



TRANSPARENTES: UN ESTUDIO
EN TORNO A LA DISOLUCIÓN
DEL INDIVIDUO EN EL
RETRATO CONTEMPORÁNEO

TRABAJO FIN DE GRADO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
CURSO 2018-2019
LUCÍA NÚÑEZ MEDINA



TRANSPARENTES
Un estudio en torno a la disolución del individuo
en el Retrato Contemporáneo

Trabajo Fin de Grado
para optar al Título de Grado en Bellas Artes por la
Universidad de Sevilla

Autora

Lucía Núñez Medina

Tutor

Fernando García García

Vº. Bº. del tutor:

Sevilla, 2019



DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE GRADO/TRABAJO FIN DE MÁSTER

D. /D^a. : _____, con DNI

_____,
Estudiante del Grado/
Máster de la
Universidad de Sevilla.

DECLARA QUE:

El Trabajo Fin de Grado/Trabajo Fin de Máster denominado,

Es de mi exclusiva autoría y ha sido elaborado respetando los derechos intelectuales de terceros, conforme las citas que constan en las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía.

Por lo tanto, asumo la responsabilidad de sus contenidos y elaboración, sin incurrir en fraude científico o plagio.

Para que así conste, firmo la presente declaración en
Sevilla a _____ de _____ 201__

Fdo. _____

ÍNDICE

A la Acuarela.....	13
INTRODUCCIÓN.....	15
MARCO TEÓRICO.....	19
1. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LA ACUARELA.....	20
1.1. Características físico-químicas del procedimiento.....	20
1.2. Sobre el empleo de la acuarela como técnica para el retrato.....	23
2. APUNTES SOBRE LA HISTORIA DE LA ACUARELA.....	24
2.1. Orígenes y evolución	24
2.2. La representación de la figura humana en acuarela.....	26
2.3. Un antecedente anterior al siglo XX. Mariano Fortuny.....	27
3. LA DISOLUCIÓN DEL INDIVIDUO EN EL RETRATO CONTEMPORÁNEO.....	32
3.1. Un acercamiento a las características del retrato contemporáneo.....	33
3.2. Identidad líquida y estética contemporánea.....	38
4) TRANSPARENTES: UNA SERIE DE RETRATOS EN ACUARELA	42
4.1. Artistas de referencia: MARLENE DUMAS y ÓSCAR MUÑOZ.....	42
4.2. Proceso de trabajo personal	45
4.3. Dossier Artístico.....	46
DOSSIER ARTÍSTICO.....	46
CONCLUSIONES	66
FUENTES DOCUMENTALES.....	68
Índice de Ilustraciones.....	68
Bibliografía.....	70

A LA ACUARELA

Rafael Alberti

A ti, límpida, inmaculada, expandida,
jubilosa, mojada, transparente.
Para el papel, su abrevadora fuente,
agua primavera, lluvia florida.

A ti, instantánea rosa sumergida,
líquido espejo de mirar corriente.
Para el pincel, su caballera ardiente,
fresca y mitigadora luz bebida.

A ti, ninfa de acequias y atanores,
alivio de la sed de los colores,
alma ligera, cuerpo de premura.

Llorada de tus ojos, corres, creces,
feliz te agotas, cantas, amaneces.
A ti, río hacia el mar de la Pintura.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La pintura es un desafío. Un perpetuo duelo entre realidad y representación, sentimiento y reflexión, espontaneidad y artificio.

El trabajo que, en las siguientes líneas iremos presentando, podríamos definirlo como un modesto acercamiento a la representación del retrato en acuarela. La acuarela ha suscitado la fascinación y el asombro de innumerables artistas a lo largo de la historia, pues sin duda se trata de un procedimiento capaz de cautivar con su transparencia y sencillez los sentidos. Sin embargo, no debemos dejarnos seducir por su cándida apariencia ya que en ella confluyen dos elementos en constante conflicto: la voluntad del artífice y la casualidad. Aunque es sin duda ésta última la que determina el resultado definitivo. La mano que guía el pincel puede quizás aspirar a controlar determinados aspectos, a intentar predecir el resultado o apariencia final de la obra, no obstante, son otros factores, ajenos en muchas ocasiones a nuestras facultades los que definen, en última instancia, el desenlace final. Y esta propiedad de la acuarela, la incertidumbre, la incapacidad de pronosticar los resultados de manera precisa, más allá de constituir su perdición, es la característica sobre la que reside su atractivo. El rasgo por el cual la identificamos como uno de los procedimientos más idóneos de nuestra época pues, ¿no es el XXI el siglo del cambio, de la disolución de los principios antes tan firmemente establecidos y ahora tan desleídos que discurren libremente como si de agua tibia sobre la palma de una mano se tratase?

El continuo fluir de nuestra era queda reflejado en el empleo de este procedimiento pictórico así como en la representación, o al menos eso hemos pretendido, de los diferentes retratos que forman parte del proyecto. Es por ello que en el presente trabajo nos hemos centrado en apreciaciones destinadas principalmente al ámbito del retrato y la estética contemporáneos. No obstante, hemos realizado algunas consideraciones sobre el origen histórico y las características técnicas del procedimiento así como sobre la figura de tres artistas de referencia: Marlene Dumas y Óscar Muñoz, en el plano contemporáneo, y Mariano Fortuny (1838-1871), considerado en cuanto punto de inflexión en el modo de tratar el retrato en acuarela. Marca un antes y un después en el desarrollo de la acuarela española. Un cambio de estilo caracterizado por la rapidez de ejecución, la soltura, el empleo del non finito, la gran libertad creativa; todas estas, características, que nos abren las puertas a la Modernidad. Podemos considerar a Fortuny como el lazo de unión entre pasado y presente, entre el ayer y la contemporaneidad.

Indagar sobre nuevas posibilidades estéticas del agua en la pintura, experimentar nuevas maneras de representación del retrato, emprender una búsqueda hacia formas de creación personales, establecer un vínculo entre el retrato a la acuarela y ciertas corrientes de pensamiento actual, instaurar paralelismos entre las características técnicas del procedimiento y los discursos artísticos que genera, investigar sobre ciertos artistas contemporáneos de referencia son algunas de las cuestiones que hemos planteado en el curso de esta breve investigación pictórica y que nos han permitido abrir diferentes vías de experimentación tanto en el ámbito teórico como en el práctico.

El tema del retrato en acuarela, al igual que el tratamiento en sí del procedimiento, puede ser abordado desde cuantiosos puntos de vista. En esta aproximación empírica al argumento, nos hemos centrado principalmente en dos métodos. El primero, se caracteriza por la espontaneidad, el carácter fresco de una pincelada alla prima. En estos trabajos emergen características propias del retrato contemporáneo (que enunciaremos a lo largo del estudio) como el non finito, la fusión de fondo y forma o el distanciamiento con el parecido, que queda aquí reducido a pinceladas con fuerte carga cromática en las que se intuye el bosquejo de un rostro. El segundo método hace referencia a un grupo de retratos que, al contrario de los de la primera serie, sí presentan dibujo subyacente. Nos centramos de esta forma en un estudio de la fisonomía levemente más riguroso. En el que hemos intentado jugar con otra de las características de la acuarela, la transparencia. Paralelamente, hemos ido desarrollando una investigación teórica que, mediante el análisis y la confrontación de información procedente de diversas fuentes (manuales de procedimientos, estudios sociológicos, teorías estéticas, catálo-

gos de artistas, artículos de revistas especializadas, etc.) ha corroborado el trabajo práctico.

Tanto el tema del retrato como el de la acuarela han despertado siempre en mí un gran interés. La concepción de este proyecto es una idea que desde hace tiempo rondaba mi mente y que ha encontrado en este trabajo un primer paso para su realización .

El trabajo se estructura en cuatro partes diferenciadas. En primer lugar comenzaremos con una descripción de las características técnicas de la acuarela, centrándonos principalmente en ciertas propiedades físico-químicas del procedimiento y una breve reseña sobre el empleo de la acuarela en el retrato. En la segunda parte se realiza una aproximación a la historia del procedimiento (origen y evolución) y a la figura de Mariano Fortuny como llave de la Modernidad en la concepción y tratamiento de la acuarela. En el tercer capítulo se exponen algunas de las características del retrato contemporáneo y se establece una vinculación entre el retrato a la acuarela y ciertas corrientes estéticas y de pensamiento actual. El trabajo concluye con la presentación de la obra pictórica sobre la que se sustenta el estudio, acompañada por diversas apreciaciones sobre el proceso de trabajo personal y la presencia de dos artistas contemporáneos de referencia: Marlene Dumas y Óscar Muñoz.



Figura 1. *Menipo, detalle (copia de Velázquez)*. (Mariano Fortuny y Marsal, 1866-1868)

MARCO TEÓRICO

1. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LA ACUARELA

Etimológicamente la palabra Acuarela es de procedencia italiana, del vocablo "Acquarello". A su vez, este se compone del término latino acqua (agua) y el sufijo italiano -ello (pequeño). Su significación original dista en gran medida de la actual. De manera anecdótica recordemos que se usaba en sus orígenes en referencia a una bebida realizada mediante la combinación de agua y orujo. Es, sin embargo, durante el Renacimiento cuando se comienza a emplear el término en alusión al concepto de acuarela que conocemos ahora; obras realizadas mediante pigmentos diluidos en agua (Anders, 2001).

La acuarela es un procedimiento pictórico que forma parte del conjunto de técnicas de pintura a la goma al que también pertenecen otros procedimientos afines como el gouache o temple a la goma, la miniatura e iluminación o el aguazo. Sin embargo, a diferencia de ellos, la película pictórica de acuarela presenta una característica que va a ser determinante en su expresión plástica, la transparencia. (Huertas, 2010: 137).

1.1. Características físico-químicas del procedimiento

Principalmente, la acuarela se compone de pigmentos diluidos en agua y aglutinados mediante goma arábica (Hayes, 1986: 116).

El amasado de los pigmentos debe ser muy riguroso para así conseguir resultados óptimos pues cuando más fino sea el grano, mejor será la calidad de la acuarela. (Huertas, 2010: 139). También existen sustancias como la glicerina, la dextrina, la hiel de toro o la miel que modifican en cierta medida algunas sus propiedades. Estas sustancias en la mayoría de los casos son añadidas por los fabricantes en las acuarelas comerciales (Hayes, 1986: 116).

En "*Materiales y técnicas del arte*" Ralph Mayer afirma que la propiedad principal de la glicerina es provocar el aumento de la humedad y la solubilidad. El empleo de esta sustancia resulta muy útil cuando nos interesa aumentar el tiempo de secado, que, en la acuarela, suele ser muy breve y se corresponde con el tiempo que tarda el agua en evaporarse de la superficie del soporte. Factores como la temperatura y humedad atmosférica o la porosidad y grado de absorción del soporte también alteran dicho tiempo de secado.

La dextrina, por otra parte, contribuye a disminuir la solubilidad y a suavizar la textura. Es frecuente su empleo cuando se superponen varias capas pictóricas (Mayer, 1985: 349).

Para favorecer el humedecimiento de la superficie y evitar cortes de color, se añade hiel de toro (Mayer, 1985: 351). Productos como la miel o el azúcar se utilizan con el fin de aumentar la solubilidad de los colores en acuarela (Hayes, 1986: 116).

Las cualidades expresivas que hacen de la acuarela un procedimiento tan singular y diferente al resto de las otras técnicas se deben en gran medida a las propiedades físicas y químicas de su película pictórica.

Manuel Huertas Torrejón en el manual de "*Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*" nos describe algunas de las características principales de la capa pictórica:

En primer lugar, las características ópticas en las que destacan la alta luminosidad y transparencia y un brillo mate. Por lo que respecta a la dureza de la película, es media-baja. En cuanto a la porosidad, es decir, el espacio comprendido entre las diferentes moléculas del compuesto, es alta. Al igual que la elasticidad, entendida como la cualidad de los cuerpos sólidos para recuperar su forma inicial cuando cesa la acción de las fuerzas que los deforman. La falta de cuerpo de la película de acuarela es la causante de su elevada elasticidad (Huertas, 2010: 137).



Figura 2. *Construcción en estado líquido XIV.* (Berta Lonch, 2016)

En términos de Huertas la capa pictórica es resistente a la acción de casi todos los disolventes empleados en procedimientos artísticos excepto al agua: "la pintura a la acuarela también se diluye, aun después de un tiempo de que haya secado la pintura" (Huertas, 2010: 139). Este hecho va en concordancia con la concepción de Zaidenberg según el cual: "mantener el papel húmedo casi indefinidamente [lo que] permite hacer todas las modificaciones que se deseen" (Zaidenberg, 1945: 198). Lo cual resulta beneficioso para el artista como recurso para conseguir ciertos efectos pictóricos. Fundiendo e integrando las partes realizadas anteriormente con las nuevas veladuras (Huertas, 2010: 139).

