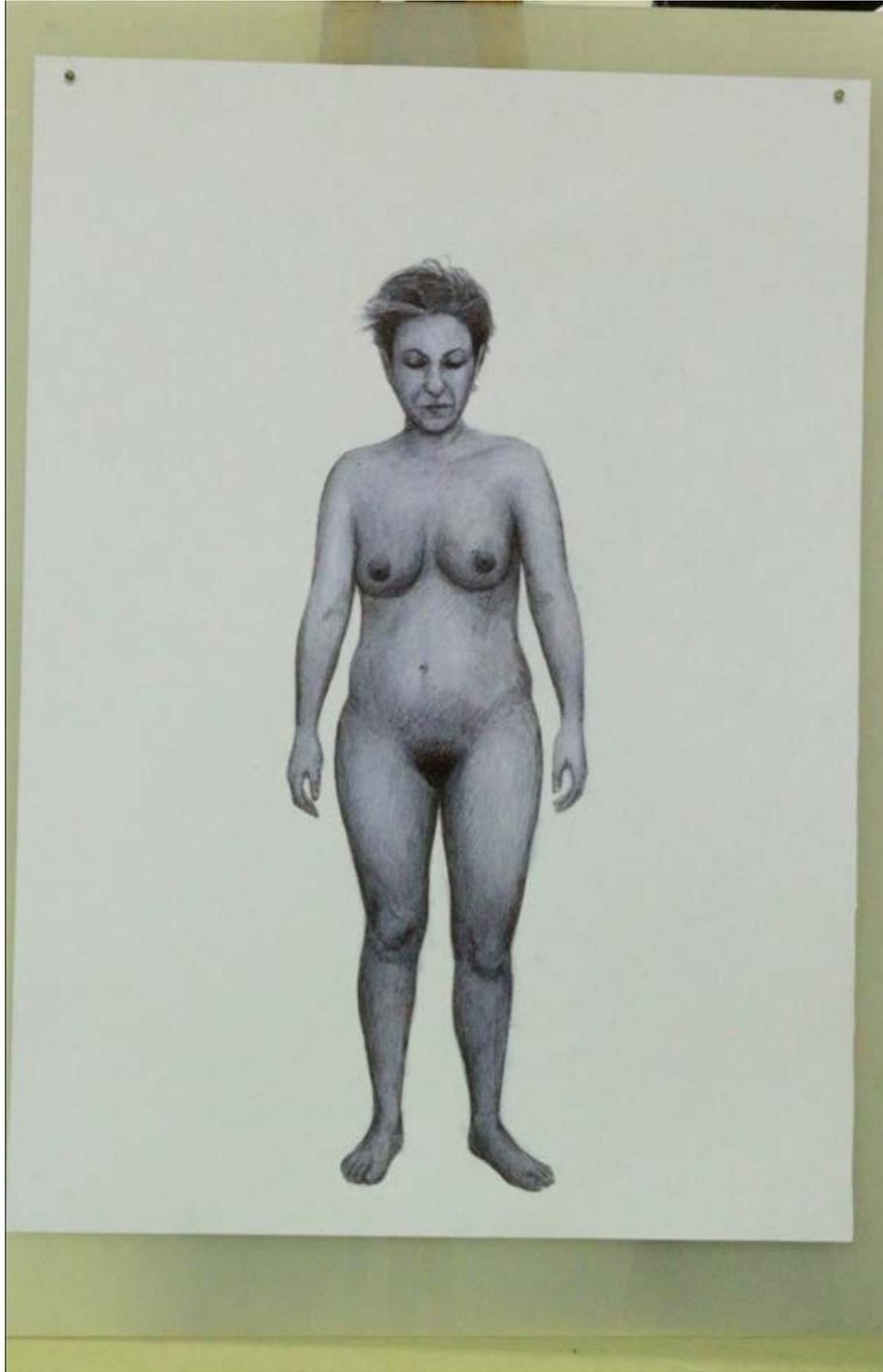


Fig. 61. Dibujo para disolución: Mónica

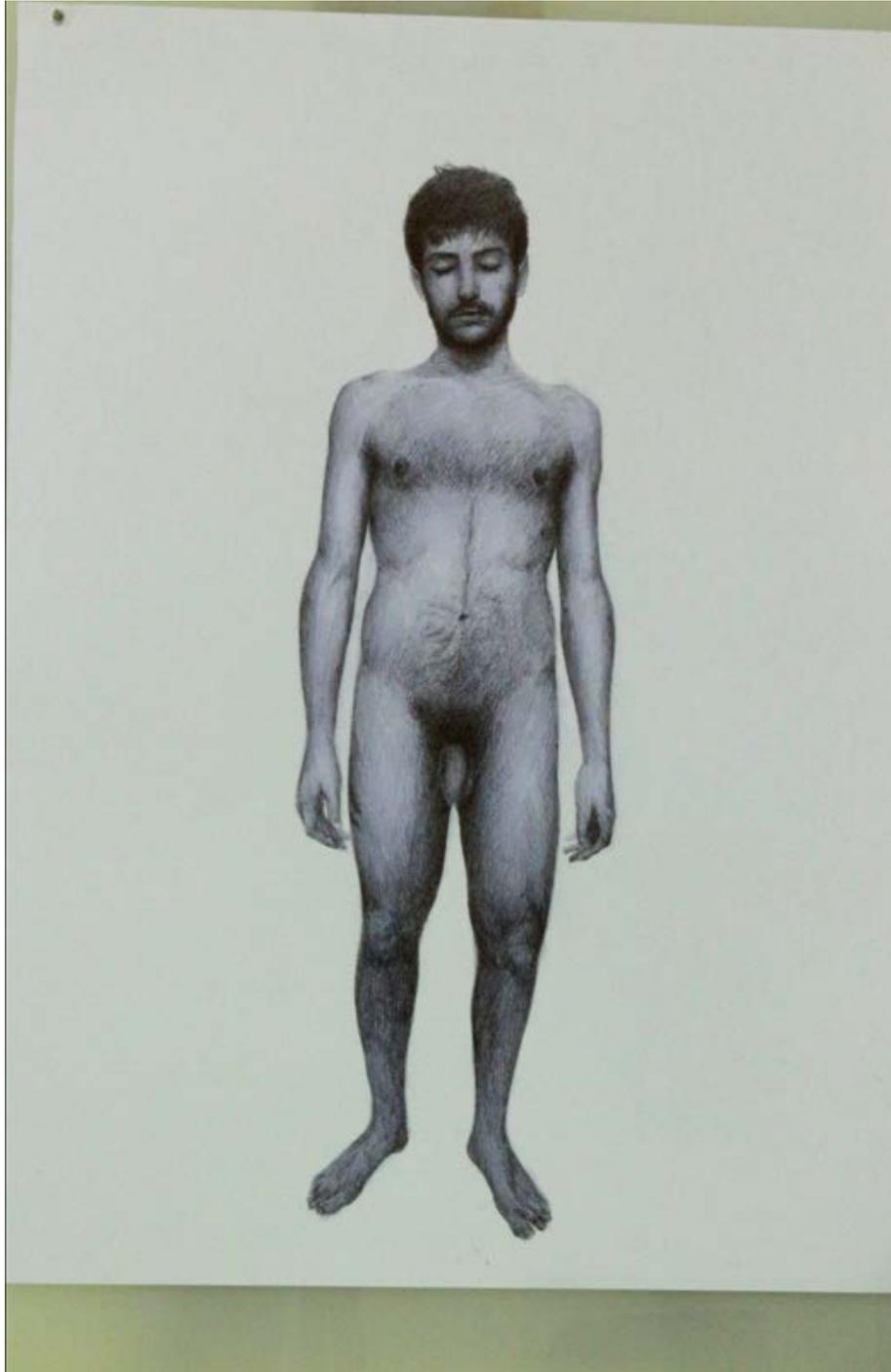


Fig. 62. Dibujo para disolución: Sergi

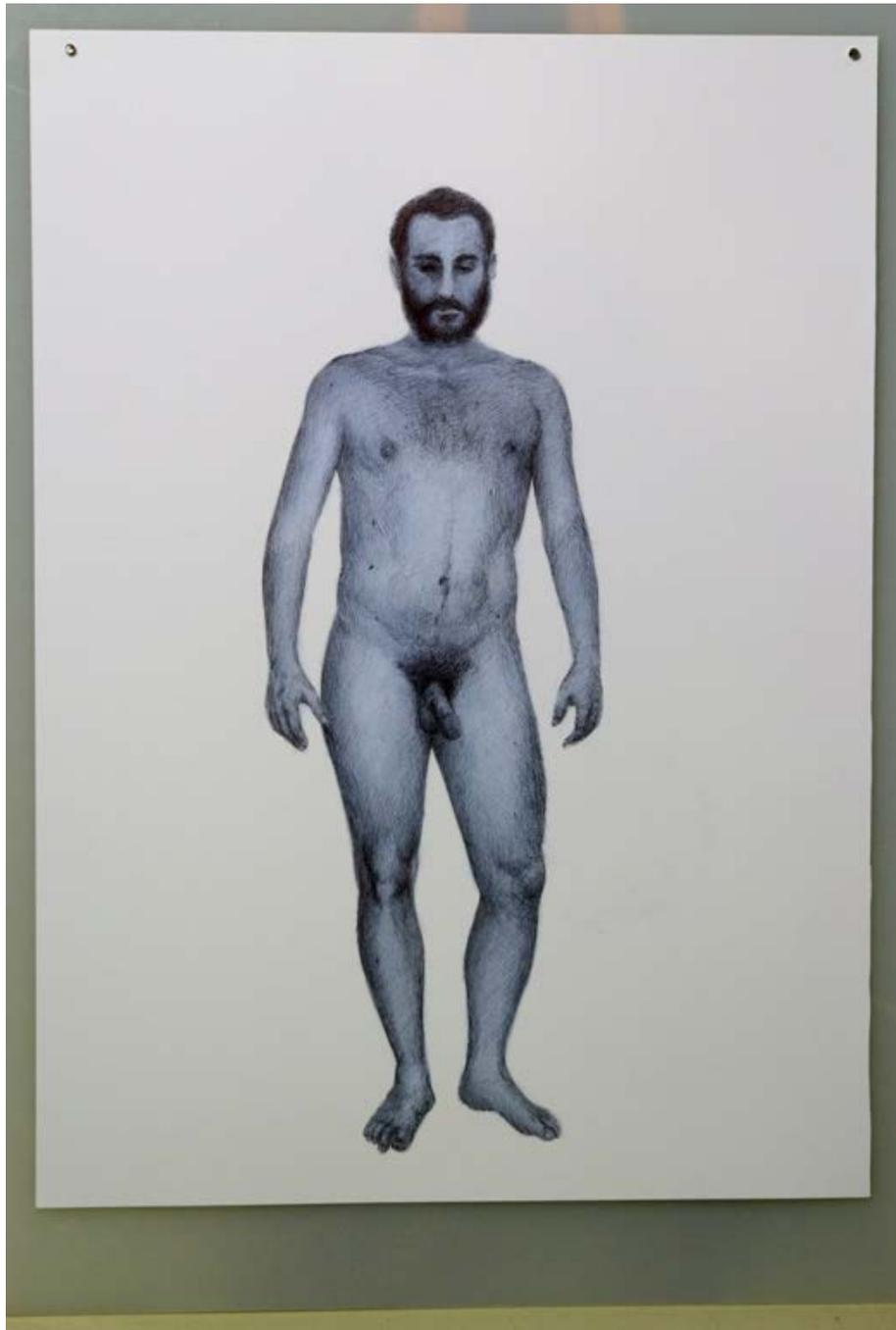


Fig. 63. Dibujo para disolución: Javier



Fig. 64. Dibujo para disolución: Vera



Fig. 65. Dibujo para disolución: Pepa



Fig. 66. Dibujo para disolución: Hugo



Fig. 67. Dibujo para disolución: J. Antonio



Fig. 68. Dibujo para disolución: Alberto



Fig. 69. Dibujo para disolución: Nur



Fig. 70. Dibujo para disolución: Julia

### 2.3.6.1 Proceso de filmación

Plató II, Facultad de Bellas Artes:

Para la disolución (en horizontal) de los dibujos se utilizó, al igual que en las pruebas, una cubeta adecuada al tamaño de los dibujos, para el caso con una cavidad de perímetro interno de 50 x 70 cm. Para el anclaje de los dibujos a ésta, se usaron imanes de gran potencia de atracción y pequeño formato.

Una vez introducido el dibujo en la cubeta se procedió a verter el líquido diluyente, se requerían 2,5 litros de alcohol 96° por dibujo, para cubrir todo el perímetro.

El proceso fue grabado durante una hora. Se recogió todo el proceso posible, después se seleccionaron fragmentos y se modificaron básicamente para reducir o aumentar su velocidad.

El efecto de disolución depende de varios factores, a saber:

1. Según la orientación al verter el líquido sobre el dibujo en la cubeta.
2. Según el grado de tinta, zonas de más o menos cantidad de tinta (oscuros).
3. Según la incisión de difuminado que ha tenido previamente el dibujo, el difuminado en el papel produce una adhesión de tinta en el papel (éste efecto no se aprecia en el proceso, pero sí en la retirada del alcohol y secado del dibujo).

El efecto de expansión de la tinta en el alcohol puede modificarse, en su forma, si se altera el proceso natural desde el exterior, por ejemplo, proyectando aire sobre el líquido durante el proceso. Esto permite modificar a voluntad el movimiento del dibujo que crea la nebulosa producida por la disolución de tinta. También crea una desfragmentación de la tinta.

