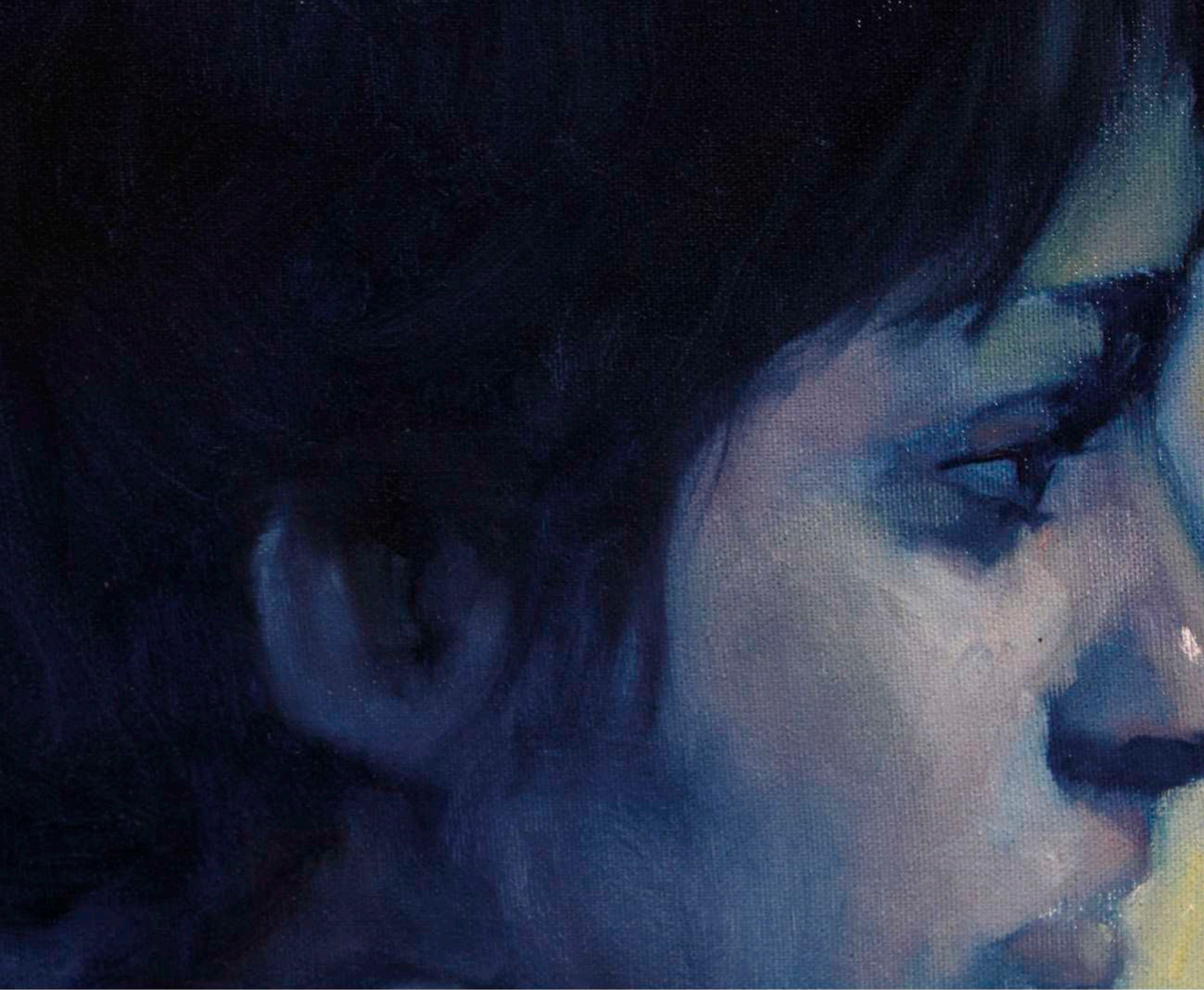




Transitar el azul

Abril Cano Sanchez

Trabajo de final de grado

Transitar el azul

Abril Cano Sanchez

Niub: 20310441

Trabajo de final de grado

Tutorizado por Alba Vila Pons

Universidad de Barcelona,
Facultad de Bellas Artes,
Grado en Bellas Artes

Curso académico 2023 / 2024



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Belles Arts

© de los textos y obras originales: Abril Cano Sanchez

© de las imágenes: autores citados

Impreso en Barcelona, 27 de mayo 2024

Copisteria Alfambra

Carrer de l'Alfambra, 13, Les Corts, Barcelona

Tel. 932 802 540

*El azul protege al blanco de la inocencia
el azul trae consigo al negro
el azul es la oscuridad hecha visible.*
—Derek Jarman

(Jarman, 1994. p. 185)

Índice

Resumen	11
Agradecimientos.....	13
1. Introducción	15
2. Objetivos	17
2.1. Objetivos técnicos	17
2.1. Objetivos referentes al concepto	18
3. Tema de estudio: El duelo	19
3.1. La muerte y el duelo	22
3.2. El duelo en la sociedad occidental del siglo XXI	24
3.3. El duelo en otras culturas	26
3.4. El duelo y la práctica artística: referentes conceptuales	29
3.5. El duelo y la melancolía: máquina de creación	34
4. El cuerpo; individuo y espacio	37
4.1. El cuerpo	37
4.2. El cuerpo desnudo como símbolo erótico en la historia del arte ...	38
4.3. El cuerpo femenino: guerra de significados	41
4.4. El autorretrato	45
4.5. El individuo en el espacio: lo doméstico y el no lugar	50
5. Hermenéutica del azul	55
5.1. Historia del azul en occidente	55
5.2. Azul Prusia	57
5.3. “Blue hour”	59
5.4. Descanso azul	59
5.5. El blue mood	60
6. Antecedentes personales	63
7. Referentes técnicos	71
8. Obra personal	81
8.1. Estudios y obra descartada	103
9. Metodología.....	119
9.1. Metodología específica	124
10. Conclusiones.....	127
11. Bibliografía	129
11.1. Documentos audiovisuales	131
11.2. Índice de imágenes	132

Resum

“Transitar el blau” és un projecte en el qual s’ha investigat la representació del dol a través de la representació pictòrica del cos i envoltat pel blau. En aquest projecte, el blau no és un simple recurs tècnic per globalitzar l’obra, sinó que es tracta d’una expressió de profunditat cap a la mateixa pintura i a l’acte de pintar. Es tracta d’un trànsit per les emocions causades pel dol, i a la vegada un trànsit per l’hermenèutica del mateix a través de la figura corporal.

Resumen

“Transitar el azul” es un proyecto artístico en el que se ha investigado la representación del duelo a través de la representación pictórica del cuerpo y envuelto por el azul. En este proyecto, el azul no es un mero recurso técnico para globalizar la obra, sino una expresión de profundidad hacía la misma pintura y al hecho de pintar. Se trata de un tránsito por las emociones causadas por el duelo, y a la vez un tránsito por la hermenéutica del mismo a través de la figura corporal.

Abstract

“Pass through the blue” is an artistic project in which the representation of grief has been investigated through the pictorial representation of the body enveloped in blue. In this project, blue is not merely a technical resource to unify the work, but rather an expression of depth towards the painting itself and the act of painting. It’s a journey through the emotions caused by grief, and at the same time, a journey through its hermeneutics via the human figure.

Palabras clave: duelo, azul, autorretrato, cuerpo, melancolía, pintura.

Agradecimientos

A Javier, mi padre, que fue quien nunca dejó de creer en mí. Él fue mi fuente de inspiración, el motor de mi creación y, pesar de que no podrá ver el final de esta etapa, este trabajo se lo dedico enteramente a él.

A Rosa, mi madre, y a Xavi, mi hermano, por darme soporte cada día, y creer en mi talento.

A Iván, por apoyarme cuando más lo he necesitado, por quedarse cuando estuve en el peor de mis momentos, y porque su dolor fue la musa que inspiró este proyecto. Y a Dani, su padre, por transmitirme su fuerza, valor y sabiduría hasta sus últimos días.

A mi querida tutora Alba Vila, porque sin ella este libro no hubiera sido posible.

A la Dra. Carme Porta, por saber ver lo que yo no super ver en mi pintura.

A mi queridísima Regina Montoro, por estar compartiendo risas, llantos y emociones juntas todos estos días de trabajo.

A toda la gente con la que he compartido taller estos últimos años, por los consejos, el apoyo mutuo y las buenas conversaciones, que hacían que estar allí fuera el momento más feliz del día.

A todos los que han creído en mi trabajo.

1. Introducción

Este trabajo parte desde una relación entre la problemática resolutive de la pintura y su propia sensibilidad y experiencia. A lo largo de la propia trayectoria artística, esta ha encontrado el placer en la representación de la tragedia en forma de figura humana.