En lo referente a la conservación, la pintura a la acuarela suele ser muy estable y resistir bien el transcurso del tiempo. (Huertas, 2010: 137).

El método de trabajar la acuarela difiere en muchos aspectos de los sistemas empleados en el resto de procedimientos pictóricos. La primera peculiaridad significativa reside en que, debido a la elevada transparencia de la acuarela, el color blanco viene determinado por el blanco del papel y no por la pigmentación (Maltese, 2012: 317). En palabras de Daniel Peña "Esto nos conduce a pensar y concebir las cosas en términos muy distintos a otras técnicas de pintura en las cuales se utilizan colores cubrientes, se "llenan" todos los espacios con pigmento y en primera o última instancia las luces se pintan con blanco o pigmento aclarado" (Peña, 1987). En acuarela, sostiene Daniel Peña, es necesario cambiar la concepción pictórica, los espacios reservados cobran mayor importancia que aquellos que se encuentran cubiertos por pigmento. Afirma que: "Lo no pintado es más importante que lo pintado" o lo que es lo mismo: "hacer no haciendo". Este concepto es clave en el arte de la acuarela pues nos ayuda a entender la significación de los espacios reservados. "El pintar no pintando que caracteriza al arte de la acuarela, quiere decir cubrir no cubriendo. El concepto de "vacío", típico del arte oriental, es el mismo en cuanto a técnica que el de la acuarela. Esto explica el porqué el arte Zen en el Japón antiguo utiliza la pintura al agua como expresión de una posición filosófica en la que el vacío no es sinónimo de "ausencia de cosas" sino todo lo contrario: plenitud." (Peña, 1987). De modo que, al contrario que en la mayoría de técnicas tradicionales, opacas, en las que se parte de las tonalidades más oscuras para ir alcanzando poco a poco las claras, pues su densidad inherente permite obtener un sinfín de matices y tonos diversos; en acuarela, las capas pictóricas son muy transparentes y carecen de cuerpo, se requiere entonces de la ayuda de la superficie del soporte para obtener el máximo tono de claridad (Zaidenberg, 1945: 107). Se parte, por lo tanto, de los tonos más claros, para ir obteniendo, mediante la superposición de finas capas los matices de mayor oscuridad. Arthur Zaidenberg en su *Manual gráfico y técnico de la pintura* afirma que "La pintura al óleo traduce en primer término la materia [...], la acuarela, el aire" (Zaidenberg, 1945: 109). Su reflexión establece un ejemplo muy visual y explicativo sobre el carácter sutil y diáfano de esta técnica.

El color suele aplicarse sobre la superficie del papel en forma de finas veladuras aunque buscando siempre una precisión tanto en el tono como en la forma, pues en acuarela la sencillez y la frescura son fundamentales para obtener un buen resultado (Zaidenberg, 1945: 108).

Una acuarela tratada en exceso pierde la característica que la hace única, la transparencia y se muestra monótona a la vista.

Más que cualquier otro método, exige de un grado de concentración elevado, pues se debe trabajar con rapidez y seguridad, manteniendo la espontaneidad y la frescura y otorgar, a su vez fuerza y vivacidad al color. (Zaidenberg, 1945: 113).

La esencia de la pintura a la acuarela según Daniel Peña consiste en "dejar que el fondo deje hablar a las formas" (Peña, 1987)

1.2. Sobre el empleo de la acuarela como técnica para el retrato

El procedimiento pictórico por excelencia para la realización del retrato ha sido, desde su aparición, el óleo. La acuarela ha permanecido siempre relegada a un segundo plano; bocetos de las grandes composiciones, cartones preparatorios, apuntes...A pesar de que, por sus características técnicas, puede resultar muy propicia para la pintura de retratos y figura humana como hemos comentado. Se trata de una técnica que permite obtener efectos muy transparentes y conseguir, de esta forma, una representación fidedigna de la piel humana con una frescura y una vibración de color difícil de producir con cualquier otro procedimiento.

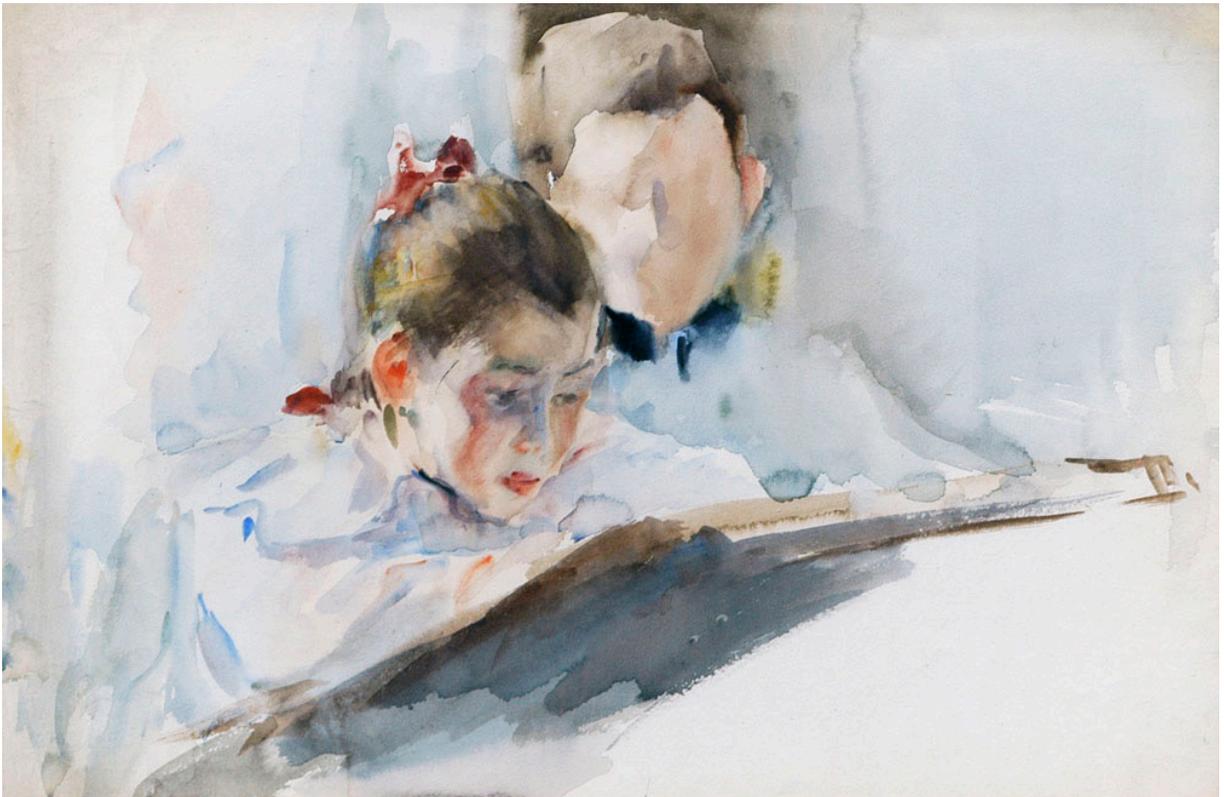


Figura 3. *Niños leyendo*. (Joaquín Sorolla y Bastida)

Es un medio muy versátil que permite el tratamiento de las diferentes partes que componen el rostro de formas muy distintas, aportando gran riqueza al conjunto. Posibilita la representación de los rasgos de un modo muy delicado, y evita así el riesgo de caer en una excesiva exageración de las facciones, que sería más propia del género caricaturesco.

2) APUNTES SOBRE LA HISTORIA DE LA ACUARELA

2.1. Orígenes y evolución

La acuarela; delicada, grácil, pura. Sin duda es una técnica que nos recuerda más al sosegado y sereno universo que asociamos a la filosofía oriental, que al ritmo frenético del occidente contemporáneo. En un ensayo publicado en la Revista Lienzo en Mayo de 1987, Daniel Peña concibe la acuarela como "el nexo, en un momento de la historia del arte, entre la cultura oriental y la occidental". Afirma además que: "Podemos entender mucho del pensamiento oriental y las bases mismas de todo arte a través de una técnica que ha fascinado a artistas de todas las épocas y expresado los más sutiles sentimientos, que por su fugacidad se escapan a veces de facturas que por las condiciones de su aplicación son más lentas y laboriosas" (Peña, 1987). Como refleja Jean Leymarie en su obra *La Acuarela fue allí, en Oriente*, donde comenzó su utilización de una manera más temprana. La invención del papel en China, permitió el desarrollo de una técnica muy similar a como la conocemos en la actualidad, entendida entonces como una forma de pintura en la que los pigmentos de color se encontraban diluidos en agua. A partir de ese momento tuvo un gran desarrollo en Extremo Oriente la pintura realizada mediante aguadas de tinta o colores ligeros sobre soportes de seda o papel (Leymarie, 1998: 7).

Paralelamente, como precursor de la acuarela en Europa Occidental y hasta la difusión mayoritaria del papel en el siglo XV, florecía la pintura al fresco (Gwynn, 1983: 12). La pintura al fresco, a pesar de su carácter eminentemente mural, guarda muchas semejanzas con la técnica de la acuarela. En *Materiales, Procedimientos y técnicas pictóricas II* Manuel Huertas Torrejón especifica algunas de las similitudes entre ambas técnicas. En primer lugar, ambos forman parte del grupo de procedimientos magros y emplean el agua como disolvente. Las películas pictóricas de ambos métodos presentan características similares entre las que destacan su elevado grado de luminosidad y transparencia, el brillo mate y la perdurabilidad en el tiempo, que, en el caso de la pintura al fresco es aún mayor al tratarse de un soporte pétreo. En ambas el tiempo de secado es muy rápido, por lo que exigen de una planificación previa del trabajo y un alto grado de concentración durante la ejecución del mismo. Otro rasgo común es el método de trabajo; mediante veladuras y superposición de finas capas (Huertas, 2010: 102).



Es muy posible que el procedimiento de la acuarela tenga descendencia directa de la miniatura medieval (Maltese, 2012: 318). El Profesor Gino Piva en su obra *Manuale Pratico di tecnica pittorica* sostiene que la técnica aparece por primera vez, tal y como la conocemos en la actualidad, durante el Renacimiento, de la mano de Alberto Durero quien la empleó para colorear sus dibujos a pluma o en la realización de bocetos de paisajes (Piva, 1975: 9). Durante los siglos XVI y XVII no estuvo muy extendido su uso, se consideraba como una técnica auxiliar empleada como boceto preparatorio para los cuadros al óleo o los grandes frescos, tan sólo en contadas ocasiones aparece entre pintores flamencos y holandeses, y siempre en relación al paisaje, gracias a su idoneidad para reproducir atmósferas (Losos, 1991:44).

Es sin duda en Inglaterra, en el siglo XVIII cuando obtiene finalmente autonomía como género pictórico (Maltese, 2012: 318). Empezaron entonces a tratarse otros temas además del paisaje, como las composiciones fantásticas de William Blake o los retratos caricaturescos de Thomas Rowlandson. En concordancia con el estudio de Antonio García López y José Javier Armiñana Tormo, la acuarela tuvo amplia difusión durante el Romanticismo en el siglo XIX pues, por sus características técnicas, se prestaba a la representación de los grandes temas románticos (nubes, atmósferas tormentosas, mar bravío, grandes oleajes, bosques frondosos) (Nueva Enciclopedia Temática del Estudiante, 2004, vol. 4:53). Asimismo, en una época en la que se acostumbraba a pintar al aire libre, la acuarela ofrecía innumerables ventajas respecto a lo engorroso del óleo fuera del estudio. (García;Armiñana, 2012: 4). En el siglo XX no obstante, fue empleada, aunque en modo minoritario. Determinados artistas representantes de las vanguardias la emplearon para realizar algunas de sus obras como es el caso del suizo Paul Klee. Otros artistas de la talla de Paul Cezanne, Wassily Kandinsky, Egon Schiele o Georgia O'Keeffe también emplearon este procedimiento, en su búsqueda de nuevas formas de expresión artística y nuevos soportes (García;Armiñana, 2012: 6).