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística



Fig. 71. Instalación en el plató

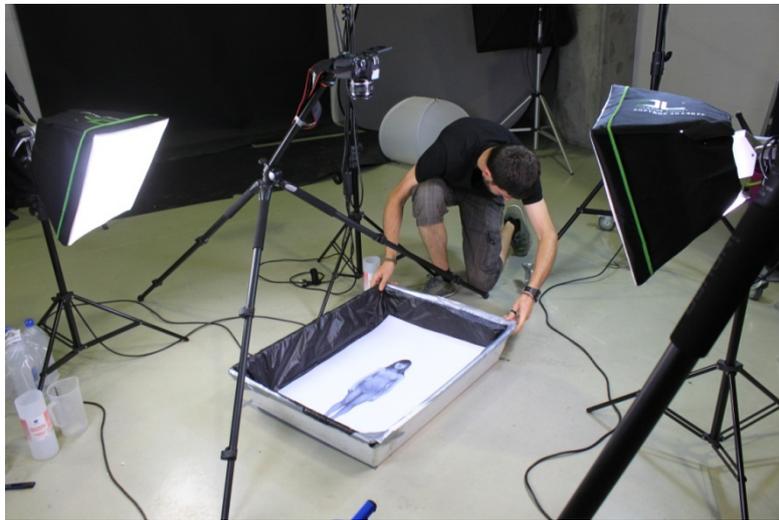


Fig. 72. Posicionando el dibujo en la cubeta bajo cámara



Fig. 73. Calibrando la cámara

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

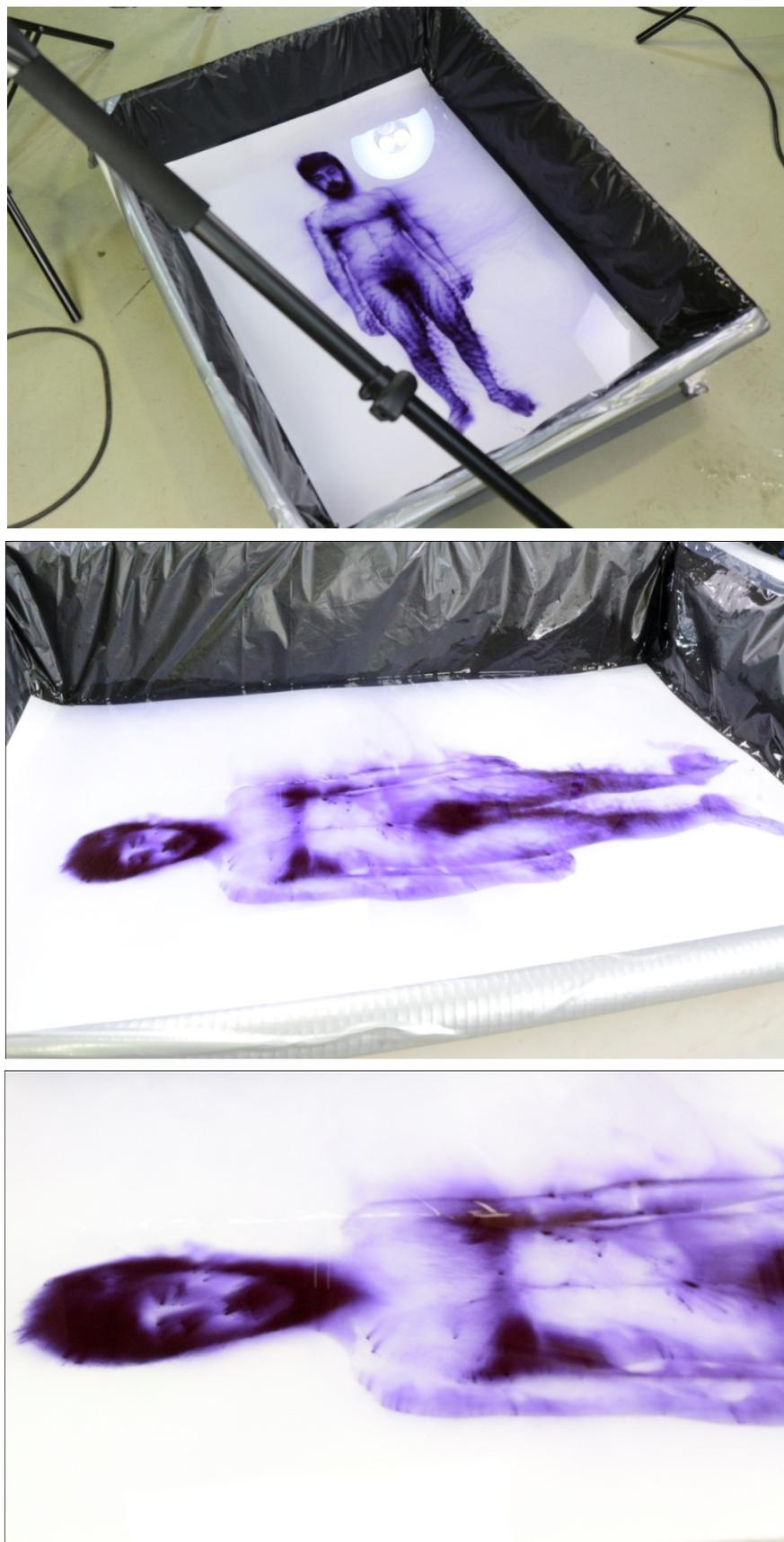


Fig. 74. Proceso de filmación disolutivo (detalles)

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

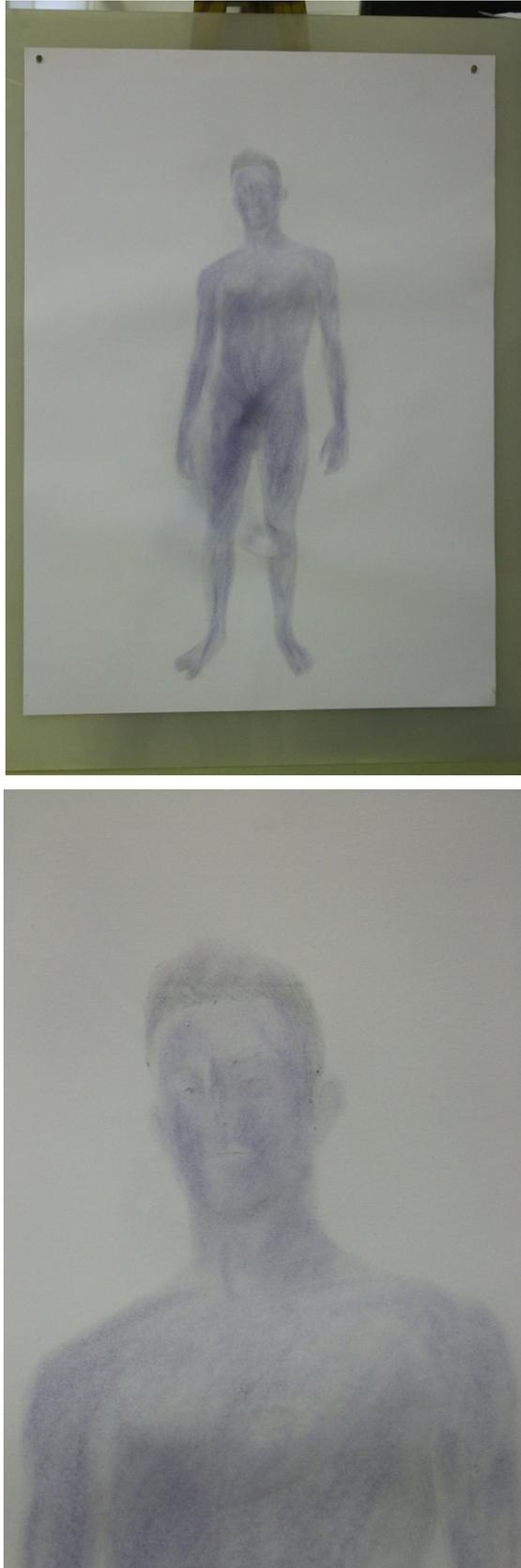


Fig. 75. Después de su secado, se comprueba en el papel los trazos que han permanecido en él