Las motivaciones que me han llevado a trabajar en este proyecto son en parte las lecturas que los profesores han hecho de mis pinturas. La pasión por lo siniestro y la ambición por hacer retratos con matices grisáceos, me han conducido a trabajar a partir de la introspección y estudiar el motivo clave de mi pintura: el duelo. En las páginas siguientes se iniciará un recorrido sobre las facetas del duelo, sus matices, pero también a otros elementos igual de importantes que conforman la obra, que son el cuerpo y el color azul. En un principio el azul, desde mi ignorancia, significaba un elemento estético unificador, pero a través de este estudio se revelará la fuerte conexión que mantiene con la narrativa del proyecto. Del mismo modo sucede con el cuerpo, en el que, desde un punto de vista personal, era simplemente una excusa para la representación, sin embargo, al igual que los otros elementos, contiene una hermenéutica muy relacionada con el individualismo y la introspección; elementos claves para revelar los mecanismos que impera el duelo en mi práctica artística.

2. Objetivos

2.1. Objetivos técnicos

Para esclarecer los objetivos de este trabajo, procederé a señalarlos por orden:

- Conseguir construir una obra homogénea.
- Solventar cuestiones relacionadas con el espacio vacío.
- Explorar la relación de mi cuerpo en el espacio.
- Asentar un lenguaje pictórico propio.
- Descifrar cuáles son los mecanismos que empujan a mi práctica artística sean como son.

Uno de mis grandes conflictos cuando se trata de realizar obras con lenguaje esencialmente pictórico ha sido construir una homogeneidad entre las obras. A pesar de que los recursos y la metodología siempre son las mismas, no siempre ha dado los mismos resultados. La siguiente cuestión que pretende explorar este trabajo es la relación del cuerpo en el espacio donde se sitúa. El espacio nunca ha sido una cuestión de debate en mis obras, dado que nunca ha generado una importancia relevante, hasta hace relativamente poco.

Entre las pinturas que anteceden a este proyecto encontramos cuerpos situados verticalmente dentro de la dimensión bidimensional de la tela. El sujeto posa frontalmente ante la cámara, para mostrar todos los detalles de las masas, sin dar pistas de cómo son realmente. A veces, incluso, cortando la cabeza para ocultar su identidad, ya revelada. Para este proyecto he propuesto investigar al sujeto recostado, y/o sentado, y cuáles son las posibles ocupaciones que puede tener dentro del espacio.

El Dr. Víctor Pimstein, profesor de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, comentó una vez que mis dibujos, a diferencia de mis pinturas, sí respiraban, y al principio era incapaz de entender esas palabras. Pimstein encontraba que mis pinturas estaban contenidas: el espacio se comía la figura, la figura se comía la composición; es decir, cuando se observaba una de mis pinturas, se podía prescindir absolutamente del fondo, porque al final, era solo eso, una figura. Y esto sucedía porque era un mecanismo muy propio de cuando dibujaba a lápiz sobre el papel, y que, inevitablemente, había heredado y traspasado a la pintura.

La cuestión relacionada con el lenguaje propio puede dar confusión, debido a que siempre he encontrado discrepancias cuando he tratado de explicar mis preocupaciones a ojos críticos ajenos de mi sentido de ver. El trabajo del taller ha sido, esencialmente, construir un lenguaje pictórico a base de una serie de referentes y motivaciones. Observar qué características hacen relevantes o atractivas las obras de mis referentes y tratar de integrarlas en mis pinturas.

El último apartado es en lo que basaremos la estructura teórica de este proyecto. Hablaremos del duelo, de la pérdida, de la tristeza, y cómo estos agentes afectan a las estructuras de aprendizaje de la pintura. ¿Pinto por qué estoy de duelo?, o ¿el duelo me enseña a pintar?

2.1. Objetivos referentes al concepto

- Descubrir nuevas simbologías que puede aportar la representación del cuerpo desnudo en la práctica artística.
- Estudiar qué relación existe entre el color azul y la tristeza en la sociedad occidental.
- Indagar sobre el concepto de duelo, sus definiciones y establecer vínculos con la práctica artística.

3. Tema de estudio: El duelo

El concepto que se ha trabajado para este proyecto artístico es el duelo. Durante estos últimos años en la facultad he experimentado una serie de pérdidas, que han generado una serie de duelos, los cuales han construido, junto a una serie de referentes y autores, unas mecánicas de pensamiento y de creación que son las que impulsan la siguiente obra. Tanto así, como el duelo es un concepto muy vasto en significados, y puede ser causado por muchos tipos de pérdidas, el tema de estudio se verá delimitado hacia el duelo por la muerte como factor causante.

La obra artística de este proyecto no habla ni pretende hablar del duelo personal. Considero que se trata de un proceso inverso; es decir, es el hecho de haber vivido la pérdida lo que ha moldeado mi práctica a ser como es, reforzado por una melancolía permanente.

Las formas de expresar un duelo en la práctica artística son múltiples, sobre todo cuando la pérdida es reciente. Por ejemplo, a los seis meses de morir mi padre sentí la necesidad de crear un proyecto de estampas titulado *Mort i ocells* (fig. 1) que recolectaran expresiones escritas e imágenes que conectaran con la forma de pensar que él tenía. Lo enterramos en el jardín de casa y plantamos un árbol encima, por lo que usé las mismas hojas de este como parte de dibujo y composición. Usé transfers de fotografías suyas de cuando era niño, textos sobre un libro que hablaba de la muerte, dibujos de pájaros muertos y las hojas del árbol. Las hojas y los textos eran la expresión de su persona, y los pájaros y las fotografías eran la denuncia de que había muerto un inocente. A lo largo de mi paso por la facultad he observado también

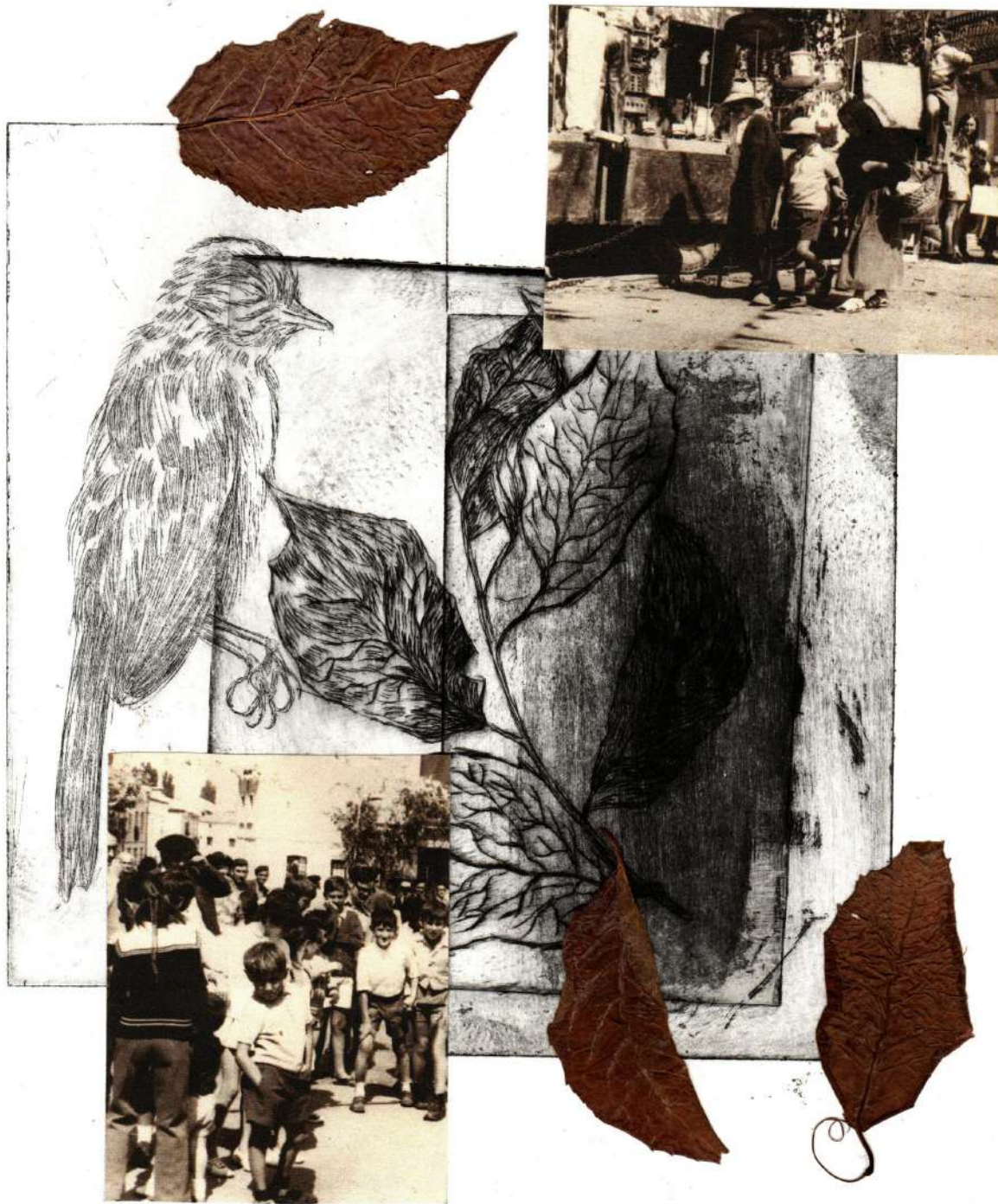


Figura 1. Abril Cano, *Mort i ocells (Muerte y pájaros)* Lámina 1 de 7, 2022, [Collage sobre papel] 20,5 x 23,7 cm. Elaboración propia.

múltiples trabajos cuyo concepto, también es el duelo por la pérdida de un ser querido. La mayoría hablaban de sus abuelos, y consistían, la mayoría, en retratos familiares a través del archivo. Es evidente, en estos casos, que también entra el factor del duelo por la nostalgia; en este caso hablaríamos del duelo por la ruptura con la infancia. Hubo un trabajo, *Pérdida y permanencia: las ausencias a través de la pintura* de Emma Arrufat (2022), (fig .2), que llamó más mi atención por la forma que trabajó su duelo, que fue a través de la enfermedad. No solo conecté con su pérdida, además de con el concepto de pérdida por enfermedad, sino con su agonía y su rabia a la hora de pintarlo.