Figura 4. *A Wreck, Possibly Related to 'Longships Lighthouse, Land's End'* (Joseph Mallord William Turner, ca. 1834)

2.2. La representación de la figura humana en acuarela

Por lo que respecta a la representación de la figura humana en acuarela, siempre ha ocupado un segundo plano, supeditada al género del paisaje. J.Brian, autor de *Técnica de la acuarela: paisaje, bodegón, flores, marinas, figura* va más allá afirmando que: "son escasos los pintores a la acuarela que cultivan la ejecución de la figura o el retrato" (Brian, 1987:89) un género que, según este autor, viene considerado como "tabú o proscrito" (Brian, 1987: 89). Sin embargo, la figura humana y el retrato constituyen un tema idóneo para tratar en acuarela. Su carácter transparente y capacidad de evocación la convierten en una técnica muy apropiada para la representación de la piel humana como hemos comentado hablando de sus características técnicas. Es posible con pocas pinceladas captar la personalidad, la esencia de una persona, con o sin necesidad de atender a los pormenores anatómicos. Podríamos citar como precedentes del empleo de la acuarela en la figura y el retrato, las iluminaciones medievales (Hayes, 1986:118) o los retratos en miniatura sobre marfil y vitela realizados en el Renacimiento. En el siglo XVI fue utilizada por Holbein para la realización de retratos en miniatura (Laclotte; Jiménez, 1988: 29). En cualquier caso, siempre se consideró como un medio idóneo para bocetos, dibujos, apuntes o cartones preparatorios. Es a partir del siglo XVIII cuando comienza a gozar de un mayor reconocimiento y aceptación y se consolida como técnica autónoma. Observamos entonces, algunos atisbos de representación temática del rostro como son las caricaturas realizadas por Thomas Rowlandson a finales del siglo XVIII. Aunque serán los pintores románticos del siglo XIX quienes, por primera vez, traten de manera puramente formal el retrato realizado en acuarela y entre ellos, por su destreza y habilidad en este arte, destaca la figura de Mariano Fortuny.



Figura 5. *Hang a man sooner than eat his mutton cold.* (Thomas Rowlandson, 1805-1810)

2.3. Un antecedente anterior al siglo XX. Mariano Fortuny.

Como artista familiarizado con el retrato y la acuarela indagamos en este apartado en la figura de Fortuny. Podemos considerar a Mariano Fortuny (1838-1874) como el artista español más completo y con mayor presencia e influencia en su época fuera de nuestras fronteras después de Goya. Su personalidad artística se caracteriza por el dominio de una gran variedad de técnicas entre las que se encuentran la acuarela, el óleo o el grabado. Asimismo, el hecho de viajar y conocer otros pueblos y culturas, vivir experiencias distintas, contribuyó en gran medida al progreso artístico de Fortuny. Aunque, como apunta Javier Barón en *Fortuny (1838-1874)* existe una dualidad a este respecto, pues podemos distinguir entre:

1. Estancias en los núcleos de arte del momento (Roma, París, Madrid) en los que se valoraba mucho su obra.
2. Lugares más aislados del gran escenario artístico internacional pero en los que se daban las condiciones idóneas para que "desarrollara el lado más interesante y creativo de su obra como Marruecos, Granada y Portici"(Barón,2017: 15).

Fortuny encontró en la acuarela una vía de expresión muy adecuada a su libertad creativa. En los albores de su trayectoria artística había utilizado el gouache, en la iluminación de fotografías y en ciertos contactos puntuales que tuvo con la escenografía. Posteriormente comenzó a utilizar la acuarela que, ya durante el Romanticismo se había empleado en la pintura de paisajes y monumentos y también en la pintura académica como técnica auxiliar para la realización de bocetos de composiciones de mayor envergadura. Pero es a partir de 1860 y gracias a la influencia de Fortuny, cuando se impone como técnica libre y autónoma en España. El artista, gracias a su dominio, destreza y gran libertad de ejecución marcó un antes y un después en el desarrollo de la acuarela española. Y así escribe Pedro de Madrazo después de conocerle en 1886 "al verle tratar la acuarela de un modo hasta entonces inusitado, libre, enérgico, extraño a toda regla de convención y de rutina, todos querían hacerse acuarelistas, lográndolo algunos" (Yriarte, 1886: 6-10).



Figura 6. *Arena con línea de montaña. Marruecos* (Mariano Fortuny y Marsal, ca. 1860)

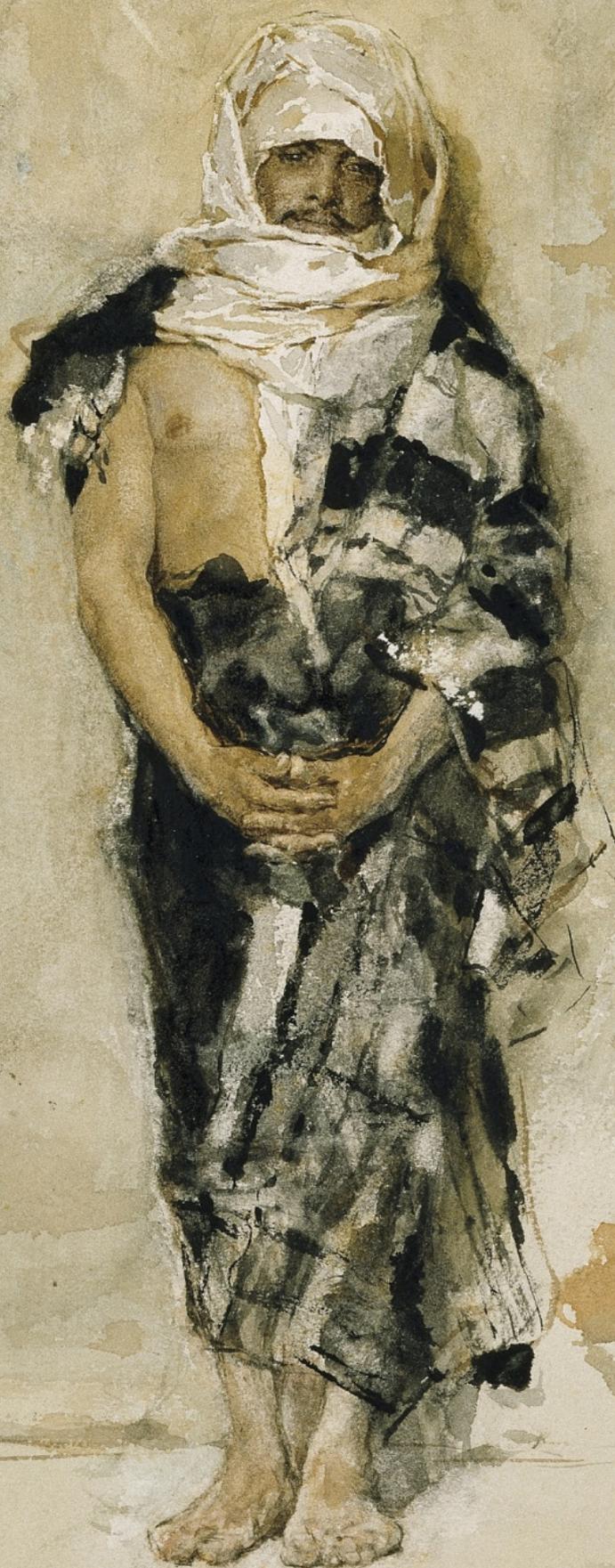
Fortuny, encontró en la acuarela, una vía totalmente nueva e inexplorada que lo dotaba de una gran libertad y eliminaba todas las ataduras de la pintura al óleo. Un medio que, por sus características no permite la reiteración, garantiza la frescura, la inmediatez de ejecución, la rapidez en la pincelada, la libertad... todos ingredientes que propiciaron su auge y consolidación en la época romántica.

La Modernidad es una constante en la obra de Fortuny pero se aprecia sobre todo en sus acuarelas y en su concepto de acuarela. Esta reflexión se corrobora por las palabras de Francesc Quílez en la conferencia *La Modernidad en Fortuny en el Dibujo y la Acuarela* del Museo del Prado. Según Quílez (2018), la sensibilidad moderna de Fortuny radica en su capacidad para trascender a épocas y estilos y su habilidad para resaltar el aspecto anecdótico de los motivos representados. Quílez, en su conferencia, sugiere que la utilización de la acuarela, al ser un método que se encuentra a caballo entre el dibujo y la pintura, ofreció a Fortuny una justificación para transgredir y experimentar con absoluta libertad una serie de posibilidades que la pintura no solía ofrecer. (Quílez, 2018).

Se trata de un artista que se reinventa permanentemente. Su proceso de ejecución era rápido. Fortuny era capaz de utilizar, con bastante maestría, habilidad e ingenio y originalidad, los contratiempos, equívocos, percances que a veces le ocurrían durante el proceso de ejecución. No sólo evitaba que se echase a perder la obra sino que, gracias a su ingenio y originalidad, conseguía sacarles el máximo partido. A propósito de este asunto, Charles Yriarte nos ofrece una interesante anécdota en la que Fortuny, tras el incendio de su estudio en Roma, empleó varios papeles que habían quedado manchados para realizar obras utilizando con gran ingenio los borrones producidos por el humo y sacándoles el máximo partido en un proceso que podríamos denominar como "la mancha encontrada". Tenía una gran capacidad de improvisación fruto del dominio pictórico y la maestría técnica. En palabras de Javier Barón: "con ello, el artista se sumaba a la larga tradición de utilización del azar y la mancha como base para la inventiva pictórica" (Barón, 2017: 29).

En sus acuarelas Fortuny buscaba conseguir la belleza fabricada a través de la imaginación y la técnica, en la evocación de las atmósferas y en los fondos de sus obras. En sus retratos a acuarela el "artista revela una sensibilidad más delicada y profunda que la que se observa en sus retratos al óleo" (Barón, 2007: 30). Poseía un tratamiento suelto y libre en las pinceladas y en la búsqueda de los efectos lumínicos.

Presenta obras que dejó inacabadas. El empleo del non finito por parte del artista no es más que otro indicio de su ingente modernidad. "Obras inacabadas que transmiten la sensación de indefinición, abren una brecha entre aquello que pudo haber sido y que al final no fue" (Quílez, 2018). "Aumentan la libertad expresiva en el campo de la experimentación " (2018). En muchas de sus acuarelas las figuras aparecen abocetadas, sin contorno alguno, apuntadas... En resumen, el afán por construir una personalidad artística libre, sin estar sometida a procedimientos y ataduras que coarten la creatividad fértil de un artista tan prolífico como fue Mariano Fortuny y Marsal.



Fortuny
1869

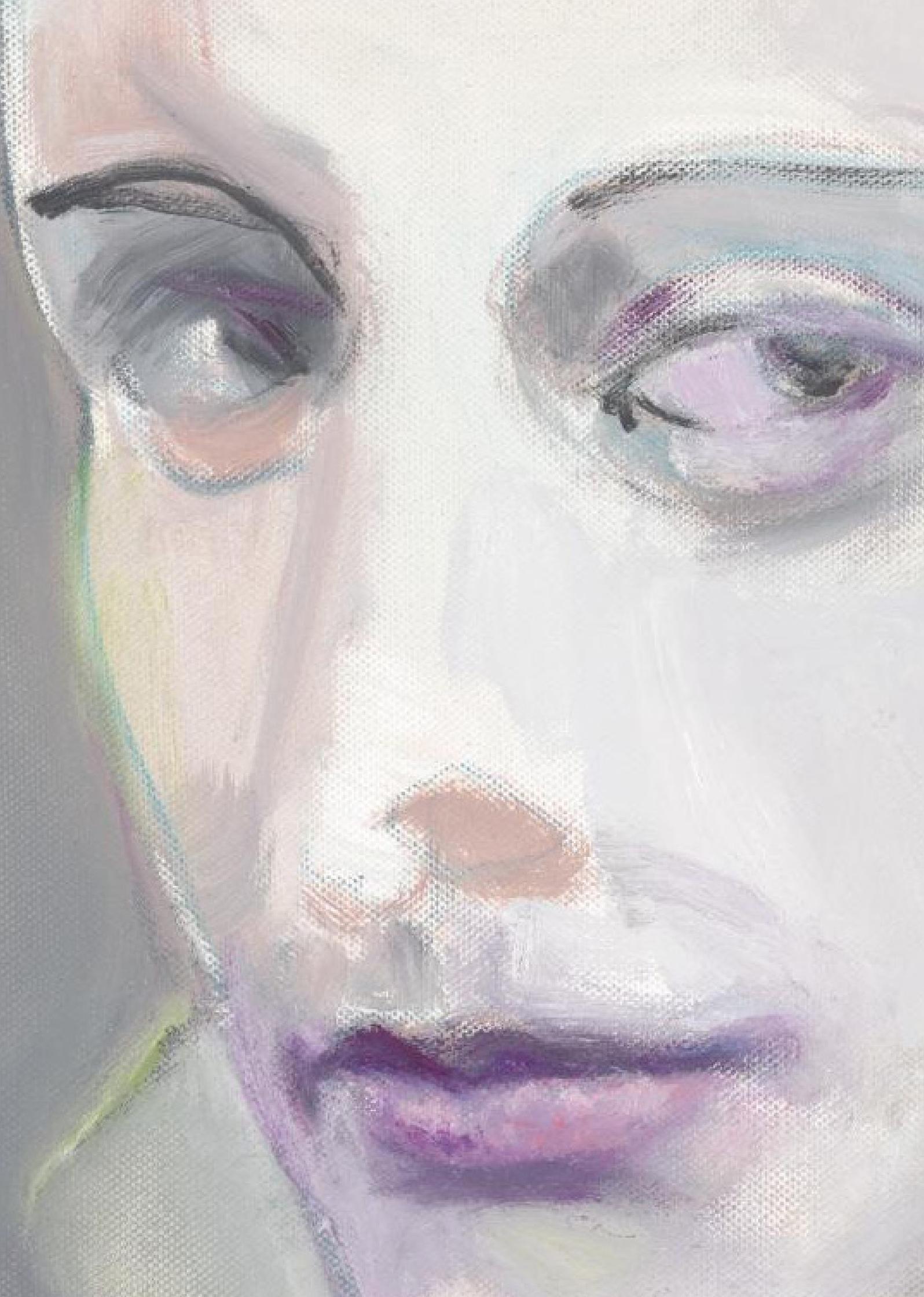




Figura 8. *Lord Alfred Douglas, Bosie* (Marlene Dumas, 2016)