Fig. 76. Disolución natural y Disolución alterada con aire (piernas)

## Retrato de un imposible Master en Producción Artística

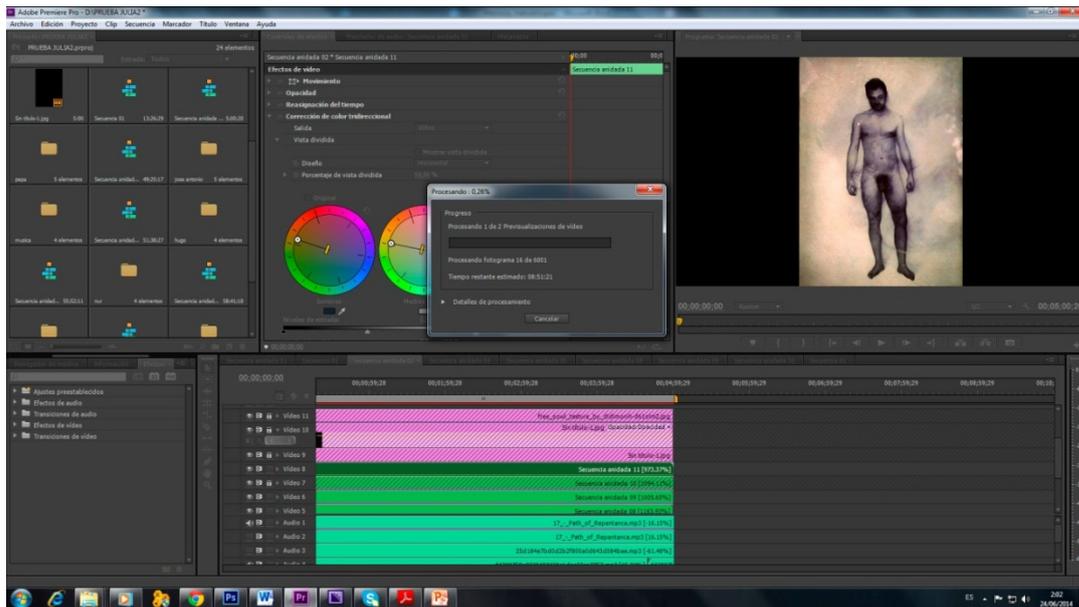


Fig. 77. Programa: Adobe Premiere Pro cs6. Salida de vídeo: formato H.264, 1920 x 1080 pp, 25 fps, progresivo. Duración: 5 min por vídeo

Proceso de digitalización: Una vez decidido el ajuste del tratamiento de color deseado para el proyecto en la prueba anterior, se aplica a todos los vídeos. La velocidad se ha multiplicado, reduciendo 50/60 min a 5 minutos para su exportación, incluyendo un acompañamiento de audio.