En el caso de este proyecto, ni la muerte, ni la enfermedad me motivó a crear retratos de mis difuntos. Sin embargo, existe una relación entre la pérdida y el duelo, y la necesidad de pintar figuras humanas, cuya piel parece la de un muerto.



Figura 2. Emma Martín Arrufat, Lavabo, 2022, [Óleo sobre lienzo]. Colección particular.

3.1. La muerte y el duelo

Aunque la muerte no es el único factor causante del duelo, dedicaremos un apartado a hablar sobre algunas reflexiones sobre la muerte y también algunas definiciones que se han planteado sobre el duelo en la sociedad occidental presente.

Sigmund Freud, en su estudio *Duelo y Melancolía* (1917), lo definió de esta manera: “El duelo, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etcétera.” Aunque en ese estudio indaga más en la presencia de la melancolía y la comparación que hace con el duelo, me parece un muy buen punto desde el que partir este estudio.

La sociedad moderna tiende a construir la vida intentando evitar o escapar a la muerte, lo que hace difícil configurar un duelo sano. Negamos su existencia hasta que llega. Por eso le rendimos un solo día al año a velar por nuestros

difuntos, y expresar cariño por pasear por un cementerio se considera un hecho extraño. Esto es debido a que se vive en la cultura del apego. (Ruiz. A, 2020). La muerte es un concepto que se hace tabú, se intenta no pensar en la muerte, y llenamos nuestro día a día ignorando que algún día todo acabará.

Morir no es un cambio accidental en la vida humana, sino un cambio sustancial, un proceso irreversible. Nacemos, llegamos a ser... Morimos, dejamos de ser. (Borrella, 2003)

Y es interesante, como el humano contemporáneo que no cree en nada que no se pueda demostrar científicamente o empíricamente, cuando llega el final, ya sea el propio o el de un ser allegado, experimenta una especie de transformación en el pensamiento, llamado como el pensamiento mágico, que abre la posibilidad de creer en la perdurabilidad de la vida después de la muerte, ya sea en forma de alma, de espíritu, o de reencarnación. (Borrella, 2003) Estas expresiones que dan a concebir el concepto de prolongación de la vida existen desde tiempos muy remotos. En el caso de España, los celtas y los íberos enterraban a sus muertos junto a sus armas, por creer en la existencia de que en algún momento las necesitarían de nuevo. Ejemplos como estos, son los que se han apoyado y transmitido a través del tiempo y de la cultura. Borrella (2003) comenta que surge una confusión entre la voluntad de querer reunirse con su ser querido, con creer que realmente este siga existiendo en algún tipo de realidad, y eso es lo que da paso a la creencia en la existencia de una especie de alma.

3. 2. El duelo en la sociedad occidental del siglo XXI

El duelo, *dolus* en latín, que significa “dolor”, es un viaje de transformación. (Gil, 2021) Significa el estado natural de la mente para estabilizarse tras una pérdida, que no es exclusiva de la muerte. También hablamos de pérdida, por ejemplo, cuando se produce un cambio significativo en nuestro cuerpo (una amputación, una enfermedad), o nos trasladamos de lugar, lo que implica una adaptación,... La pérdida de un objeto preciado puede generar algún tipo de dolor. (Rosa & Vilaplana, 2006)

El dolor ante la pérdida es algo natural, forma parte de cómo afecta a uno mismo cualquier cambio importante y significativo que despierta vivamente la sensibilidad, las emociones, la afectividad, el pensamiento, en un intento de restablecer el equilibrio personal perdido. (Rosa & Vilaplana, 2006)

Se trata pues, en esencia, de un cambio significativo en la persona que lo vive. Un proceso de transformación y adaptación que, por lo general, se vive en la intimidad.

El duelo, como ya habré comentado en la introducción de este proyecto, es una experiencia arrasadora, porque termina con todas las costumbres y formas de pensar de la persona que lo vive. Cuando una persona inicia el viaje del duelo, emprende un viaje de transformación. “Es la dimensión individual del sufrimiento”. (Rosa & Vilaplana, 2006) En esencia, se podría decir que el duelo es el inicio del final.

¿Qué características presenta una persona que entra en duelo? Aunque cada duelo es personal, se presentan características comunes a todas aquellas personas que lo padecen en la sociedad moderna. Elisabeth Kübler-Ross en su libro *La muerte y los moribundos* (1969) esquematiza el duelo en 5 estados: la negación y el aislamiento, la ira, el pacto, la depresión y la aceptación. Este orden de fases puede darse de esta manera, o no. Es decir, la persona en duelo puede saltarse alguna fase, y saltar a la siguiente, o bien creer que se está en la penúltima, y retroceder a la primera.

3.3. El duelo en otras culturas

El duelo, el que se genera por la muerte de un ser querido es una construcción cultural, y, por lo tanto, no se da de la misma manera en occidente que en otras sociedades, porque el mismo concepto de muerte tampoco es definido de la misma forma.

En este apartado haremos una breve síntesis de cómo algunas sociedades no necesariamente occidentales, constituyen la forma que tienen de vivir orbitando el concepto de la muerte como parte ineludible de ella y que tipos de duelo surgen de ahí.

Entre las culturas orientales, el budismo por ejemplo cree en la conciencia por sobre del cuerpo y su continuidad después de la muerte. La “consciencia sutil” nunca muere (Wangchen, 2017), por lo que se considera que siempre ha existido y siempre existirá. Y el cuerpo al que transmuta esta alma, dependerá del Karma, es decir, de las acciones que el sujeto ha hecho en vida. Por lo que hablamos de una cultura que no elude la muerte en absoluto, sino que gesta toda su estructura sobre la base de ella. Del mismo modo lo hacen las sociedades del Antiguo Egipto, en las que basaban sus creencias en la transmutación del alma, en la que el muerto, no solo necesitaría sus objetos personales, sino también su propio cuerpo para poder acceder a la otra vida, de ahí su perseverancia y minuciosidad para el embalsamamiento. El islam, el cristianismo y el judaísmo también conciben el concepto de alma,

y la perdurabilidad de la vida después de la muerte. En esencia, también dedican su cultura, y adaptan su vida y formas de pensar de modo que el alma pueda acceder al paraíso, cielo, reunirse con Dios, etc.

Pero, ¿qué tipos de duelo genera esta forma de concebir la muerte? Para el budismo, sentir duelo es signo de inmadurez espiritual y de apego. Partimos de la creencia en la que somos cuerpos habitados por “almas” que simplemente transitan de una realidad a otra, pero eso no significa que no exista el sentimiento de apego durante el tiempo en el que transcurre esta. En este sentido, las prácticas budistas enseñan a aprender, a soltar los lazos, a liberar la mente y a integrar el dolor como parte de la vida cotidiana. También es muy importante, para aprender a transitar su duelo, recibir del apoyo social de familiares y allegados; de este modo la comunidad apoya a la familia y esta no se siente desatendida, los alientan a realizar actos por sus difuntos, etc. (Yoffe, 2015)

En la cultura mexicana, en el lado contrario, se observa una negación a soltar lazos. Las familias se reúnen en los cementerios el 31 de octubre, y festejan el “Día de los Muertos” para recordar y honrar a sus difuntos. Se cree que los muertos viven en un mundo paralelo mientras alguien en la Tierra los recuerde. Este arraigo en el apego emocional hacia los seres queridos que les han dejado, no solo integra la muerte como símbolo fundamental dentro de la vida, sino también hace que el duelo sea mucho más llevadero. “Los mexicanos le temen tanto a la muerte que se ríen de ella” dice Manuel Amezcuza en el artículo *La muerte y sus representaciones en México* (2002). Se siente una necesidad de querer tener a sus familiares difuntos cerca de ellos, es decir, se niegan a liberarse de esos lazos. Por ello, las familias no solo rinden culto el Día de los difuntos, sino también, poseen altares familiares dentro del domicilio familiar en algunas casas, con el motivo de rendirles respeto y a la vez evitar que su memoria desaparezca. En este aspecto podemos observar una transición del duelo mucho más familiar, naturalizada y expresiva.

3.4. El duelo y la práctica artística: referentes conceptuales

Es importante para mi investigación observar algunas prácticas artísticas motivadas por el duelo personal de los artistas.