3) LA DISOLUCIÓN DEL INDIVIDUO EN EL RETRATO CONTEMPORÁNEO

“Cualquier retrato que se pinte con sentimiento es un retrato del artista y no de su modelo”
Oscar Wilde

La primera acepción del término “Retrato” que aparece en el Diccionario de la Lengua Española lo relaciona con “Pintura o efigie principalmente de una persona” inmediatamente después, como segundo significado, aparece: “Fotografía de una persona” (Real Academia Española, 2014). Sin duda lo que relaciona ambas acepciones, el nexo de unión es el concepto de sujeto, pues retrato ya sea en pintura, fotografía, escultura o cualquiera de las disciplinas artísticas, se entiende tradicionalmente como la “representación de un individuo” (Martínez, 2004: 11). Esta definición sin embargo, es válida hasta el siglo XIX, ya que los retratos poseían una serie de rasgos comunes en los diferentes momentos históricos tales como parecido con el retratado, homogeneidad en las poses, semejanzas compositivas del espacio, técnica pictórica escogida para favorecer la consecución del parecido... Todo lo cual permitió establecer un criterio común para definir una obra como retrato. (Martínez, 2004: 12).

Sin embargo, hay un hecho fundamental en la segunda mitad del siglo XIX que va a cambiar para siempre la concepción de “Retrato” y de pintura tal y como se entendía entonces: La invención de la fotografía. La fotografía va hacer que la pintura pierda su función utilitaria y que se libere de las cadenas de servilismo representativo y retiniano que la ataban, pudiendo desarrollar su pleno potencial y capacidad creativa sin estar sometida a rígidos convencionalismos o peticiones de comitentes. En términos de Rosa Martínez: “A consecuencia de la pérdida de su función documental (con la popularización de la fotografía, el auge de la abstracción y la intromisión del “yo” en el trasunto de la persona), el retrato contemporáneo excede los límites de la definición originaria” (Martínez, 2004: 12).

Cambia entonces la definición de Retrato como el hecho de representar un sujeto con semejanza al individuo retratado. Aspectos como el parecido con la persona retratada no resultan ahora cruciales y comienzan a desvanecerse los férreos pilares sobre los que se apoyaba el retrato en los siglos anteriores dando paso a diferentes concepciones del género.

Francisco Calvo Serraller en *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso* aporta una visión más completa del término. Concibe el retrato como una continua tensión entre los conceptos de individualidad e idealización. Entendiendo los mismos como la representación de las características físicas y psicológicas propias del retratado y el enaltecimiento de su función social respectivamente. (Alarcó, 2007:4).

La masiva difusión del retrato nos lleva a hacer una distinción entre el retrato “aplicado” y el retrato como arte (Alarcó, 2007:7). Al primer tipo corresponderían el retrato como símbolo de un estado, los retratos en monedas, el retrato como marca comercial...(Gibson, 1993:69) al segundo, en términos de Francisco Calvo Serraller se asociaría “no sólo al retrato pictórico sino también lo realizado en cualquier otro medio con intención crítica, interpretativa o, como se quiere decir creadora” (Alarcó,2007:7).

3.1. Un acercamiento a las características del retrato contemporáneo

El retrato, desde su origen, siempre ha estado ligado al concepto de verdad, al deseo de querer dejar certeza de que alguien existió y conseguir, de algún modo, vivir a través del tiempo. Derrotar, superar la muerte y el olvido. Este concepto nos recuerda al pensamiento de Rosa Martínez cuando dijo: "Huir de la idea Polvo somos y en polvo nos convertiremos [...] La división entre cuerpo y alma atribuye un carácter trascendental al espíritu como cosa diferente al cuerpo. El cuerpo parece como algo material y corrupto (cadáver), el alma vive más allá de la transformación en materia orgánica (la memoria). [...] Nuestra cultura antigua está recorrida por esta necesidad primigenia que es el origen del retrato". (Martínez, 2004: 25). Esta constante del retrato en busca de la representación fiel del cuerpo del retratado se altera en la época contemporánea dando lugar a nuevas posibilidades en la búsqueda de esa verdad a través de una serie de nuevos hitos que toman protagonismo y que enumeramos a continuación:

- **Despojarse del parecido.** A partir de 1900, se produce una ruptura. Ya no es necesario que el retrato guarde semejanza con el individuo original. Esta acción es el resultado de uno de los rasgos de la modernidad: la importancia de la voluntad del artista, como único artífice capaz de designar su obra y denominar o no retrato a una representación aunque la semejanza con la persona retratada sea de dudosa interpretación. Rosa Martínez-Artero nos hace una aclaración muy concreta sobre la paradoja del retrato y de la pintura: "Al nombrar con pintura a un sujeto el sujeto no está. Nada más echar un ojo atento al asunto del retrato, nos encontramos con la grandeza y falibilidad del arte: la aparente presencia de un sujeto en un cuadro en el que la única verdad es la materialidad de esa pintura como construcción ilusoria de aquél mientras que, paradójicamente, el auténtico y verdadero sujeto sin duda está en otra parte " (Martínez, 2004: 15).

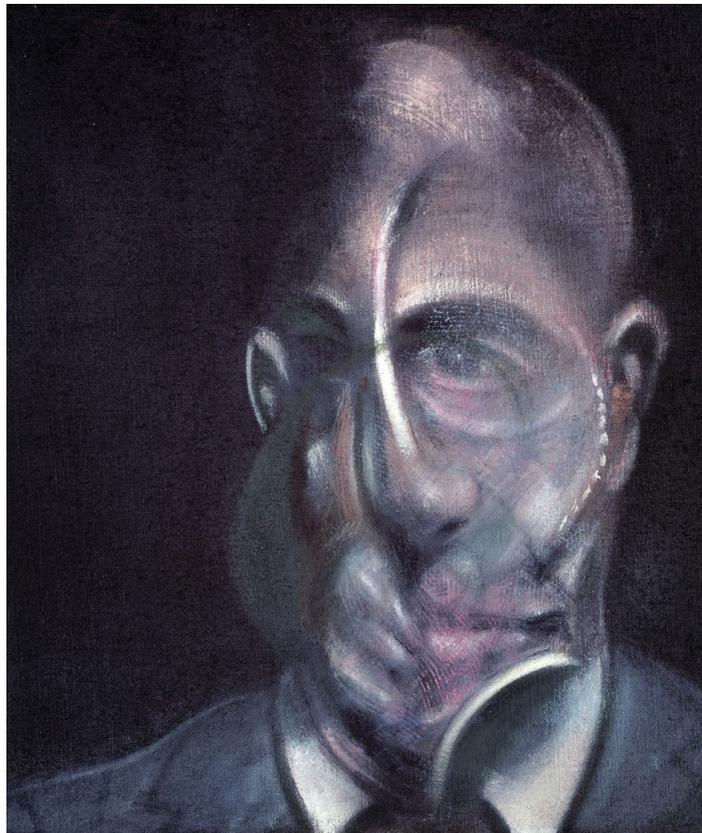


Figura 9. *Retrato de Michel Leiris*. (Francis Bacon, 1976)

- **Subjetivismo.** Quizás la consideración de Oscar Wilde "Revelar el arte y ocultar al artista, es la meta del arte" (Wilde, 2009:9) en el prefacio de *El Retrato de Dorian Gray*, sin duda una de las grandes obras de la literatura decimonónica europea, no sea del todo aplicable a las concepciones del denominado "arte contemporáneo". En el siglo XXI la figura del artista adquiere un valor casi divino. La Importancia del "yo" en el retrato contemporáneo se refiere en ocasiones al yo del artista. "Yo pinto a" como personificación no solo de la acción de pintar sino también del retrato de la persona al otro lado del lienzo. Muy lejos queda ya la concepción del pintor como artífice de retratos cuya importancia residía, al menos en parte, en el individuo retratado. Ahora nos encontramos en un punto donde la manera particular de representar un determinado tema, es decir, el estilo del artista prima sobre la persona retratada de modo que el retrato final resulta de la unión de apariencias entre artista y modelo. En otras ocasiones, el retrato que el artista hace del modelo se inspira, no ya en la apariencia del mismo, sino en los recuerdos, la reminiscencia en la memoria del artista de ciertos rasgos, comportamientos o peculiaridades del sujeto retratado, nos adentramos entonces en el campo de la subjetividad artística. La persona retratada ya no es a ningún efecto propietario de su imagen.

- **La disolución de la forma.** Como consecuencia de la liberación de la labor documental del retrato y el desvanecimiento del parecido. Rosa Martínez hace una consideración muy interesante cuando afirma que "Al parecido y a la expresión verdadera se puede llegar paradójicamente desde la imprecisión de los contornos" (Martínez, 2004: 189). Llegó un momento a lo largo del siglo XX en que el retrato, debido a la incursión cubista, comienza un proceso de fusión con el entorno que le rodea, se deshace progresivamente de los contornos y fondo y figura se amalgaman eternamente en el conjunto de la obra pictórica.

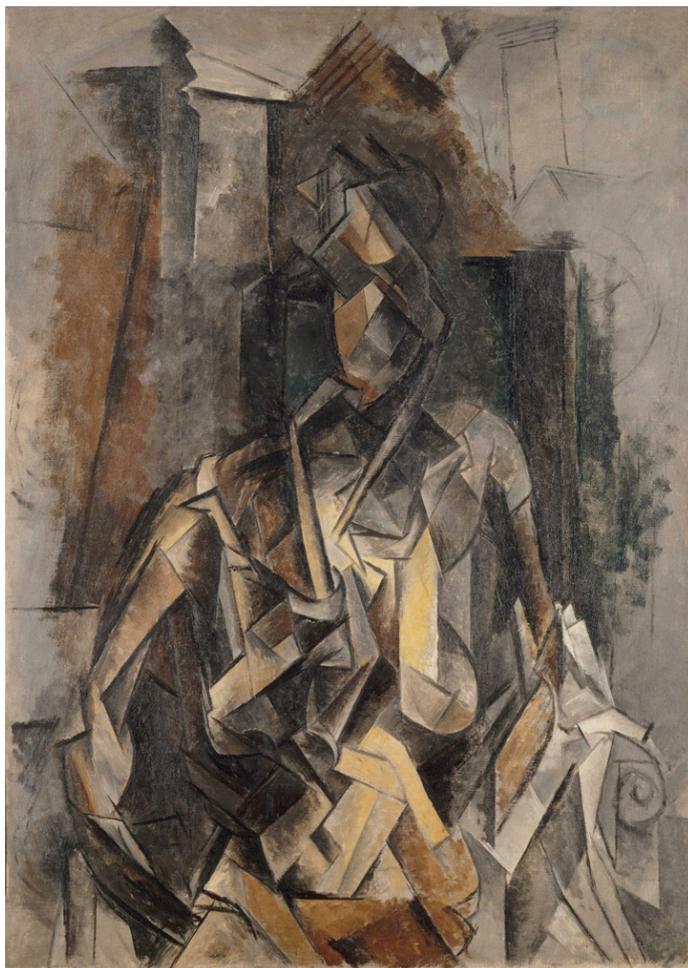


Figura10. *Mujer sentada en un sillón.* (Pablo Picasso, 1910)

- **Lo inacabado en el retrato.** Simona Cheli, en su tesis doctoral titulada *Lo non finito en la pintura macchiaiola, luminista y realista. Recursos, materiales y procesos técnicos para retratar lo imperceptible* realiza una serie de consideraciones sobre lo "no acabado" en el terreno pictórico. Antes de comenzar a hablar sobre el non finito, resulta imprescindible hacer una distinción entre lo "no acabado" (*non finito*) y lo inconcluso (incompiuto). Las dos palabras comparten el concepto de inacabado, sin embargo lo que difiere en ambos casos es la intención final del artista. Consideramos inconclusa una obra que el artista no ha podido finalizar por circunstancias ajenas a su persona; sin embargo, el término *non finito* hace referencia a una obra que el artista deja voluntariamente inacabada y no puede considerarse como boceto o estudio previo de la obra definitiva. Un caso demostrado de *non finito* es el de Miguel Ángel Buonarroti. El artista empleó este recurso con frecuencia en su obra y existen diferentes hipótesis acerca del porqué de su utilización. Algunos investigadores abogan por la pérdida de interés que le producía una determinada obra y lo llevaba a dejarla inconclusa y otros, estiman que lo empleaba como recurso expresivo. En cualquier caso, la utilización del non finito se encuentra íntimamente relacionada con el método de trabajo del artista: mediante el proceso de ejecución pretendía alcanzar esa forma divina que ya se encontraba en potencia en el mármol.