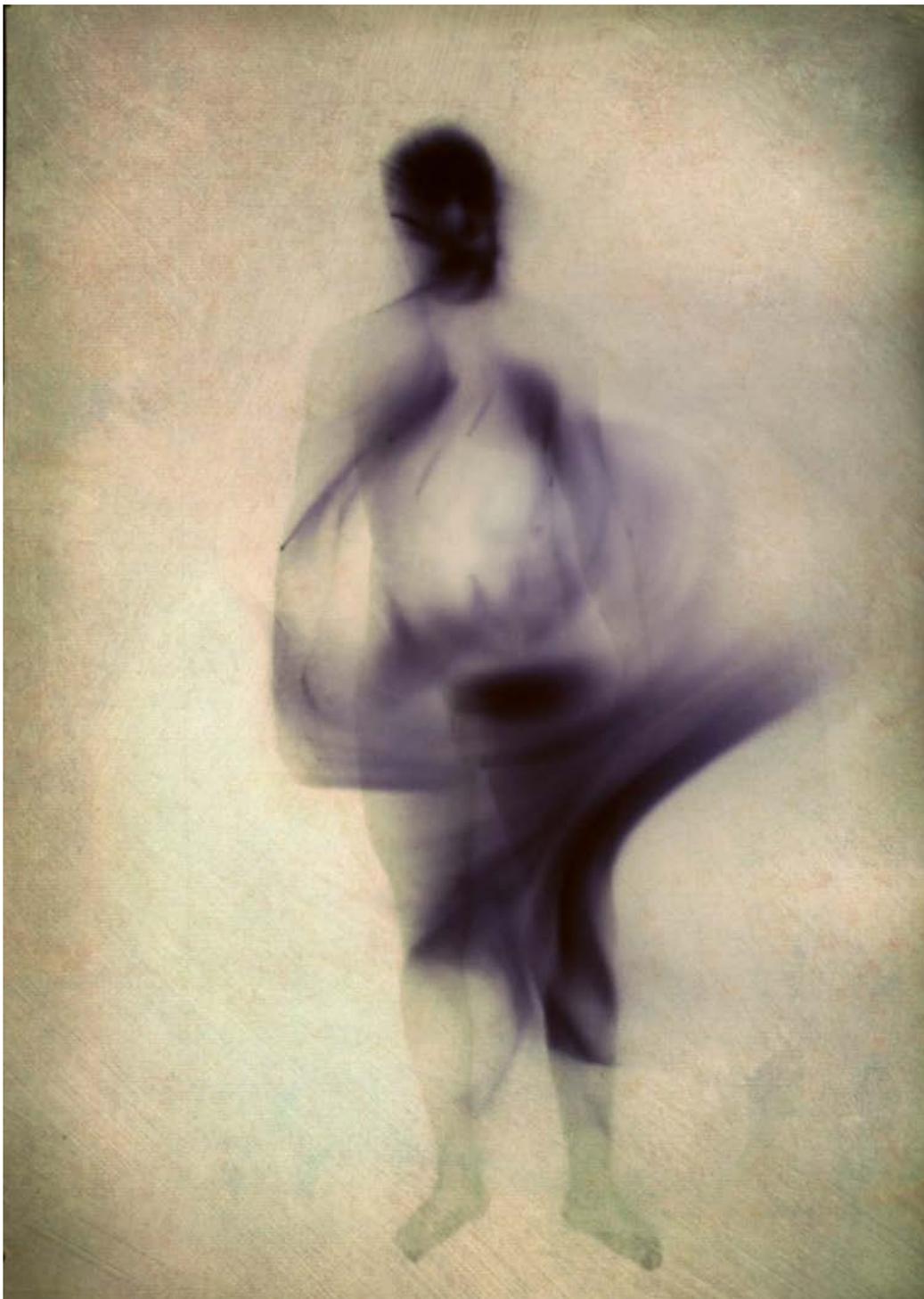


Fig. 78. Fotograma clave en: Sergio



Fig. 79. Fotograma clave en: Hugo



Fig. 80. Fotograma clave en: Pepa

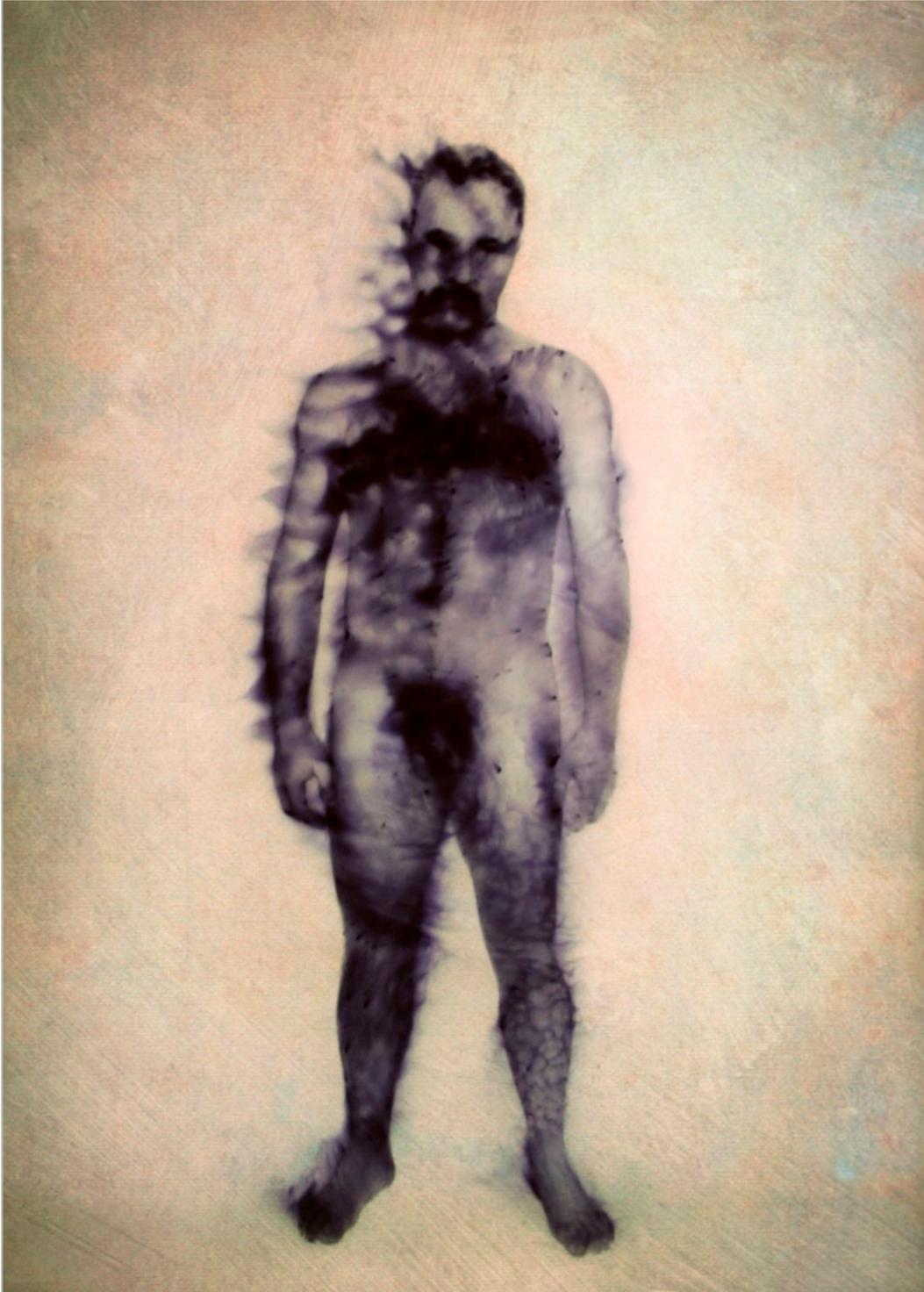


Fig. 81. Fotograma clave en: J. Antonio



Fig. 82. Render de la obra proyectada

“Materia (II), lo infraleve en el retrato”, 2014, Vídeo-Instalación, Medidas Variables.