Para empezar, hablaré de Egon Schiele (1890-1918), que formaba parte del grupo de artistas más relevantes de la pintura austríaca en el siglo XX, junto con Gustav Klimt. Obra de la cual sí conocía, pero que nunca seguí, y a pesar de ello, tanto su trabajo como el mío hablan de lo mismo, con los mismos recursos; el cuerpo, y el cuerpo enfermo. Schiele también perdió a su padre, a causa de una enfermedad venérea, hecho que tardó un tiempo en superar “No creo que haya nadie que recuerde a mi noble padre con tanta tristeza. No creo que haya quien pueda comprender que yo visite los lugares donde mi padre solía estar y en donde puedo sentir con más fuerza mi dolor...” Probablemente, la razón por la que, para Schiele, los conceptos de sexo y muerte estuvieran entrelazados irremediabilmente. (Saenz, 2005)



Figura 3. Egon Schiele, *Desnudo reclinado con medias verdes*. (*Liegende Frau mit grünen Strümpfen*), 1917, [Técnica mixta sobre papel], 29,4 x 46 cm, colección particular.

A continuación, mencionaré a Frida Kahlo (1907-1954), ya no solo por su obsesión con retratarse a sí misma, sino con la necesidad de repetir su historia una y otra vez. Absolutamente, toda la obra conocida de Frida Kahlo grita su historia personal, son relatos autobiográficos que giran en torno de su duelo. El duelo con su propio cuerpo enfermo, con su accidente, con la traición de su marido, con sus abortos, con la lucha por batallar en un campo dominado por hombres. Su vida está envuelta de pérdidas, y así lo reflejan sus pinturas.



Figura 4. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital* o *La cama volando*, 1932, [Óleo sobre lienzo], 30,5 × 38 cm, Museo Dolores Olmedo, México.

Continuaré con dos artistas con las que conecté emocionalmente mi obra con la suya, a pesar de jugar con lenguajes completamente distintos. En primer lugar, está Tracey Emin (1963), una mujer que admiro por su facilidad para exponer su intimidad casi de manera literal, a un nivel que todavía produce reacciones adversas en el público que contempla su obra. Y en segundo, lugar Cindy Sherman (1954), por su trabajo fotográfico sobre la representación de la identidad. Esta artista reproduce los códigos de representación cinematográficos, dando a entender que sus fotografías son fotogramas extraídos de alguna película Hollywoodense, generando narrativas y realidades inventadas. Lo que más me interesa es el uso de su cuerpo en ellas, porque nunca aparece ella misma, sino que son distintas personalidades. Es decir, separa su imagen de su persona. Tiene mucha conexión con mi obra porque, del mismo modo, yo canalizo mi historia a través de sujetos que usan mi imagen, pero que no son yo.



Figura 6. Tracey Emin, *The Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II*, 2000, [Fotografía], Tate Gallery, Londres.



Figura 5. Cindy Sherman,
Untitled Film Still #2,
1977, [Fotografía],
MoMa, Nueva York.

Y para finalizar, es imprescindible que referencie la etapa azul de Picasso (1901-1904), tanto a nivel estético como a nivel simbólico. Picasso (1881-1973) empezó a pintar en azul después de su regreso de Francia a España. Pensar en la muerte de su amigo Casagemas¹ fue lo que le motivó a pintar con una gama fría de colores. Las piezas de esta etapa también reflejan la decadencia de la sociedad, retratando las partes más oscuras de esta: el hambre, la muerte, la enfermedad, la soledad, ... El azul, y más concretamente el azul de Prusia, será también elemento de investigación más adelante en este proyecto.

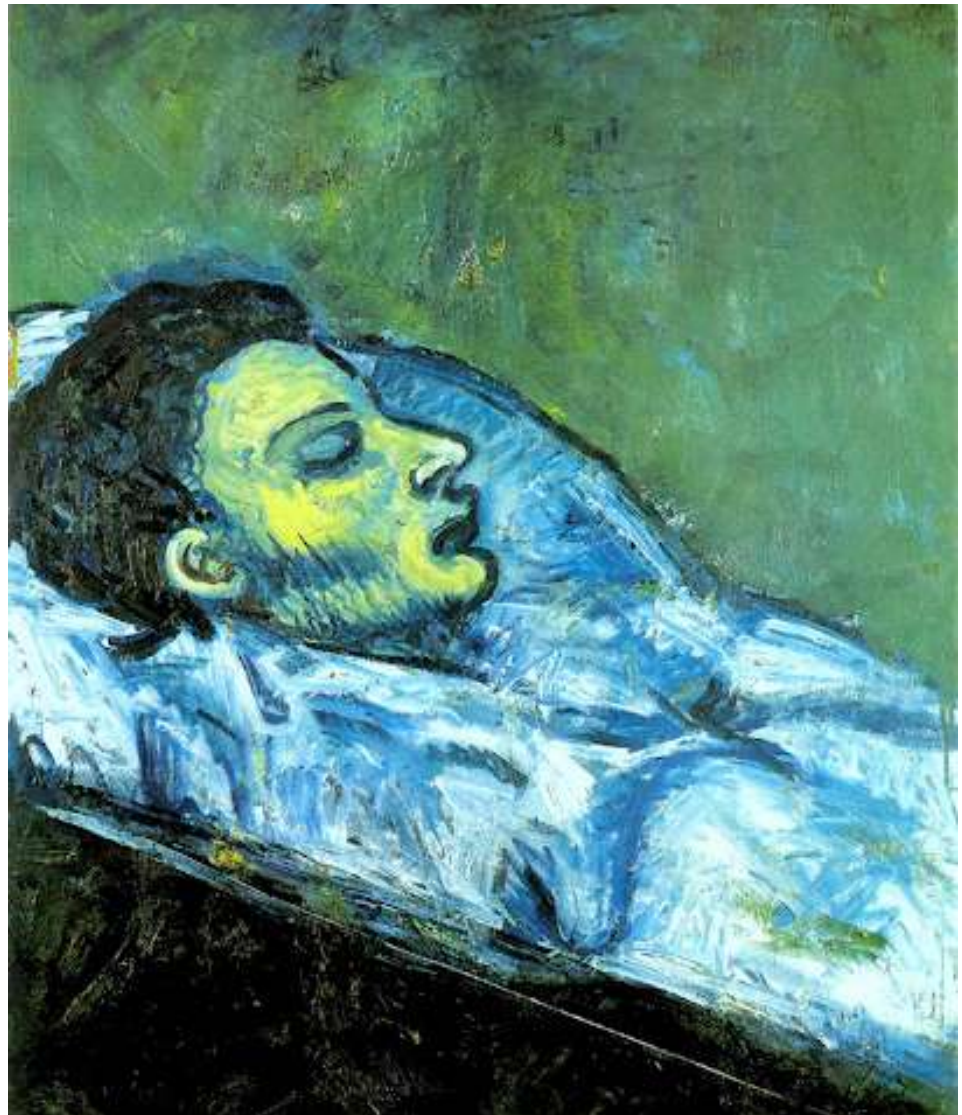


Figura 7. Pablo Picasso, *Casagemas en su ataúd*, 1901, [Óleo sobre lienzo], 72,5 x 58 cm, colección particular.

¹(Léal et al., 2003) Palabras de Picasso en el libro *Picasso total: 1881-1973*.

3.5. El duelo y la melancolía: máquina de creación

Quisiera hacer una pequeña incidencia en el aspecto de la melancolía: explicar qué es y porqué tiene tanto que ver con la creación artística.

La melancolía, en lo que se refiere al arte, se remonta a sociedades antiguas, y esta ha sido objeto de representación reiterada en el arte. De hecho, es un agente motivador de creación artística debido a su faceta reveladora.

La *poiesis* melancólica surge de esa dialéctica, de una verdadera y primordial lucha intestina que tiene por meta el ideal, no por altruismo sino por necesidad. Considerada también como una salida, como otro agotarse de su paciencia, el destemplado melancólico puede lanzarse a crear para sanar su herida. (Ferrández, 2007)

Ferrández estudia en su artículo *La melancolía, una pasión inútil* (2007) la inutilidad de la melancolía, en el sentido que la única manera de salir de ella es haciendo que termine, pero, paradójicamente, la melancolía sí tiene un sentido útil. Es ciego afirmar que la melancolía no tiene funcionalidad en el humano si, como apunta el mismo Ferrández, “Su historia es la de la psiquiatría misma, y su estudio, el del dolor que acarrea la propia condición humana.”(p.169)

Para Freud (1917), “la melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones, y la disminución del amor propio.” El duelo y la melancolía están muy relacionados debido a que ambos sucesos experimentan dolor y tristeza por