Y así escribe:

"Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in sè non circonscriva
Col suo superchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto"

No tiene el óptimo artista ningún concepto,
Que un mármol no encierre en su interior,
y solo a este llega
La mano que obedece al intelecto.

Por lo tanto, al revelar la forma idealmente presente en la piedra ya no cabía la posibilidad de seguir trabajando en la obra. El *non finito* sería por consiguiente, en términos de Simona Cheli: "el reconocimiento de la falibilidad humana, y de su imposibilidad de encumbrarse en la tarea de la creación" (Cheli, 2017: 78).

Miguel Ángel no sólo emplea el *non finito* en escultura, sienta las bases igualmente en el terreno pictórico. Ejemplo de ello es *Madonna col bambino* (Fig. 11).

El concepto *non finito* en la obra de Miguel Ángel se emplea como medio para intentar representar el concepto divino de la imagen. Pone en cuestión que la práctica artística humana y en consecuencia imperfecta, pueda siquiera aspirar a la representación de lo divino (perfecto). Así pues dejar una obra aparentemente en una fase anterior al acabado correcto constituye un desesperado intento para alcanzar esa meta que, en realidad, es inalcanzable.

Un referente clave para justificación de la visión de Miguel Ángel fue Giorgio Vasari: "si conosce [nell'essere rimasta abbozzata e gradinata] nell'imperfezione della bozza la perfezione dell'opera" / se reconoce en la imperfección del boceto la perfección de la obra (Vasari, Della Valle; 1791; 107).

De todo lo anterior podemos extraer la conclusión de que "lo inacabado" otorga importancia a la materia pictórica, enaltece la obra artística como objeto en sí alejándola de la representación verista de la realidad que intenta alcanzar la ilusión pictórica. Lo cual es paradójico, pues, la realidad nunca va a poder ser representada auténticamente por el arte ya que arte y verdad constituyen realidades diferentes. El énfasis por representar la materia pictórica entendiéndola como única parte "real" de la obra es lo más próximo, siguiendo la concepción de Miguel Ángel, que el ser humano llegará a estar nunca de la perfección artística.

- **Carácter expresivo.** En el retrato contemporáneo, tanto la libertad creativa como el estilo propio del artista se han convertido en dos conceptos que la persona retratada asume de antemano, en términos de Malcolm Warner: "los modelos tenían que correr el riesgo de terminar desfigurados en manos del artista" (Alarcó, 2007: 12).



Figura11. *Madonna col bambino*. (Miguel Ángel Buonarroti, ca. 1525)

Este hecho dista mucho de la concepción que se tenía apenas un siglo antes, pues el fin del retrato, además de la consecución más verosímil posible del parecido, se encontraba en el enaltecimiento de la personalidad del modelo. Los retratados veían en sus efigies no ya el retrato de ellos mismos sino el retrato de la persona en la que les gustaría convertirse. A finales del siglo XIX principios del XX se comienza a vislumbrar el cambio en esta concepción. Los artistas, en ese momento, emprenden un camino hacia una representación extremadamente ágil, con un gran despliegue de pinceladas en todas las direcciones, haciendo alarde de su propia maestría y de su habilidad técnica. Sin embargo, al aproximarse al rostro, tenían que ser comidos. Nos encontramos entonces con retratos de rostros delicados tratados con gran sutileza y ropajes dinámicos ejecutados mediante pinceladas dispares.

- **Complejidad de la identidad contemporánea.** En el retrato contemporáneo las señas de identidad, ya no asocian simplemente un semblante a un nombre sino que pueden adaptarse a otros. El concepto de Identidad ha estado siempre unido al del retrato. En épocas anteriores, y en la actual, la acción de retratar no radica únicamente en conseguir el parecido formal, sino que se encuentra íntimamente ligada a la idea de identidad. La apariencia de una determinada persona, su ocupación y posición social, la imagen que la persona retratada daba ante el mundo convertían al retrato en una representación que exponía el alma del retratado. En la actualidad, sin embargo, la idea de "ahondar en el interior del modelo resulta imposible o poco deseable" (Alarcó, 2007: 18). Ahora los ojos ya no son el espejo del alma; un alma disfrazada de algo que no es, una máscara de una identidad puntual creada para una determinada circunstancia. El gusto por el enmascaramiento está muy relacionado con el auge del primitivismo moderno que otorgó un papel a la máscara en el campo del retrato. En un principio podemos pensar que máscara y retrato constituyen dimensiones diferentes pues el retrato debe revelar la identidad del sujeto, y la función de la máscara es ocultarla. La problemática que surge en torno a esta cuestión radica en el hecho de que la identidad del

individuo, en términos de John Klein: "puede que no sea innata, sino situacional, y además puede representarse" (Alarcó, 2007: 27). El debate se concentra entonces alrededor de la complejidad inherente al concepto de identidad. Si, por el contrario, asumimos que un individuo puede poseer varias identidades pero sólo muestra públicamente aquellas socialmente aceptadas entonces la función de la "máscara como ocultadora de la máscara" nos revela la verdadera identidad del sujeto en cuestión. Entramos entonces en el terreno más puramente contemporáneo de la relatividad de la verdad. Muchas de las características que componen el retrato contemporáneo conforman elementos propios de la máscara tales como la deformación expresiva, estilización abstracta, la exageración de lo específico o la reducción a simple tipo la apariencia o temperamento del retratado.

Lo verdadero, la verdadera identidad siempre va a quedar fuera del plano artístico de la representación. Arte y realidad se encuentran en dos estadios diferentes.

- Otra característica del retrato moderno, en referencia al plano del color, se encuentra en el empleo de **colores antinaturalistas** y en ocasiones, simbólicos. Se trata ahora de dotar al color de una gran carga expresiva, de adentrarnos mediante su uso en una realidad más allá de lo visible.



Figura12. Retrato de Wally. (Egon Schiele, 1912)

El retrato, en el siglo de la imagen, está vigente más que nunca. Perdura la necesidad de retratar para la eternidad y dejar constancia de nuestras existencias, aunque, por otra parte, el bombardeo de imágenes al que estamos sometidos, reduce su significado.

Un cambio significativo que aparece en las nuevas concepciones del retrato a partir del siglo XX es la pérdida de interés en el retrato por encargo que seguirá desarrollándose por otros artistas en líneas más tradicionales. Aquellos que, sin embargo, abogan por las nuevas concepciones del género retratarán personas de su entorno más próximo (amigos, conocidos...) o a ellos mismos en los denominados autorretratos. (Alarcó, 2007:11). La familia y amigos del artista no encarnan únicamente el rol de modelos siempre presentes. Suelen desempeñar un papel trascendente en algún aspecto del trabajo del artista. (Gibson, 1993: 55).

En consonancia con el pensamiento de Robin Gibson en *The Portrait Now* el declive del retrato por encargo, ahora más generalmente a expensas de la fotografía, lo cual elimina el requisito de la pose del retratado, ha propiciado que muchos de los grandes retratos de nuestra época nazcan de la selección del artista y el juicio del retratado se considere indiferente. (Gibson, 1993: 43).

3.2. Identidad líquida y estética contemporánea

El concepto de belleza dista mucho de lo efímero, pues se encuentra unido a lo imperecedero, a lo intemporal. Se trata también de un concepto universal. Tradicionalmente, al hablar de belleza hablamos también de armonía, orden, equilibrio, proporción...y esta definición ha subsistido desde el Renacimiento. Leon Battista Alberti definía la perfección como el estadio en que cualquier cambio o transformación sería a peor. Llegaría un momento en que esos cambios continuos acabarían con la necesidad de realizar ulteriores cambios y es, en ese punto, donde se alcanzaría hipotéticamente la perfección. Sin embargo, la perfección conforma una situación estática, pues al alcanzarla, el cambio no sería necesario. Lo cual, actualmente, sería una pesadilla. Esta idea "sólida" de belleza, se encuentra estancada en tiempos recientes. Pues, como afirma Bauman, vivimos en un mundo colmado por la estética pero en el que no hay obras de arte (Bauman, 2007: 47).

Umberto Eco, por otra parte, en su *Historia de la Belleza* nos habla de una concepto de belleza relativo o mudable en función de la época histórica, período artístico o territorio. Y de cómo un cierto modelo de belleza en un determinado momento temporal puede coexistir con otros.

"La bellezza non è mai stata, nei secoli, un valore assoluto.
Fisica o divina, è stata di volta in volta armonica o dionisiaca,
Associata alla mostruosità nel Medioevo e all'equilibrio nel Rinascimento,
sino a farsi artificio e citazioni nel Novecento"

"La belleza no se ha considerado nunca, a lo largo de los siglos, un valor absoluto.
Física o divina ha sido a veces armónica, a veces dionisiaca,
Asociada a la monstruosidad en el Medioevo y al equilibrio en el Renacimiento,
hasta el artificio del siglo XX."

Eco, titula el capítulo donde reflexiona sobre la idea de belleza contemporánea como "Belleza de los medios" (*La bellezza dei media*). Sostiene que la belleza actual "es teatro de una lucha entre la belleza de la provocación y la belleza de consumo" (Eco, 2004: 414). La Belleza de provocación a la que Eco alude, se refiere al concepto de belleza de los movimientos vanguardistas y del experimentalismo artístico (futurismo, cubismo, expresionismo, surrealismo,

arte informal...). Durante la época de las vanguardias no se cuestiona el problema de la belleza sino que se presupone que las nuevas representaciones ya son artísticamente bellas y que, como en su día ocurrió con las obras de los grandes maestros del pasado, deben provocar el deleite de sus contemporáneos. El dilema, sin embargo, radica en que quebrantan todos los cánones estéticos hasta ese momento más o menos respetados y la pretensión del arte no es ya representar la belleza natural de una manera armónica sino representar y aprender a interpretar el mundo de un modo totalmente diferente por ejemplo a través de lo exótico o lo primitivo, la fantasía, el mundo de los sueños, el inconsciente, la materia...Esta nueva estética se opone al concepto que la multitud tiene de la belleza y es por eso que se la denomina belleza de la provocación pues no son pocos los visitantes de museos o exposiciones que en más de una ocasión se han preguntado si el objeto que observaban pertenecía o no al mundo del arte.

El otro tipo preponderante de belleza es la Belleza de los medios de comunicación que emplea como principal batuta la moda del momento. Una belleza comercial, característica de las sociedades consumistas contemporáneas. Un canon de belleza radicalmente opuesto al tipo de belleza propugnado por el arte de las vanguardias. Nos encontramos ante la contradicción del siglo XX. Los medios de comunicación no proponen un modelo de belleza unitario sino que la concepción de la belleza, al igual que la moda va cambiando conforme a las tendencias del momento. Nos encontramos, en consecuencia, ante un ideal estético difuso sin duda, más vinculado, al estado de perpetuo cambio e incertidumbre del siglo XXI.