## \_CONCLUSIONES

La decisión que he tomado en el cuerpo argumentativo de este proyecto, no pretende centrarse en un caso particular o limitado de referentes. He considerado que no era conveniente dada la naturaleza de las reflexiones planteadas ceñirme a una sola disciplina, teoría o autor de referencia, dejándome llevar así por una producción menos condicionada

El hecho de no mantener una línea de producción concreta con la que expresar una reflexión personal, ha sido clave, a la vez que satisfactoria, tanto en su resultado conjunto como al hecho de experimentar en áreas antes desconocidas, hasta terminar hallando conclusiones particulares en cada una de las piezas realizadas. Así mismo ha sido muy satisfactorio abarcar el género del retrato desde una acción multidisciplinar y abierta a diversas posibilidades de hibridación, para dejar una idea clara: la ausencia del representado en la obra.

El reto de expresar una voluntad personal para este trabajo ha concluido. No obstante el proceso que ha necesitado cada una de las piezas para su resolución, les ha desprovisto de tener un carácter seriado, pensado en un origen. Por lo que se muestran claras, pero solitarias a causa del estrecho margen de tiempo que presenta el Master, ya que han sido realizadas todas ellas durante este curso.

En general este trabajo me ha aportado más de lo esperado. Creo conveniente explicar el motivo. El Master en Producción Artística se ha convertido en un hecho paradójico, puesto que ha significado una pausa para dejar de producir. Un paréntesis en mi trabajo, necesario para reflexionar sobre qué efecto y consecuencias personales tiene el arte para mí. La fórmula que introduce este trabajo: “(des)motivación personal” no es banal ni perversa, ha sido una sincera preocupación con voluntad de ser resuelta. El Master ha sido el camino para mostrarme y confirmar que es lo que quería hacer. y la producción realizada durante estos meses la razón de esas reflexiones

Quiero dejar constancia en este trabajo, que no se trata de atentar contra un género establecido como el Retrato; sino más bien una razón para revisar y especular, de un modo creativo, sobre un género que me ha hecho replantear cuestiones y que me exigían de algún modo, una aclaración personal en mi actual etapa formativa.

Considero que este trabajo es una íntima reflexión en su integridad, no se trata por tanto, de negar o cuestionar un género que tantos valores y aspectos nos ha descubierto a lo largo de la historia. Manifiesto por ello que no es mi pretensión abandonar el caballete y mucho menos este género al que de algún modo rindo homenaje, como protagonista de mi Trabajo de Fin de Master.

Por último, mi deseo de expresar una mención especial a mi tutor, el Doctor Joël Mestre Froissard; por su esfuerzo y su consejo que ha servido como motor de motivación para la realización de este Trabajo de Fin de Master. Igualmente quiero subrayar que para este trabajo han sido fotografiados cada uno de los modelos que en los retratos aparecen. Sea de cara o cuerpo desnudo, su colaboración y voluntad han permitido, ante todo, hacer de este proyecto, una realidad. Por ello, mi gratitud más sincera a todos ellos y ellas.

**Difusión y reconocimiento de obra: “materia, lo infraleve en el retrato”**

La obra fue expuesta en la muestra colectiva de PAM! 14, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

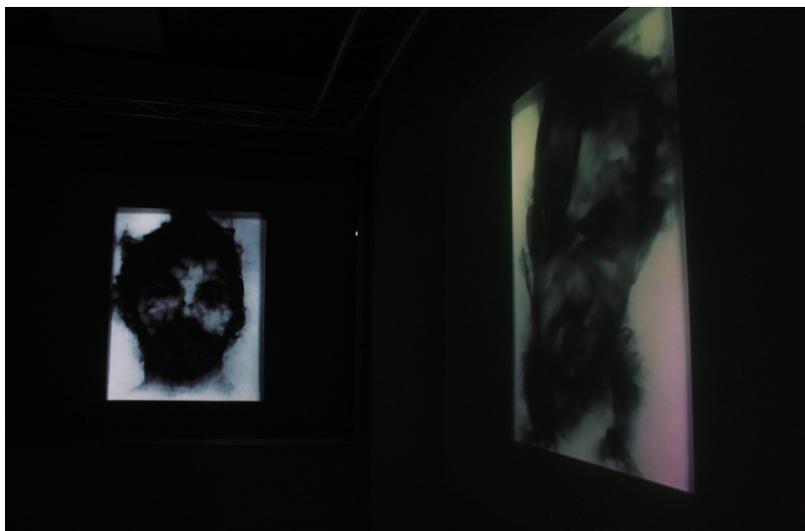


Fig. 83. Obra proyectada en la exposición colectiva PAM!14



Fig. 83. Obra proyectada en la exposición colectiva PAM!14

A su vez, fue expuesta en el XVII Concurso de las artes y cortometrajes, del Colegio Mayor Galileo Galilei de Valencia. Ganadora con el 1er premio en la categoría de cortometrajes.

#### **Conclusiones del proyecto final “materia (II)”:**

La realización de las pruebas, pese a escoger el mismo soporte que en el trabajo anterior, ha servido para descubrir mediante el proceso varias anécdotas, sucesos que, no es que no dejen de ser importantes, sino que sirven para más planteamientos en el uso del dibujo a bolígrafo/papel/alcohol:

Papeles óptimos para el dibujo en bolígrafo y su correspondiente grado para su disolución (ampliando los que ya empleé en Materia I). Ya que anteriormente, apenas realicé unos pocos dibujos para asignaturas de la Licenciatura. Que no han sido más allá que bocetos o pequeños dibujos. Siendo un ignorante de la herramienta.