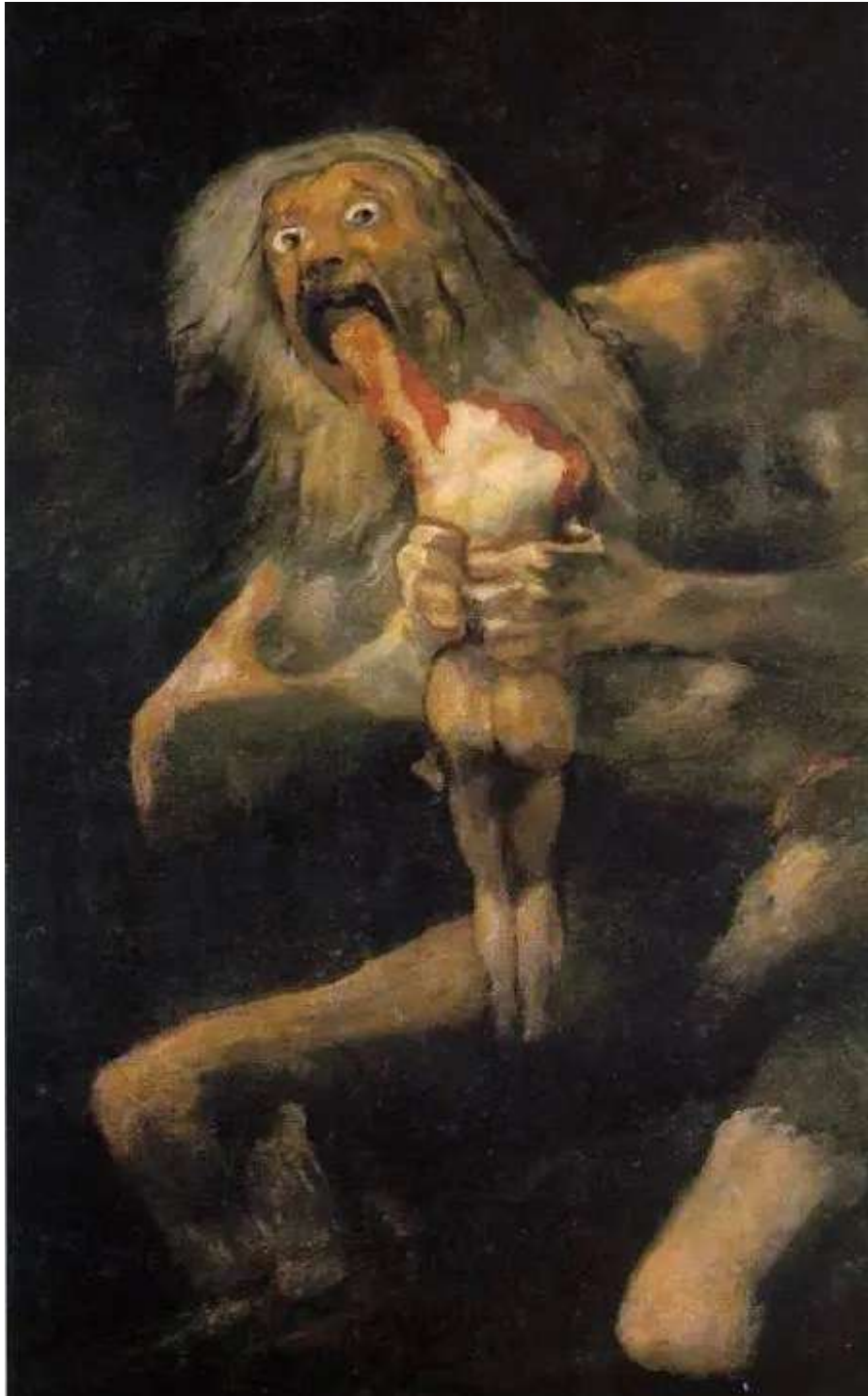


Figura 8. Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1820-1823, [Fresco traspasado a tela], 143,5 x 81,4 cm, Museo del Prado, Madrid.

la pérdida de algo. Pero mientras que el duelo se considera que ocurre por la pérdida real de algo, y también, que tiene cura una vez se haya asumido el proceso de esta pérdida, la melancolía, en cambio, la pérdida no es real. No se puede determinar a través de un suceso de pérdida, aunque sí sea este hecho lo que lo produce. Es decir, el duelo puede generar el dolor de la pérdida concreta, y después suceder este dolor melancólico por la pérdida de algo propio que se ha ido con el objeto. En el mismo texto se comenta que los sujetos que “padecen” o “sufren” la melancolía tienden a mostrar rasgos de empobrecimiento del amor propio, lo cual, parece que de alguna manera hace que reconocer y verbalizar sus propios defectos lleve al sujeto a la introspección y al autodescubrimiento y esa una de las funciones que también se consigue a través de la práctica artística.

Cómo concibo yo la melancolía, el miedo, el dolor, la pérdida, las inseguridades, la soledad, son conceptos que comparte la mayoría de personas que conforman la sociedad, “es la misma herida con que luchamos todos.” (Ferrández, 2007, p.181). Es la faceta que se oculta, pero que a su vez necesita ser manifestada de alguna manera. Lo encontramos en forma de poesía, de pintura, de música, etc., y es con estos vehículos con los que se puede llegar a conectar con el sentimiento. Se establece una relación de la experiencia propia con la que comparte el artista a través del objeto creado. Sin ello, difícilmente podríamos llegar a empatizar con el dolor ajeno. Por ejemplo, en el romanticismo, Francisco de Goya (1746 - 1828) a través de su obra puede observarse como la melancolía realmente es el motor de su creación más personal.

4. El cuerpo; individuo y espacio

4.1. El cuerpo

En este apartado revisaremos algunas cuestiones sobre el cuerpo, como símbolo del individualismo actual, la representación del cuerpo, y las interpretaciones que se han dado de este en la historia del arte.

A lo largo de estos cuatro años en la facultad, la motivación de estudio siempre ha sido el mismo: el cuerpo y la figura humana en la representación. El interés personal se ha fijado en cómo están representados los diferentes personajes de la historia del humano en los edificios e instituciones de contención histórica como las catedrales, templos o museos. Pero, ¿qué sucede cuando decido investigar sobre la representación del mismo en la historia del arte? La respuesta es desesperanzadora, porque lejos de encontrar una amplia bibliografía de vastos significados que puede otorgarnos este, me encuentro con uno solo: el erotismo. Por consiguiente, en este capítulo me dedicaré a explicar los motivos por lo cuales en la historia del arte occidental, el cuerpo desnudo ha sido sinónimo de sexualidad; su transformación con las prácticas artísticas de los años 60-70 hasta día de hoy, y como estas últimas han podido aportar una nueva gama de significados al cuerpo desnudo en la representación.

4.2. El cuerpo desnudo como símbolo erótico en la historia

Empezamos por definir qué significa la palabra erotismo, según Bussagli (Zuffi, S., & Bussagli, M., 2001), el término “erotismo” es en general el conjunto de manifestaciones, dependientes o conectadas con el instinto sexual, que se manifiestan en el plano psicológico y afectivo como en el comportamiento.

Se podría decir que en las civilizaciones prehistóricas, el sexo y el erotismo iba ligado a la fertilidad, por lo que eran pilares de la cultura y necesarios para la supervivencia. Este es un hecho evidente por la multitud de mal llamadas “venus”: estatuillas con formas relacionadas con los atributos femeninos, las cuales, creemos, rinden culto a la fertilidad. Observamos también una gran representación de lo erótico en la mitología del Antiguo Egipto (3200.-31 a.C) y las sociedades Etruscas (s. VIII - s. III a.C) con representaciones explícitas de acto sexual y cuerpos desnudos.

Cuando llegamos a la Antigua Grecia (s. V a.C - IV d.C), entra en juego la dimensión del amor, y la romanización de los cuerpos, es decir, que se empieza a generar un canon de belleza a través de la representación del desnudo. A su vez, también aparece el concepto de deseo. De esta época tenemos

ejemplos como la Venus de Milo, del periodo helenístico (s. II a.C). Es aquí, en el siglo V donde nacería la categoría del desnudo. (Clark, 2006, p. 18)

En la edad media (s.V - s. XV) con el auge del cristianismo por toda Europa, el sexo y el erotismo se censuran, así como el deseo, debido a que son distracciones a la contemplación de Dios. El cuerpo, y el uso de él, se convierte en acto pagano, de modo que la representación queda excluida únicamente a la imagen de Dios, la Virgen, y capítulos bíblicos. No es hasta el siglo XV, con el Renacimiento, que hay un resurgimiento de lo clásico, y con ello, también se configurariann los cánones en los que se basaría la Academia de Bellas Artes (s. XVII).

El cuerpo se vuelve símbolo de belleza, y su desnudo solo es admitido en las escenas mitológicas. Más adelante, con la revolución que causó *Olympia* (1863) y *El desayuno en la hierba* (1863) de Édouard Manet (1832-1883), *El origen del mundo* (1866) de Gustave Courbet (1819-1877), y más adelante las reformulaciones que se hicieron en el modernismo y vanguardias sobre el cuerpo, sin duda la historia del arte había confeccionado un imaginario sobre la representación en la que el cuerpo de la mujer había sido siempre objeto erótico de contemplación, mayoritariamente, de hombre como sujeto observador *voyeur* hacia mujer, como objeto observado.

Para cualquiera que examine la historia del arte occidental debe ser chocante el predominio de imágenes del cuerpo femenino. Más que otro tema cualquiera, el desnudo femenino connota "El Arte". La imagen enmarcada de un cuerpo desnudo, colgada en la pared de una galería de arte, constituye normalmente una abreviación del arte; es un icono de la cultura occidental, un símbolo de la civilización y el talento. (Nead, 1998, p.11)

Este término se amplía cuando llegamos a los nuevos medios de expresión artística, como lo son el cine y la fotografía; otros medios como la publicidad y la más importante: la pornografía, en la que este hecho se hace mucho más notable.