En el mundo que nos rodea, el de la modernidad líquida siguiendo el pensamiento del sociólogo polaco Zygmunt Bauman, ya nada queda establecido, nuestro destino está marcado por el movimiento, el cambio. Entendiendo el cambio no ya como un paso intermedio para la consecución de un orden nuevo sino como constante circunstancia de una realidad en la que el orden brilla por su ausencia, y su lugar, ha sido usurpado por el caos. El tiempo es la única dimensión que existe pero se trata de un tiempo que discurre, fluye sin dirigirse en ninguna dirección concreta. En los tiempos postmodernos no existe ningún valor en sentido sólido y la identidad no es una excepción. En la postmodernidad desaparece el concepto de identidad fija, firme; en su lugar predominan en nuestra época las identidades múltiples que interactúan entre ellas (se hibridan, se combinan, se rechazan o reemplazan...). En términos de José Antonio Mármol Peña: "Las identidades son, como las vestimentas, de quita y pon, y los compromisos pasaron de ser para toda la vida a durar solo hasta el próximo aviso" (Mármol, 2018: 5). No construimos nuestra propia identidad sino que, a merced de las circunstancias, elegimos unas u otras en un abanico cada vez más maleable. Nos encontramos en un momento temporal caracterizado por la falta de durabilidad. Todo es efímero y lo que no lo es, es decir, lo "sólido" nos abrumba. En concordancia con el pensamiento de Lessing es posible que este fenómeno (líquido) tuviese origen durante la Ilustración; época de la que procede nuestra mentalidad moderna. El pensamiento ilustrado sienta sus bases en el rechazo a tres convicciones, hasta la fecha, firmemente establecidas. La Revelación, La Providencia y la Condena Eterna. Tres convicciones que ocultaban la esencia de la mortalidad humana, y enmascaraban el verdadero caos en el que se fraguaba el ser. Es función del arte mantener dicho caos palpable y es, en palabras de Bauman "en este desvelar del caos cuando el arte cuestiona todos los significados establecidos, también el sentido de la vida humana y todas las verdades tenidas por irrefutables"(Bauman, 2007: 14).

Esta situación, en la época contemporánea, afecta a todos los ámbitos de la vida humana, y, en consecuencia, también al arte. El arte surgió desde el instante en que el humano tuvo conciencia de muerte y de que, si quería perdurar, más allá de la misma, debía construirse su propia inmortalidad. Por consiguiente, podemos llegar a pensar, que la desaparición del arte se producirá en el momento en que la idea de muerte deje de importar como plantea la hipótesis de Zygmunt Bauman. En consonancia con los planteamientos tratados podemos citar al psicólogo Otto Rank que afirma: "El impulso creativo del artista nace de su afán por inmortalizarse a

sí mismo [...] es una apuesta por convertir lo efímero de la vida en una inmortalidad personal”.

En definitiva, del deseo del artista de perpetuar en la memoria más allá de su propia desaparición aunque, si miramos hacia atrás en la historia del arte, esta ha sido siempre, desde el inicio, su postura. Ahora bien, ¿qué entendemos por obra de arte? Hannah Arendt nos ofrece una definición. Según la filósofa alemana debemos entender la obra de arte como “pura apariencia” y la apariencia debe considerarse por su belleza, no por su utilidad. Y la belleza es una concepción que se encuentra más allá de la banalidad de la vida diaria, y es justamente por ello, que el arte sobrevive al individuo. Y así escribe Zygmunt Bauman: “El arte respira eternidad. Gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el fin de la vida pero no el límite de lo humano” (Bauman, 2007: 17).

Pero, ¿cómo se presenta el fenómeno del arte en la postmodernidad? En un mundo consumista en que todo tiene fecha de caducidad, de valores fugaces y en el que prevalecen las sensaciones, el valor intemporal de la obra de arte queda relegado ahora a un segundo plano en pos de su naturaleza, entendida en los tiempos postmodernos, como acontecimiento. La práctica artística es ahora un acontecimiento y como tal, también adquiere una duración temporal. Ejemplo de ello, son las nuevas tendencias que han acaparado el plano del arte en los últimos años: instalaciones montadas el tiempo que dure la muestra para ser desmontadas el día en que esta finaliza, happenings que terminan en el momento en que los viandantes dejan de prestar atención, performances, bienales, ferias de arte...arte que nace para morir inminentemente. Arte suicida. El fenómeno artístico queda, en el siglo XXI, marcado por su temporalidad. Y es ahí, en su efímera temporalidad, donde se asienta uno de los conflictos del arte actual. Si consideramos la reflexión de Hannah Arendt, el carácter cultural de un objeto radica en su perdurabilidad y no en su funcionalidad, lo funcional, afirma “desaparecería de un modo fenoménico por el uso, por desgaste” y en consecuencia, si atendemos únicamente al criterio de utilidad de un objeto para garantizar su perennidad, la cultura se encontraría en vías de extinción. “Un objeto es cultural en la medida en que sobrevive a cualquier uso que se le pudo asignar cuando fue creado” (Bauman, 2007: 77).

Se trata ahora de saber si estas nuevas corrientes artísticas, este nuevo arte sigue cumpliendo la función que ostenta toda obra artística desde el origen: “revelar la dimensión trascendental de estar-en-el-mundo, traer al mundo de lo pasajero elementos que resisten al paso del tiempo y desafían la norma universal del envejecimiento, el olvido y la desaparición” (Bauman, 2007:22). En consonancia con esta explicación se encuentra la idea de Hannah Arendt de que las obras de arte, para llegar a considerarse como tales, deben seguir provocando los mismos sentimientos y emociones a lo largo de los siglos. Lo que diferencia al arte actual de esta concepción es que el arte ya no se mide como obra sino como acontecimiento. El teórico de arte contemporáneo Yves Michaud va más allá afirmando que: “vivimos en un espacio en el que la estética celebra su triunfo final vaciándose de obras de arte” (Bauman, 2007: 84).

“Ha triunfado la estética pero matando su objeto...la estética ganó, trivializando la belleza y minando el estatus de las obras de arte. Lo estético se cultiva, se difunde, se consume en un mundo en el que ya no hay obras de arte. El arte se ha evaporado en una especie de “éter estético”. (Bauman, 2007: 91). El concepto de obsolescencia programada no atañe ya únicamente a los electrodomésticos, el mundo en general tal y como lo conocemos, valores, vínculos humanos, identidades, y no podía ser una excepción, también el “arte” tiene fecha de caducidad.



Figura13. *Sin título.* (Roni Horn, 1999)

4) TRANSPARENTES: UNA SERIE DE RETRATOS EN ACUARELA

La denominación *Transparentes: una serie de retratos en acuarela* que encabeza este epígrafe hace referencia al título de la serie de obras pictóricas que componen la parte práctica del trabajo y que se van a exponer a continuación, precedidas por una breve explicación sobre dos artistas actuales de referencia.

4.1. Artistas de referencia: MARLENE DUMAS y ÓSCAR MUÑOZ

Una vez que hemos transitado por las características del retrato contemporáneo y por la mutabilidad del propio objeto artístico, en el presente epígrafe vamos a tratar algunos artistas de época contemporánea que abordan el tema del retrato y el del agua en el contexto artístico actual y cuya visión resulta de especial interés en este ámbito.

4.1.1 Marlene Dumas

Marlene Dumas es una artista sudafricana nacida en 1953 en Cape Town. Comenzó sus estudios en arte en la universidad de Cape Town en 1972, tres años después se trasladó a los Países Bajos, lugar donde finalizó sus estudios artísticos y donde, a partir de ese momento, se establecería de forma permanente. Presenta una producción artística muy variada compuesta por pinturas, dibujos, instalaciones, collages... El retrato es el tema por excelencia de la mayoría de su obra. Aunque no se trata de retratos de personas entendidos en el sentido tradicional. En su lugar son retratos que representan emociones o estados mentales. Dumas representa la infinita diversidad de caracteres humanos, individualizándolos. En sus retratos, los personajes aparecen a menudo de frente sobre un fondo plano y se suelen agrupar en función de la serie o la tipología temática a la que pertenezcan.

Desde principio de los años 70 el tema principal de Dumas han sido el retrato y el cuerpo humano. Las imágenes provenientes de la cultura de masas son una fuente de recursos para Dumas. Cree firmemente en que las imágenes siguen ejerciendo un inmenso poder emocional. Dumas formaba parte de los artistas figurativos presentes en el panorama artístico de los 80, artistas que se apropiaban de las imágenes "de consumo" de la cultura de masas como crítica a la pérdida de "personalidad del arte" y a la saturación de imágenes que se estaba produciendo en aquellos años, cuya consecuencia resultaba en la pérdida por parte de las imágenes fotográficas de gran parte de su poder emocional. Marlene dumas sin embargo, nunca estuvo de acuerdo con esta afirmación. Ella misma lo expresaba en las siguientes palabras:

"There is the image (source photography) you start with and the image (the painted image) you end up with, and they are not the same. I wanted to give more attention to the what the painting does to the image, not only to what the image does to the painting".

"Está la imagen (recurso fotográfico) con la que comienzas (punto de partida) y la imagen (la imagen pintada) con la que terminas y no son iguales. Yo quería prestar mayor atención a lo que hace la pintura a la imagen no sólo a lo que la imagen hace a la pintura".

A lo largo de su producción se puede apreciar el poder de una pintura figurativa para poner un velo (enmascarar), distorsionar, centrar la atención o manipular una imagen. La capacidad de extraer o introducir algo que quizás no sea aparente en la fuente fotográfica original. Sacar a la luz, subrayar aspectos del recurso fotográfico original que de no ser por la pintura no se

apreciarían.

En su trabajo artístico inicial se observan los temas que marcarán toda su producción artística posterior: identidad, sexualidad, género, muerte, celebridad (fama), vulnerabilidad, belleza y fealdad.

Se trata de trabajos de gran profundidad psicológica y potencia afectiva. Retratos de gran carga política y psicológica. La propia artista afirma: "I don't paint people; I paint images." (No pinto personas, pinto imágenes). Sus obras parten de imágenes de referencia que ella misma selecciona de periódicos o revistas o imágenes tomadas mediante polaroid, su exploración personal a través de sus obras, como subraya Nina Siegal, no se dirige hacia la retratística sino más bien se trata del proceso de "construir imágenes". Plantea la cuestión de la creación de imágenes figurativas en una era dominada por las imágenes fotográficas. Sus obras nos recuerdan que, a menudo, solemos mirar imágenes pero no somos capaces de ver lo que se oculta detrás de ellas, miramos sin ver y sin duda, el gran logro de Dumas es hacernos ver a través de sus obras.

Kit Messham-Muir, autor del artículo *You start with their image: Marlene Dumas at the Tate Modern* establece similitudes entre Marlene Dumas y Andy Warhol. Sostiene que, en ciertos aspectos, como por ejemplo su obsesión con las imágenes de la cultura de masas, la fama o la muerte ambos artistas comparten temáticas. Sin embargo Warhol, afirma, banalizó el tema "muerte" utilizando como recurso expresivo el proceso mecánico de la repetición. El acercamiento de Dumas a este respecto (la muerte) encaja más con la antigua tradición romántica, en la que el pintor trata de otorgar algo de su alma en la imagen. Sus pinceladas sueltas, ojos detallados, sus deformaciones psicológicamente evocativas "desmecaniza la masa producida por la imagen fotográfica" Si Andy Warhol es demasiado "mecánico", Marlene Dumas le aporta el "Toque Humano". El humanismo de Dumas, es un fenómeno raro en Arte Contemporáneo, donde a menudo, la ironía o la crítica distancian al artista de la emoción.

En sus pinturas y dibujos explora la construcción de identidad y la amplia gama de emociones humanas. Indagando cuestiones de género, raza y cuestiones socio-políticas a través de su técnica gestual. El trabajo espontáneo con el pincel nos resulta intuitivo.

Los trabajos de Marlene Dumas expresan sobre todo una fe ilimitada en el poder de la pintura para comunicar realidades psicológicas complejas con elocuencia y humor. A pesar de que su arte se desarrolló en un periodo marcado por el Conceptualismo y el Neo-Expresionismo tomó su propio camino entre los dos. La carga emotiva de sus obras junto al contenido personal sirve de contrapunto a una presentación de la figura casi clínica.



Figura14. *Chlorosis (Love sick)*. (Marlene Dumas, 1994)

4.1.2. Óscar Muñoz

Oscar Muñoz nació en Popayan (Colombia) en 1951. Estudió en el instituto de Bellas Artes de Cali. Se trata de un artista multidisciplinar cuya producción está orientada a la fotografía, el dibujo, el video, el grabado, las instalaciones... Aunque su mayor preocupación, ha sido la imagen (una similitud que comparte con Marlene Dumas). Y es la "duda en la representación de la imagen" lo que se considera como su mayor aporte al terreno artístico contemporáneo. En ella destaca especialmente la importancia que le otorga a la luz. Y a los conceptos de aparición y desaparición.