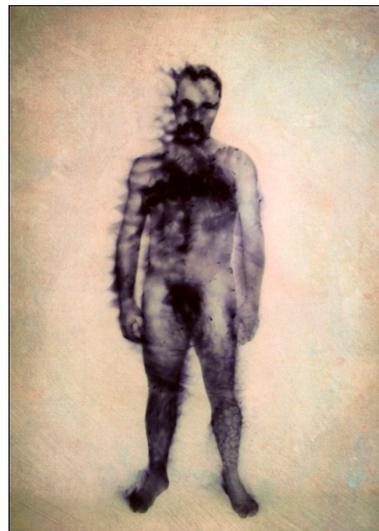
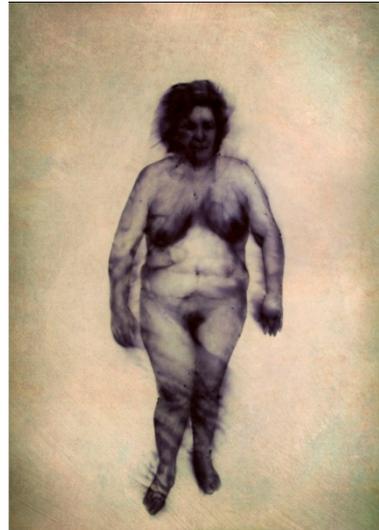
Una notable mejora entre el anterior proyecto y el propuesto. Seguidamente podemos diferenciar el resultado, resolviendo en mayor medida, los defectos de la obra que le precede.

Comparativa entre proyectos:

Materia (I)



Materia (II)





## \_Bibliografía

- ALTUNA, Belén, *Una historia moral del rostro*, Valencia : Pre-Textos, 2010
- AYMAR, Gordon C, *The Art of Portrait Painting*, Filadelfia : Chilton Book Co., 1967
- BERGER, John, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona : Gustavo Gili, 2006.
- BIEŃCZYK, Marek. *Melancolía, de los que la dicha perdieron y no la hallarán más*, Barcelona : Acantilado, 2014.
- BRETON, David Le, *Des visages, essai d'anthropologie*, París : Metailié, 2003
- CACHIN, F. *Diccionario Larousse de la pintura*, tomo I, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1987.
- CABBANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona :Anagrama, 1984
- GOMBRICH, Ernst. H. *La imagen y el ojo*. Madrid : Alianza, 1987.
- GOMBRICH, Ernst. H, 2002, *Arte a ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid : Debate, 2002
- GOMBRICH, Ernst H., HOCHBERG, Julian y BLACK, Max. 1983. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona - Buenos Aires : Paidós, 1983.
- GUATTARI, Gilles DELEUZE, Félix. *Año cero-Rostridad en Mil Mesetas*. Valencia : Pre-textos, 2002.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato, del sujeto en el retrato*, Barcelona : Montesinos, 2004
- MEURIS, Jaques, *Magritte*. s.l. : Taschen, 1998.
- SAURA, Antonio. *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica*. [ed.] Galaxia Gutenberg. Barcelona : Circulo de Lectores, 2004
- TOMÁS, Facundo. *Escrito, pintado, (Dialéctica entre la escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Segunda edición. Madrid : La balsa de la medusa, 2005.

VAN Alphen, Ernst , *Interfaces. Retrato y Comunicación* s.l. : PhotoEspaña, 2011

VAUX, R, (trad.) *Biblia de Jerusalén*, Bruxelles : Desclée de Brouwer, (trad. esp. de Ubieta, L.A. et altri, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1967) Ubieta, 1967

WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Valladolid : Maxtor, 2008

Revistas:

BASSAS, Javier. *Cuerpo vivido*, 53, Revista Internacional de Filosofía, 2011

RUIZ DE SAMARIEGO, Alberto, "El tiempo de un bodegón", *Exit: imagen y cultura*, (Madrid), 2005

SPADARO, Antonio, *La Civiltà Cattolica*, Vol. III no. 3769, Roma : Desclée, (trad. esp. Antonio Delfau), S.J., 2007

Fuentes de información electrónica:

PINTURA HABITADA, ALMEIDA, HELENA. [en línea]  
<http://coleccion.abanca.com/es/Coleccion-de-arte/Obras/ci.Pintura-habitada.formato7>.  
[Citado el: 28 de Enero de 2014]

DAVID HOCKNEY ARREMETE CONTRA DAMIEN HIRST POR NO HACER ÉL MISMO SUS OBRAS [en línea]

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/03/cultura/1325608978.html>.

[Citado el 5 de 12 de 2013]

ALEX KATZ.NO SOY UN PINTOR CONVENCIONAL. [en línea]

[http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS\\_DIAS/1112/Alex\\_Katz](http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1112/Alex_Katz).

[citado en 18 de Abril de 2014]

Buscadores web para investigación teórica:

Repositorio Institucional de la UPV

<http://riunet.upv.es/>

Google Académico

<http://scholar.google.es/>

Wikipedia, La encyclopedia libre

<http://es.wikipedia.org/>

Buscadores web de imágenes:

National Gallery of Art, NGA Images

<https://images.nga.gov>

The Metropolitan Museum of Art

<http://www.metmuseum.org/>

Web Gallery Of Art

<http://www.wga.hu/>

DVD de datos, anexo:

Se adjunta junto al documento un DVD con el registro electrónico del TFM.

Así como el material audiovisual de *Materia, lo infraleve en el retrato* (I y II).

Retrato de un imposible  
Master en Producción Artística

Valencia 2014