Figura 9. Édouard Manet, *Almuerzo sobre la hierba* (*Le Déjeuner sur l'herbe*), 1863, [Óleo sobre lienzo], 208 × 264,5 cm, Museo d'Orsay, París.

4.3. El cuerpo femenino: guerra de significados

Pocas décadas separan el discurso unilateral que emite el desnudo femenino, que tanto ha promocionado la historia del arte occidental, de la práctica feminista que inicia en los años 60. En estas décadas, los movimientos feministas reclaman el derecho de la autorrepresentación para establecer nuevos significados sobre lo que es la representación del desnudo y así poder romper los códigos que han significado estos. Lynda Nead en su libro *El Desnudo femenino* (1998) lo describe con estas palabras:

Es necesario centrarse en la cuestión de la autorrepresentación y autodefinición de las mujeres y destacar aquellos aspectos de la relación del cuerpo y las subjetividades femeninas que han sido consistentemente oscurecidas y omitidas en la tradición occidental. Esto no es quedarse dentro del marco de referencia, sino identificar sus intereses y límites y crear estructuras de comprensión diferentes. (p.79)

Es por eso que en el momento que se decide investigar sobre este concepto, cuando se hace desde la perspectiva más tradicional, siempre encontraremos un discurso atado a la contemplación del hombre sobre la mujer, y la subrogación de la misma a la mirada del primero, pero si buscamos referencias en la contemporaneidad, solo encontraremos las respuestas a estos discursos. Ejemplo de ello es esta cita de Sánchez (2004), que dice así:

El hombre -esto es, el “sujeto androcéntrico” ha vaciado a la mujer de cualquier contenido subjetivo, reduciéndola a ese “otro” que siempre es mirado, pero que nunca tiene la capacidad de mirar. (p.190)



Figura 10. Sarah Lucas, *Black and White Bunny # 1*, 1997, [Escultura - instalación - fotografía], Tate Gallery, Londres.

Se han conseguido identificar los elementos que construyen el desnudo femenino; el marco de representación, la idealización, la perfección, la pasividad, el objeto de contemplación, la pureza. Por lo tanto, se han descubierto otros aspectos que también definen el cuerpo femenino, pero que eran ignorados como la menstruación, por ejemplo. (Nead, 1998) Aunque la imagen protagonista era una mujer desnuda, sus preocupaciones, sus intereses, sus problemas, sus defectos nunca formaban parte del discurso de la obra.

Los parámetros que definen lo establecido ya se han reconocido, de modo que la manera de suscitar otros debates, establecer nuevas dimensiones sobre la representación del cuerpo femenino es a través de la construcción de nuevos lenguajes artísticos que salgan de lo que está establecido. Encontramos, entre varios, el videoarte, la instalación, la performance, el happening, la fotografía, el collage, etc. Por ende, es entendible que sea arriesgado representar el cuerpo femenino usando los códigos de representación tradicionales, porque puede dar un enfoque erróneo de lo que se pretende expresar. Pero es gracias a la nueva gama de visiones y definiciones sobre el cuerpo en la historia del arte que ha aportado el feminismo a día de hoy, que puedo hacer uso del mismo siendo consciente del lenguaje que practico. En ese sentido, el campo del cuerpo ha sido abierto para albergar un sinfín de otros significados.

Aunque la obra de este proyecto no pretende entrar ni encajar en el discurso activista-feminista porque no se trata de un arte político o revolucionario, sino de un arte contemplativo, con voluntad de expresar sentimientos propios y la visión personal del mundo. El mismo hecho de pluralizar la pintura al óleo y hacerla accesible a mucha más población, ya me parece un acto feminista. Como si fuera una especie de democratización de las artes más tradicionales, transformando lo que significa el cuerpo femenino en el lenguaje de la pintura.

Es por eso que la investigación pictórica de este proyecto se centra en la expresividad de los sentimientos a través del cuerpo, y a la vez, reformular la

concepción del mismo. En la misma obra podremos observar autorretratos, y autorrepresentación, en la que se observan rasgos como palidez, grisura, cansancio, intimidación y aquello que es siniestro, entre otros. Representar a mis sujetos desnudos, en su total o en su parcialidad, es la metáfora con el mismo acto de revelar secretos: tanto en el estado de ánimo como en el terreno de lo físico, y encararse con la desnudez propia.



Figura 11. Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973, [Fotografía], Tate Gallery, Londres.

4.4. El autorretrato

En este apartado no me detendré mucho puesto que el retrato es, en parte, una aproximación del mismo cuerpo. Soy consciente de que podría albergar mucho más que las palabras que voy a aportar, pero con motivos de definición y delimitación del marco teórico se hará un breve recorrido por los significados que este ha aportado tanto en el campo psicológico como en el campo de las artes. La definición del “yo”, la expresión de la individualidad.

El retrato, en las civilizaciones antiguas, era puramente funcional: hacer accesible la imagen del gobernador, rey, emperador, dioses, etc.; al pueblo por medio de la imagen representada en bustos, esculturas o frescos. Tenía la función de ser un documento icónico y la de ídolo mágico (Azara, 2002). Digamos que esa función no ha cambiado del todo hasta día de hoy, pero sí lo que se puede afirmar es que no tenían nada que ver con la representación mimética de la realidad. Este pequeño cambio en la percepción del retrato será lo que de pie a la modalidad individualizada que vive el ser humano a día de hoy. Antes del ascenso del comercio individual, que llevaría al nacimiento de la burguesía, no existía la noción de individualidad, sino que la sociedad se conformaba por una masa comunitaria. Los únicos individuos que podrían distinguirse del resto serían la alta realeza y Dios. El lenguaje de la representación de figuras estaba condicionado por unos cánones estrictos, y la persona retratada pasaba por estos filtros. Breton (2002) describe que el surgimiento de esta noción de individualismo nace a través del retrato del cuerpo y del rostro de manera profana. Llega un momento en el que el arte se empieza a preocupar de representar a las figuras, haciendo hincapié en integrar los rasgos de particularidad del sujeto, confeccionando un imaginario de imágenes que dan verosimilitud al individuo retratado.

“La nueva inquietud por la importancia del individuo lleva al desarrollo de un arte centrado directamente en la persona y provoca un refinamiento en la representación de los rasgos, una preocupación por la singularidad del sujeto.” (Breton, 2002, p.43)



Figura 12. Gustave Courbet, *El desesperado (Le Désespéré)*, 1845, [Óleo sobre lienzo], 45 x 54 cm, colección particular.

Cuando Breton, en el mismo texto habla de la invención del rostro comenta que en la edad media y también parte del renacimiento, la axonometría del rostro residía en la boca, ya que era el canal a través del cual se transmitía la palabra, pero esta forma de interpretar el rostro se transforma debido a los cambios comentados anteriormente, por lo que el foco de atención pasa a ser la mirada.

Los ojos son los órganos que se benefician con la influencia creciente de la “cultura erudita”. En ellos se concentra todo el interés del rostro. La mirada, sentido menor para los hombres de la Edad Media e incluso para los del Renacimiento, está llamada a tener cada vez más suerte en los siglos futuros. Sentido de la distancia, se convirtió en el sentido clave de la modernidad, puesto que permite la comunicación bajo su juicio. (p.41)

En ese sentido, comenta también que al diferenciarse del rostro por ser la parte más individualizada del cuerpo (p.43), se empieza a descubrir un ascenso del individualismo que va ligado, por un parte, a las nuevas representaciones del Renacimiento, pero también a un distanciamiento de la religión y un acercamiento a la naturaleza sublime, en paralelo al crecimiento de las ciudades. El autorretrato vendría ligado a, en parte, este fenómeno, en el que el artista siente la tentación de retratarse a sí mismo en búsqueda de algo más que una simple mimesis. Esta práctica que nacería en el Romanticismo no dejaría de trabajarse hasta día de hoy.

Priego (2002) establece una definición para el retrato y otra para el autorretrato, dice así:

El retrato es la imagen de una persona, hecha por cualquier procedimiento, que de alguna manera establece relación de reconocimiento entre modelo y obra [...] El autorretrato hay que considerarlo dentro de este concepto, con la diferencia de que en el retrato la acción es transitiva: hay un sujeto (artista), alguien que la recibe (modelo) y un complemento directo (obra), mientras que el autorretrato equivale a una oración reflexiva porque la recibe el mismo sujeto que actúa y se identifican artista y modelo. (p.177)



Figura 13. Egon Schiele, *Autorretrato*, 1910, [Acuarela y carboncillo sobre papel], 45 x 31,5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

A partir del siglo XV, y con la posterior creación de la academia, el retrato adquiriría una nueva posición en el rango de géneros artísticos, estaba por encima de la pintura de bodegón y de paisajes. Una de las razones por las que se empiezan a autorretratar los artistas es socioeconómica; era la forma más barata de trabajar el rostro, ya que no bastaba más que el propio artista, materiales para la pintura y un espejo. (p.179). Prego, entre otras cuestiones comenta que otra de las razones por las que empieza a proliferar la necesidad de autorretratarse por parte de los artistas, es la necesidad de conocerse a uno mismo; no solo físicamente lo cual ya es suficientemente revelador, sino también, desvelar los complejos, en algunos hay vanidad, en otros la fealdad se acepta y en otros, también, se descubre la personalidad narcisista del artista. La necesidad de dejar presencia en el mundo, y ser autoconsciente de la propia existencia efímera, es también uno de los motivos. “Un simple papel con unos garabatos puede perdurar mucho más que un hombre, el artista lo tiene a mano y sabe trazarlos, no le cuesta ningún dispendio. Y cede a la tentación de legar su imagen todavía viva y hermosa a una posteridad que él no verá.” (p.188) Hoy en día, este último término, se lo ha apoderado la fotografía y el video, que son el archivo que documenta nuestra presencialidad en el mundo.