A través de su obra, el artista colombiano, pone de manifiesto las dos corrientes antagónicas que surgieron a finales del siglo XX y principios del siglo XXI sobre las diferentes maneras de relacionarnos con la imagen. Flor Ángel Rincón Muñoz en *Entre el aparecer y la desaparición: umbrales estéticos en la obra de Oscar Muñoz* expone ambas posturas en relación con la obra del artista colombiano. En primer lugar trata una postura que, a consecuencia del proceso de aceleración acaecido en la Postmodernidad, las imágenes se perciben como segmentos de la memoria de hechos transitorios ya pasados y no como recuerdos estables. Plantea la cuestión de la desaparición de lo percibido. El segundo posicionamiento defiende, sin embargo, la existencia de la imagen es lo que se conoce, siguiendo el concepto de Martin Seel como Estética del aparecer.

Ambas posturas se conjugan y entremezclan en la obra de Oscar Muñoz. En Palabras de Rincón "la obra de Oscar Muñoz combina en sí misma la aparición de una imagen que se desvanece, y a la vez la desaparición de una imagen que pese a todo insiste en su presencia" (Rincón, 2014: 3).

Su obra intenta provocar una reflexión acerca de la fugacidad de los instantes pasados (fotografías, autorretratos) mientras que en sus series de arte proceso como por ejemplo *Aliento* es el espectador el que mediante su acción propicia la aparición de la imagen.



Figura15. *Sin título*. (Óscar Muñoz, 1996)

4.2. Proceso de trabajo personal

Una vez vistos los procesos de estos artistas de referencia pasamos a describir el proceso de trabajo que se ha seguido para la realización de las aportaciones prácticas.

El tema del retrato en acuarela puede ser abordado desde muchos puntos de vista. En este estudio vamos a proceder a explicar uno de ellos, el que ha servido expresamente a la creación de las imágenes presentadas.

Se trata de un método en el que el carácter fresco y transparente de lo representado, en este caso, retrato, es fundamental. Y, en gran medida, esa frescura se consigue mediante pocas pinceladas certeras y con carga cromática. Con frecuencia *Alla prima*, es decir, sin dibujo subyacente. El hecho de que no haya dibujo previo permite la obtención de un resultado puramente pictórico pues el acuarelista se ve obligado a emplear la diferencia tonal como único recurso para diferenciar las formas y evita así caer en la ejecución de un dibujo coloreado con vanos intentos de acuarela. Cabe destacar, ciertamente, la gran importancia que cobra el dibujo (aunque no se encuentre materialmente presente en la obra) pues el tener un concepto claro a nivel mental del objeto que se va a representar será indispensable en la posterior ejecución de la pintura. También es de vital importancia otorgar carácter y personalidad a la obra, uno de los medios para conseguirlo es la intensidad del color. Utilizar una gama amplia de claroscuro para así conseguir dar contraste y volumetría. Interesante es también el efecto pictórico que se consigue a través de la superposición de capas muy transparentes o cuando dos tonos muy contrastados interaccionan entre sí sobre la superficie húmeda del papel.

La fascinación de la técnica, a mi parecer, está en su carácter impredecible. En el azar, que juega un papel fundamental, pues es la voluntad del agua, y no la del artista, la que otorga en última instancia el resultado definitivo. Como escribe Kate Gwynn en su tratado sobre la acuarela: "Siempre existe un elemento de riesgo que hay que tener en cuenta. Pintar a la acuarela representa un desafío que cambia constantemente, exigiendo un alto grado de previsión combinado con la capacidad de tomar decisiones rápidas" Y es ese elemento de riesgo el que constituye el gran atractivo de la técnica. (Gwynn, 1983: 7).

Los artistas orientales por su parte, conciben la técnica de la acuarela como "Accidentes controlados" (Peña, 1987) pues cuando el agua comienza a fluir sobre el papel existe la posibilidad de intentar dirigirla pero el cauce que tomará resulta siempre arbitrario. Daniel Peña define la acuarela de un modo muy certero cuando afirma que: "Toda acuarela es una aventura, es como navegar en una corriente y, aun teniendo la seguridad de llegar a puerto, saber que la ruta nunca será la misma". (Peña, 1987).t

La siguiente serie de obras ha sido realizada tomando como referente fotografías del ámbito familiar en su mayoría antiguas, de principios de siglo. Las pautas de elección de los modelos residen principalmente en su pertenencia al entorno familiar así como en la idoneidad del gesto presente en la fotografía para su realización como parte de una obra pictórica.



Figura16. *Sin título.*
(Lucía Núñez, 2019)

DOSSIER ARTÍSTICO

Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 24 x 32 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura



Figura17. *Sin título*. (Lucía Núñez, 2019)



Figura 18. *Sin título*. (Lucía Núñez, 2019)

Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 24 x 32 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura



Figura 19. *Sin título*. (Lucía Núñez, 2019)

Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 24 x 32 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura





Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 24 x 32 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura



Figura 21. *Sin título*. (Lucía Núñez, 2019)

Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 24 x 32 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura



Figura 22. *Sin título*. (Lucía Núñez, 2019)

Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 24 x 32 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura



Figura 23. *Sin título*. (Lucía Núñez, 2019)

Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 24 x 32 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura



Figura 24. *Sin título*. (Lucía Núñez, 2019)

Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 24 x 32 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura



Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 65 x 50 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura



Figura 26. *Sin título*. (Lucía Núñez, 2019)

Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Acuarela sobre papel
Medidas: 65 x 50 cm
Año: 2019
Asignatura: Creación abierta en pintura





Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Fotografía digital
Medidas: 3456 x 5184 px
Año: 2019
Asignatura: Producción Fotográfica y Gráfica Digital



Título: *Sin Título*
Serie: *Transparentes*
Autora: Lucía Núñez Medina
Técnica: Fotografía digital
Medidas: 3456 x 5184 px
Año: 2019
Asignatura: Producción Fotográfica y Gráfica Digital

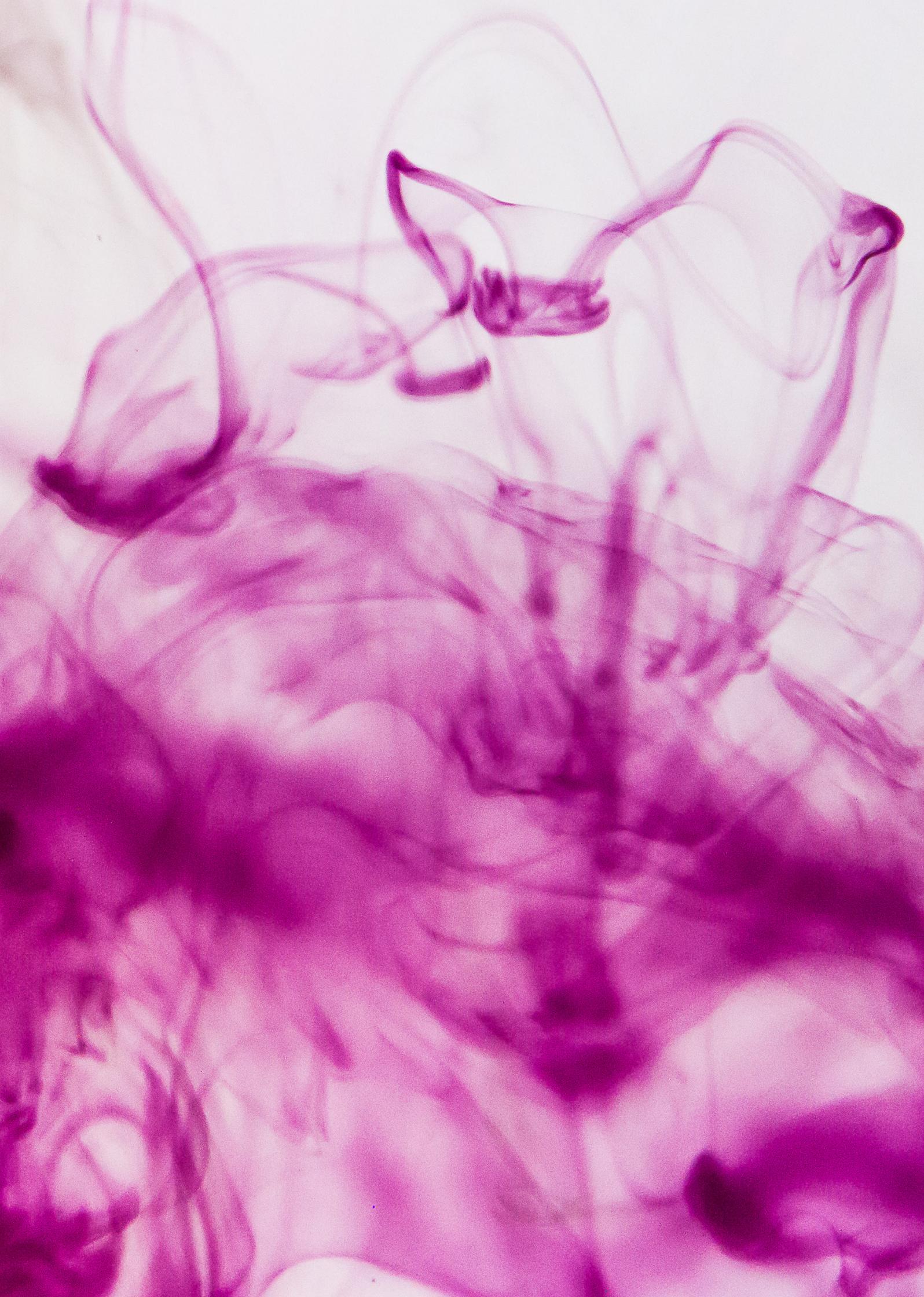
CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he explorado algunas de las posibilidades plásticas y expresivas del retrato en acuarela. Las posibilidades son infinitas y queda aún mucho camino por recorrer. Esta breve investigación ha constituido el punto de partida hacia una búsqueda de mayor envergadura. Con todo me satisface haber encontrado un método sobre el que, sin duda, continuaré investigando y que me ha permitido desarrollar una forma de expresión personal y contemporánea.

He intentado aunar tradición y contemporaneidad en este estudio experimental que me ha permitido obtener resultados distintos y explorar, de esta forma, nuevas vías de representación del retrato. Ejemplo de ello es la importancia del concepto *non finito* imperante en algunos de los retratos. Se trata de una idea que ya existía hace quinientos años, el mismo Miguel Ángel la puso en práctica en algunos de sus esbozos y obras escultóricas, sin embargo, empleada en la actualidad, dota a la obra de una contemporaneidad absoluta. Pues es un medio a través del cual fondo y forma interaccionan entre sí, se entremezclan, se fusionan, fluyen en un movimiento de perpetuo cambio. Concepto éste, muy acorde a la filosofía del siglo XXI y, en concreto, como ya citamos a lo largo del Trabajo de Fin de Grado, nos remite a los estudios del sociólogo Zygmunt Bauman y a sus reflexiones sobre el estado "líquido" de los tiempos postmodernos. En los que el cambio se ha convertido en el estado natural de las cosas. Y es ese cambio, el que tanto mediante la obra pictórica como la fotográfica, he intentado reflejar. Para ello, ha resultado interesante el desafío que ha constituido representar gráficamente la idea de mutación desde dos lenguajes completamente diferentes. La visión aportada por los diferentes artistas que tratan el tema del agua aplicado al rostro como parte de su obra, tanto en el campo fotográfico como pictórico, ha constituido una aportación muy interesante y enriquecedora pues ha servido para ampliar horizontes y manifestar, una vez más, que el poder de la imaginación es infinito y que, cultivar la creatividad y el pensamiento, aunque se trate de una labor ardua y lenta, siempre acaba dando sus frutos.

Para concluir, cabe resaltar la importancia que para mí ha tenido el haber descubierto un método, una vía sobre la que seguir indagando. Pues considero que un buen proceso, sólido sobre el que se asienten firmemente las bases tanto formales como conceptuales de una obra, o un conjunto de ellas, constituye una garantía de obtener resultados interesantes y, a pesar de que, hoy en día se premie más la rapidez de resultados aunque estos sean inconsistentes que el desarrollo paulatino pero firme de un proyecto, sigo creyendo férreamente en la trascendencia del proceso. El Arte, a mi modo de ver, constituye un conjunto formado por la totalidad de nuestras experiencias, nuestros conocimientos, nuestras emociones y cuanto más empeño y perseverancia pongamos en nuestro proceso creativo, más fértil será el terreno sobre el que se cultiven nuestros proyectos.