En el caso de este proyecto, la voluntad del autorretrato es precisamente la introspección, obtener significados en el propio rostro y en el cuerpo. La mirada es un punto importante, tanto que a veces la borro, y dejo que el espectador termine de configurarla en su mente. Podemos clasificar las miradas de esta obra en tres: la que mira al suelo, la que observa algo y la que no existe. La ausencia de ojos en un rostro causa una sensación terrorífica. Estamos configurados para que nuestra mirada se encuentre con la del otro, y la ausencia de esta es un acto atroz. Tan importante es, que muchas veces la mirada del rostro adquiere una categoría superior dentro de la misma pintura, es por esta razón por la que la acabo borrando. En un acto de rebajar su protagonismo, revelo lo siniestro que existe detrás.

4.5. El individuo en el espacio: lo doméstico y el no lugar

En este apartado se hará una breve mención al espacio, o al mal llamado “fondo” de la pintura. El espacio, como se ha comentado en el apartado de objetivos, en la página 18, ha sido una cuestión que se ha querido solventar en este recorrido. Para esta obra se han escogido espacios domésticos, pero concretamente se han escogido dos por sus relevantes narrativas: el baño y la habitación.

La cultura popular ha hecho del cuarto de baño un espacio que invita a la desconexión del mundo, y al reencuentro con uno mismo. Hablo de cuartos de baño en el contexto doméstico general, aunque también se pueden incluir baños de edificios públicos. Hay una vastedad de imágenes que construyen un discurso uniforme sobre el cuarto de baño; un espacio de intimidad absoluta, violencia, reclusión y melancolía. Imágenes como las que nos ofrece Sara Lucas en su *Human Toilet Revisited* (1998), (fig.14), o algunos montajes cinematográficos que realizaba Cindy Sherman, donde aparece el sujeto mujer en el baño usando los códigos de representación del cine Hollywoodiense son algunos de los ejemplos de los que trato de explicar. La habitación, tal y como se conoce en la cultura occidental, nace con la llegada del agua corriente y los sistemas de alcantarillado, a vísperas del siglo XX. (Esquivias, 2006, p. 62) Por lo que el cuarto de baño es un espacio contemporáneo, y por eso me baso en las definiciones que me otorga el imaginario de la cultura popular. Es el lugar donde la persona se encuentra con la intimidad absoluta: hay gente que canta, que baila, que habla consigo misma y mantiene discusiones, que descubre ideas, etc. Gracias también a la ayuda del elemento espejo, herramienta que invita a la comunicación entre “el mundo real” y el “mundo reflejado”.



Figura 14. Sarah Lucas, *Human Toilet Revisited*, 1998, [Fotografia], Tate Gallery, Londres.

En cambio, en la habitación, el lugar de descanso, hay intimidad, pero no tanta como la que se vive en el baño. La habitación es el espacio seguro, el sitio refleja la personalidad del sujeto que la habita, aunque también está muy relacionada con la reclusión, mientras que el baño, te invita a la reflexión. Tracey Emin, por ejemplo, expuso su cama deshecha (fig.15), rodeada de basura que había acumulado por su estado depresivo y dependiente de drogas. Esta fue la expresión máxima de su intimidad, en su momento más vulnerable.

El tercer y último espacio, es el no lugar. La ambivalencia de situar una figura en un lugar no determinado es un recurso metafórico. Es el lugar suspendido del tiempo y del contexto.



Figura 15. Tracey Emin, *Mi cama*, 1998, [Escultura - instalación], 79 x 211 x 234 cm, Saatchi Gallery, Londres.



Figura 16. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #39*, 1979, [Fotografía], MoMa, Nueva York.

5. Hermenéutica del azul

El azul como color tiene una potencia simbólica extraordinaria. En este apartado investigaremos en los orígenes antropológicos del azul, y las significaciones que se le han otorgado a este en diferentes épocas, y también, en diferentes expresiones. También se indagará sobre los orígenes del azul de Prusia.

5.1. Historia del azul en occidente

Heller (2004) nos define el azul como principio femenino, porque se considera apacible, pasivo: asociado al agua, también atributo femenino. (p.33) Esta asociación del azul no siempre ha sido así, de hecho durante el imperio romano el azul estaba asociado a la barbaridad, debido a que era el color de los celtas y los vikingos. Así mismo, algunos de estos guerreros pintaban sus rostros con azul para distinguirse del enemigo (Varichon, 2009, p.175), por lo que el azul tenía connotaciones negativas. El azul en esa época no existía, y no existía la palabra azul para describir el cielo o el mar, en un sentido metafórico. Era un color que por sus atribuciones a lo bárbaro e incivilizador, su falta de presencia en la sociedad y su difícil elaboración, lo transformaron en un color invisible. Eso no significa que no existiera claro, simplemente se ignoraba. Por el lado contrario, en el Antiguo Egipto, el azul era, como había mencionado antes, un color difícil de elaborar, así que su uso quedaba restringido solo para la realeza.

Cuando llega a Europa el precioso “Azul ultramar” denominado así por su origen en el continente africano, el “azul del más allá”, toda la simbología otorgada al azul cambia. Al ser un pigmento escasísimo, y su valor equivalente en oro, solo se permitía su uso en ínfimas porciones en las pinturas, y se convirtió en el color más alto en la jerarquía de poder, por lo que era el color de los mantos de la virgen María, el personaje más retratado en la historia del arte occidental. Eso generó que en el imaginario colectivo se empezara a asociar el azul con lo femenino.

Más adelante llegarían otras formas de fabricar azul como la azurita, o el índigo, y más tarde, con la invención de los pigmentos sintéticos, llegarían otros como el Azul de Prusia, del que hablaré en el siguiente apartado.



Figura 17. Fra Angelico, *Anunciación (L'annunciazione)*, 1425-1426, [Pintura al fresco con temple], 162,3 x 191,5 cm, Museo del Prado, Madrid.

5.2. Azul Prusia

El color Prusia tiene un origen un tanto peculiar, ya que nació por accidente en 1704. En el experimento, un droguero llamado Diesbach, que vendía un color rojo de fabricación propia, mezcló carbonato de potasa adulterado, en vez de potasa pura con cochinilla, a la que se le había añadido sulfato de hierro. En vez de del rojo que esperaba, obtuvo este precioso azul. Diesbach comprendió el fallo, pero lejos de evitarlo, lo perfeccionó, para acabar comercializando con el nombre de “Azul de Berlín”. (Pastoureau, 2009, p.36)

A pesar de no ser un color tóxico, sí que se observó que era un color inestable a la luz. Los pintores impresionistas que pintaban al natural lo usaron con frecuencia en sus pinturas, pese a esa inestabilidad. Y a su vez también, se empezaron a teñir los trajes de los militares prusianos con este color, de aquí viene su denominación como “Azul de Prusia”. (Pastoureau, 2009)

El uso de diferentes pigmentos azules varió notablemente entre los impresionistas franceses y sus sucesores. Paul Cézanne (1839-1906) y Georges Seurat (1859-1891) parecen haber usado el azul de Prusia rara vez, si es que lo hicieron, pero es bien conocido su empleo en las obras de Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926) y Vincent van Gogh. (Bermejo, 2020)

La historia del Azul de Prusia también tiene un capítulo negro en la historia, ya que en los campos de concentración nazis se usaba el Zyklon-B, un pesticida a base de cianuro, del griego *κύανος* (azul oscuro, sombrío, negro), “cianuro de hidrógeno”, conocido también como “ácido prúsico”. El artista contemporáneo Yishai Jusidman (1963) relata en su obra “Azul de Prusia” (fig.18) relata los horrores que sucedieron en los campos de concentración, representándolos con este mismo color, ya que la reacción del gas con el hierro en el mortero de las paredes daba esa tonalidad azulada-verdosa en las cámaras (Bermejo, 2020)



Figura 18. Yishai Jusidman , *Aushwitz*, 2010 - 2011, [Acrílico sobre tabla], colección particular.

La aportación personal que haré sobre este azul, que es la base cromática en la que se funda este proyecto, es que se trata de un azul que no es optimista como lo es el ultramar, o el índigo. Parece un azul contaminado, más cerca de la tierra y de lo real, a pesar de tener su origen en una mezcla sintética. Es un azul más honesto, porque por sí solo representa mucho mejor el color del mar o el de una sombra. Si tengo que trabajar en una pintura que sea melancólica, sin duda escojo el Azul de Prusia, del mismo modo que lo hizo Picasso en su etapa azul (1901-1904) junto a gamas de verdes y grises. (Bermejo, 2020)

5.3. “Blue hour”

La blue hour se trata de una expresión para hablar del cese del día. Está relacionada con el alcoholismo, ya que es la hora de la salida del trabajo, y de la entrada a los bares para compensar la jornada laboral.