Sevilla, 22 de Mayo de 2019



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Mariano Fortuny y Marsal, 1866-1868. *Menipo, detalle (Copia de Velázquez)* [Acuarela; Aguadadepigmentos opacos: gouache, témperas sobre papel]. 62x47 cm. Museo del Prado, Madrid [consulta: 8 de junio 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/menipo-detalle-copia-de-velazquez/da7b1e9e-99e5-4760-8f33-bbdfbaa34824> (Página 15)

Figura 2. Berta Llonch, 2016. *Construcción en estado líquido XIV*. [Acuarela sobre papel]. [Consulta: 15 abril de 2019]. Disponible en: <http://bertallonch.com/> (Página 21)

Figura 3. Joaquín Sorolla y Bastida. *Niños leyendo*. [Acuarela sobre papel]. 34 x 50,5 cm. Universidad Complutense, Madrid [consulta: 10 de junio 2019]. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-20001/ni%C3%B1os%20leyendo_legado%20simarro.jpg (Página 23)

Figura 4. Joseph Mallord William Turner, ca. 1834. *A Wreck, Possibly Related to 'Longships Lighthouse, Land's End'*. [Acuarela sobre papel]. 33,8 x 49,1 cm. Tate Modern, Londres [consulta: 15 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-a-wreck-possibly-related-to-longships-lighthouse-lands-end-d25163> (Página 24)

Figura 5. Thomas Rowlandson, 1805-1810. *Hang a man sooner than eat his mutton cold*. [Acuarela, pluma y tinta sobre papel]. 22 x 17,5 cm. Lowell Libson & Jonny Yarker Ltd, Londres [consulta: 3 de junio de 2019]. Disponible en: <https://www.libson-yarker.com/exhibitions/thomas-rowlandson-at-masterpiece/hang-a-man-sooner-than-eat-his-mutton-cold> (Página 26)

Figura 6. Mariano Fortuny y Marsal, ca. 1860. *Arena con línea de montaña. Marruecos*. [Acuarela, Trazos de lápiz sobre papel]. 26,2 x 37,3 cm. Museo del Prado, Madrid [consulta 4 de junio de 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/arena-con-linea-de-montaa-marruecos/5fea5d99-e6d2-4588-ab49-ec9ca0dc5029> (Página 27)

Figura 7. Mariano Fortuny y Marsal, 1869. *Un marroquí*. [Acuarela sobre papel]. 32 x 20 cm. Museo del Prado, Madrid [consulta: 4 de junio de 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/un-marroqui/eabe3527-4312-44c6-9e07-0ce119a8031b> (Página 29)

Figura 8. Marlene Dumas, 2016. *Lord Alfred Douglas, Bosie*. [Óleo sobre lienzo]. 50,2 x 40,4 cm. Tate Modern, Londres [consulta: 6 de junio de 2019]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-lord-alfred-douglas-bosie-t14922> (Página 30)

Figura 9. Francis Bacon, 1976. *Retrato de Michel Leiris*. [Óleo sobre lienzo]. 34 x 29 cm. Centre Pompidou, Paris [consulta: 25 de mayo de 2019]. Disponible en: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-1191c7fe853b8f6fb4bcb1ddb53faf0¶m.idSource=FR_O-4385b6cf32ec12d4d3e56eb65edd4f (Página 33)

Figura 10. Pablo Picasso, 1910. *Mujer sentada en un sillón*. [Óleo sobre lienzo]. 100 x 73 cm. Centre Pompidou, Paris [consulta: 30 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-greco-y-la-pintura-moderna/d5dc13b8-dc86-4f6b-ac03-425ea3459607> (Página 34)

Figura 11. Miguel Ángel Buonarroti, ca. 1525. *Mdonna col bambino*. [Lápiz, sanguina y tinta sobre papel]. Casa Buonarroti, Florencia [consulta 1 de junio de 2019]. Disponible en: <http://disegnidifigureumane.blogspot.com/2011/12/michelangelo-buonarroti-la-madonna-col.html> (Página 36)

Figura12. Egon Schiele, 1912. *Retrato de Wally*. [Óleo sobre tabla]. 32 x 39,8 cm. Leopold Museum, Viena [consulta: 2 de junio de 2019]. Disponible en: <https://www.leopoldmuseum.org/alte-en/leopoldcollection/masterpieces/33> (Página37)

Figura13. Roni Horn, 1999. *Sin título*. [Litografía]. 77 x 105,5 cm. Tate Gallery, Londres [consulta: 2 de junio de 2019]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-still-water-the-river-thames-for-example-76675/3> (Página 41)

Figura14. Marlene Dumas, 1994. *Chlorosis (Love sick)*. [Tinta, gouache y acrílico sobre papel]. 66,2 x 49,5 cm (cada uno). MoMA, Nueva York [consulta: 3 de junio de 2019]. Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/37856?artist_id=7521&locale=es&page=1&sov_referrer=artist (Página 43)

Figura15. Óscar Muñoz, 1996. *Sin título*. [serigrafía, acrílico]. 71 x 70.5 x 2.8 cm. MoMA, Nueva York [consulta 5 de junio de 2019]. Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/160422?artist_id=41797&locale=es&page=1&sov_referrer=artist (Página 44)

Figura16. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 48)

Figura17. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 51)

Figura18. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 52)

Figura19. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 53)

Figura20. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 54)

Figura21. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 56)

Figura22. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 57)

Figura23. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 58)

Figura24. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 59)

Figura25. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 60)

Figura26. *Sin título, 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 62)

Figura27. *Sin título, detalle 2019*. [Acuarela sobre papel]. 24 x 32 cm. Elaboración propia. (Página 63)

Figura28. *Sin título, 2019*. [Fotografía Digital]. 3456 x 5184 px. Elaboración propia. (Página 64)

Figura29. *Sin título, 2019*. [Fotografía Digital]. 3456 x 5184 px. Elaboración propia. (Página 66)

Figura30. *Sin título, 2019*. [Fotografía Digital]. 3456 x 5184 px. Elaboración propia. (Página 69)

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓ, Paloma et al. 2007. El espejo y la máscara : el retrato en el siglo de Picasso. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza [etc.].

ALBERTI, Rafael, 2005. A la pintura : poema del color y la línea, (1945-1948) . Ed. facsímil. Madrid: Visor Libros.

ANDERS, Valentin, 2001. "Etimología de acuarela". En: Diccionario Etimológico Español [en línea], [consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?acuarela>

BARÓN, Javier et al. (2017) Fortuny (1838-1874). Madrid: Museo del Prado.

BAUMAN, Zygmunt ,2009. Vida líquida . Barcelona: Paidós Ibérica.

BAUMAN, Zygmunt; OCHOA DE MICHELENA, Francisco, 2007. Arte, ¿líquido? .Madrid: Sequitur.
BRIAN, J. ,1987. Técnica de la acuarela : paisaje, marina, figura, retrato . 10ª ed. reformada. Barcelona: L.E.D.A.

BUONARROTI, Michelangelo; GUASTI, Cesare et al. 1863. Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto. Transcripción del texto original: Rime di Michelagnolo Buonarroti. Raccolte da Michelagnolo suo Nipote, Firenze, 1623. Firenze. Le Monnier [en línea]. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044015182595;view=1up;seq=321>

CHELI, Simona, 2017. Lo non finito en la pintura macchiaiola, luminista y realista. Recursos, materiales y procesos técnicos para retratar lo imperceptible [en línea]. Manuel Huertas Torrejón, dir. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. [Consulta: 4 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=151384>

DUMAS, Marlene, 2015. Time Out London, entrevistada por Martin Coomer. [En línea]. 29 de Enero de 2015. [Londres]. [Consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.timeout.com/london/art/marlene-dumas-interview-my-better-works-are-the-ones-that-embarrass-me>

ECO, Umberto. 2004. Storia della bellezza. Milano. Bompiani

GARCÍA LÓPEZ, Antonio; ARMIÑANA TORMO, José Javier, 2012. Procedimientos y técnicas pictóricas: unidad temática nº 12: Acuarela y gouache. [PDF]. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia. [Consulta: 1 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.um.es/documents/4874468/10241949/u.t.-12.-la-acuarela-y-gouache.pdf/a958a1ba-3015-4c8e-a21b-28d00eff38f9>

GIBSON, Robin, 1993. The portrait now. London: National Portrait Gallery.

GWYNN, Kate, 1983. Pintar a la acuarela. Madrid: Hermann Blume.

HAYES, Colin, 1986. Guía completa de pintura y dibujo : técnicas y materiales. [1ª ed., 4ª reimp.]. Madrid: H. Blume

HUERTAS TORREJÓN, Manuel, 2010. Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II: Preparación de los soportes, procedimientos y técnicas pictóricas. Tres Cantos (Madrid): Akal

LACLOTTE, Michel ; JIMÉNEZ, Salvador, 1988. Diccionario Larousse de la pintura. Barcelona: Planeta-Agostini.

LEYMARIE, Jean, 1998. La acuarela. Milano: Skira [etc.]

LOSOS, Ludvík, 1991. Las técnicas de la pintura: el arte y la práctica. Madrid: Libsa

MALBERT, Roger, 2015. Drawing people : the human figure in contemporary art . New York, NY: D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc.

MALTESE, Corrado, 2012. Las técnicas artísticas . 15ª ed. Madrid: Cátedra.

MÁRMOL PEÑA, Jose Antoni, 2018. Zygmunt bauman y el problema de la identidad en la modernidad líquida y en la globalización. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, 2004. El retrato : del sujeto en el retrato. Barcelona: Montesinos

MAYER, Ralph, 1985. Materiales y técnicas del arte. Madrid: Hermann Blume

MESSHAM-MUIR, Kit, 20 febrero 2015. "‘You start with the image’: Marlene Dumas at the Tate Modern". En: The conversation [en línea], [consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <http://the-conversation.com/you-start-with-the-image-marlene-dumas-at-the-tate-modern-37461>

NUEVA ENCICLOPEDIA TEMÁTICA DEL ESTUDIANTE. 2004. 4 vols. España: Rueda

PEÑA, Daniel: "La acuarela: transparencia y espacios reservados", en revista Lienzo nº 7, número extraordinario por el 25 aniversario de la Universidad de Lima - mayo 1987. Subido por olger.gutierrez el 06/02/09. [Fecha de consulta: 1 mayo 2019]. Disponible en: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/olgergutierrez/2009/02/06/la-acuarela-transparencia-y-espacios-reservados/>

PIVA, Gino, 1975. Manuale pratico di tecnica pittorica. Milano: Ulrico Hoepli.

QUÍLEZ, Francesc, 2018. "La Modernidad en Fortuny en el Dibujo y la Acuarela" Museo Nacional del Prado, 28 de Febrero de 2018 [en línea]. Madrid. Museo Nacional del Prado. [Consulta: 7 abril 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/la-modernidad-en-fortuny-en-el-dibujo-y-la/456abd8e-2391-c6cc-a195-ad017c72a495?searchMta=%20modernidad%20de%20fortuny%20en%20el%20dibujo%20y%20la%20acuarela>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2014. Retrato. En Diccionario de la lengua española (23.ed.). [consulta : 2 mayo 2019]. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=WK0XDqv>

RINCÓN MUÑOZ, Flor Ángel, 2014. Entre el aparecer y la desaparición: Umbrales estético en la obra de Oscar Muñoz, Pensamiento palabra y obra. [En línea]. [Consulta: 9 mayo 2019]. Disponible en: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/2298/2163>

ROYAL Academy, 2019. "Marlene Dumas Hon RA (b. 1953)". En: Royal Academy [en línea], [consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/marlene-dumas-hon-ra>

SIEGAL, Nina, 2014. "Marlene Dumas at Stedelijk Museum". Frieze [en línea], no 166 [consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <http://www.artnews.com/2014/11/25/marlene-dumas-at-stedelijk-museum/>

TATE Modern, 11 Junio 1997. "Marlene Dumas" En: Tate Modern [en línea], [consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artists/marlene-dumas-2407>

VASARI, Giorgio; Della Valle, Guglielmo ,1791. Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti. a spese de' Pazzani Carli e compagno.

WILDE, Oscar ,2009. El retrato de Dorian Gray. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor

YRIARTE, Charles, 1886. Fortuny. Les Artistes Célèbres.

ZAIDENBERG, Arthur, 1945. Manual gráfico y técnico de la pintura. Buenos Aires: Centurión