La blue hour u “hora azul” es la del anochecer, después de salir del trabajo. Bares y pubs anuncian ofertas para esta hora, las bebidas alcohólicas son más baratas al anochecer, lo que hace doblemente atractivo el momento de relajarse una vez concluida la jornada laboral. (Heller, 2004, p.45)

En relación con esta definición, podría establecer lazos entre la muerte, (el final) con el cese del día. También la relación de que los humanos tendemos a ser más susceptibles a los vicios cuando hay alguna especie de desorden psicológico, a modo de respuesta para intentar paliar el dolor que es experimentar la realidad.

5.4. Descanso azul

Heller (2004) continúa su análisis explicando que el azul combinado con blanco se asocia al descanso, y dice así:

Siendo el azul un color pasivo y el más sosegado de todos los colores en natural que sea el color de las cajas de sedantes e inductores del sueño. También es el color preferido para ropa de cama y prendas nocturnas. El célebre train bleu, el tren que hace el recorrido Calais-París-Niza, se compone solo de coches-cama. Azul-verde-blanco es el acorde característico del descanso: el azul es el descanso pasivo, el verde el ocio activo, y el blanco simboliza la ausencia de todos los colores, de toda excitación. (p.45)

Este concepto aporta valor a mi visión de experimentar el duelo. El descanso es igual al silencio de la pérdida, y también hace referencia a la necesidad del descanso para obtener la reparación - recuperación del cuerpo tras la batalla que se vive en la mente. De ahí la reiteración de colocar a mis sujetos reposando, ya sea en la cama, en un sofá, en el suelo, o apoyados en una pared.

5. 5. El *blue mood*

¿En qué momento empezamos a denotar el azul como algo asociado al frío, a la tristeza y a la soledad? En la terminología inglesa, *blue* (azul) no es solo la definición de un color, sino que se trata de una expresión para hablar del sentimiento tristeza.

Los colores; su percepción visual, son realmente una construcción social, como se da a entender en el apartado sobre la historia del azul. Se observan los objetos y se establece una relación de color con lo material, la comparación de la cual lleva al campo sensorial y emocional; pudiendo establecer, mediante el lenguaje, una relación directa de color con emoción. Es decir, por ejemplo, el azul no significa tranquilidad y seguridad porque ese es el color de la policía y los hospitales, sino al revés: el mar y el cielo se encasillan como elementos azules (a nivel representativo), la sensación de observar el mar o el cielo otorga el sentimiento de serenidad, que nos llevaría a esa posible sensación de tranquilidad. Este suceso está muy relacionado con el condicionamiento clásico². El aprendizaje condicionado viene a ser aquel

²El condicionamiento clásico es el mecanismo de aprendizaje más simple que existe, mediante el cual los organismos aprenden a dar respuestas nuevas a los estímulos y son capaces de determinar las relaciones existentes entre ellos” (Domjan y Bukhard, 1993, p.68). Pavlov fue quién ideó esta teoría a finales del siglo XIX estudiando qué estímulos provocaba la salivación de los perros. El ejemplo era que se provocaba algún tipo de estímulo al perro cuando iba a comer, por lo que al final, el perro empezaba a salivar cuando recibía el estímulo, no la comida, debido a que asociaba el estímulo directamente con el momento de comer.



Figura 19. Pablo Picasso, *Viejo guitarrista*, 1904, [Óleo sobre lienzo], 121,3 x 82,5 cm, Instituto de Arte de Chicago.

que se adquiere mediante asociación. Por esta razón, un posible origen de la asociación del azul a la tristeza puede ser la representación reiterada de la Virgen María en el arte sacro vestida con el manto azul, y la mezcla de estas representaciones con las que aparece expresión de tristeza por experimentar la muerte de su hijo Jesús, el Hijo de Dios. De hecho, el azul, era el color del luto en la antigua roma. (Varichon, 2009) Estos mecanismos de relación con el color, son aprovechadas por las herramientas de publicidad, en los que estos lazos color-emoción se ven reforzadas, incluso al punto de convertirlo en dogma. El azul no significa tristeza; el azul es tristeza. El Blues como género musical es un ejemplo de lo que se trata de explicar, de hecho tiene su raíz en la palabra *blue* (azul), y se trata de un género musical que nació en el continente americano a finales del siglo XIX, por los afroamericanos haciendo referencias en la música de su condición de esclavos.

En conclusión podría afirmar que la condición por la que conocemos el azul con las connotaciones actuales está sujeta al contexto y precedentes que existen en nuestra sociedad, y evidentemente, es susceptible a cambios. La publicidad, la literatura y la representación son los grandes agentes que reiteran estos mensajes, de ahí a convertirlo en parte del lenguaje para expresar la tristeza.

6. Antecedentes personales

No puedo explicar el proceso de mi pintura sin mostrar cuál es su base. Como habré mencionado antes, partimos del papel. Del dibujo realista sobre superficie seca. Hasta 2019 todo lo que había dibujado eran esbozos sin ningún tipo de ambición por convertirse en obras. Alguna pintura habría hecho, sin embargo, eran solo eran ejercicios. Pero en ese año sufrí una pérdida significativa. Un duelo de ruptura, que supuso un duelo evolutivo³, lo que incluyó cambios en mi forma de vivir el día a día, y esos cambios, también se tradujeron en que los dibujos empezaron a convertirse en obras.

Toda pérdida significativa entraña la necesidad de un duelo. Cuando se trata de una persona, la pérdida no está forzosamente ligada a la muerte; sin embargo, constituye el paradigma del duelo, incluso si la desborda ampliamente. La muerte imprime al duelo un carácter particular debido a su carácter de radicalidad, irreversibilidad, universalidad e implacabilidad. En contraste, una separación no mortal siempre deja abierta la esperanza del reencuentro.

(Sancho, 2017. p.20)

³ (Sancho, 2017, p.17) Sancho describe a través de palabras de Cobo Medina el proceso del duelo evolutivo, el cual no va ligado a la muerte real de una persona, sino a la muerte de alguna parte de uno mismo.

El retrato y la figura humana siempre han sido mi ambición, pero ahora lo eran de manera que el rostro era el objeto cargado de símbolo, no solo por la expresión natural de su ser, sino por todo lo que se puede hacer con él; es decir, muchas veces, rompía los rostros como si fueran porcelana, desgarraba la cara como si fuera papel (fig. 20), los llenaba de agua, por hablar de algunos ejemplos. La pérdida que motivó a crear fue una pérdida angustiante, cargada de rabia, visceral. Esa es la pérdida de no conocer a una persona que creías conocer, y así lo canalizaba a través del rostro.



Figura 20. Abril Cano, *Alone*, 2021, [Técnica mixta de grafito y digital], 30 x 21 cm. Elaboración propia.

A continuación, y sin todavía haber “superado” esta, hubo otra pérdida significativa en 2021. Pero lo que supuso esta fue el cese de toda creación por un tiempo. Hubo, de nuevo, cambios en mi modo de ver el mundo que supusieron un drenaje de toda motivación para crear, y mucho más, de hacerlo del modo en que lo había hecho hasta ahora. Este tipo de pérdida fue más solemne, menos malvada, pero devastadora. La pérdida de un ser querido.

Unos meses más tarde, cuando retomé la práctica artística, quise explorar el campo de la pintura, porque pensé que mi dibujo se había quedado estancado. Y la primera problemática fue que debía de reinventar las fórmulas, ya que no se pinta igual que se dibuja. En eso estoy de acuerdo con John Berger cuando distingue ambas disciplinas.

Las pinturas, con sus colores, sus tonalidades, su extensa luz y sus sombras, compiten con la naturaleza. Intentan seducir a lo Visible, atraer a la escena pintada. Los dibujos no pueden hacer esto. La virtud de los dibujos son solo notas tomadas en un papel. (Berger, J. 2005, p.39)

Me había abierto al campo de lo matérico, de lo que aparentaba ser voluminoso, ya no valía con solo sombrear para dar el volumen, sino que había que aplicar colores, construir planos, y todo eso, sin que se mezclaran demasiado, debido a que estos podían tragarse lo más oscuro, o lo más claro. El motivo y fuente de inspiración siguió siendo el cuerpo y el rostro.

Encontraba muy placentero construir volúmenes, recalcar los brillos de los hombros, de las mejillas, de la nariz. Empecé a desarrollar obras en las que el objeto de estudio era mi propio cuerpo, lo cual, me hizo perder la vergüenza, por la propia auto-exposición, ya no solo de mis sentimientos, sino de mi propia desnudez. Y aunque las poses podían ser sugerentes, buscando el lado más favorable, o más sensual, lo cierto es que no se podían desprender del aura triste que le otorgaba a cada una de mis pinturas. Siempre situadas en un espacio doméstico, tumbadas en una cama, o rodeadas de botellas.

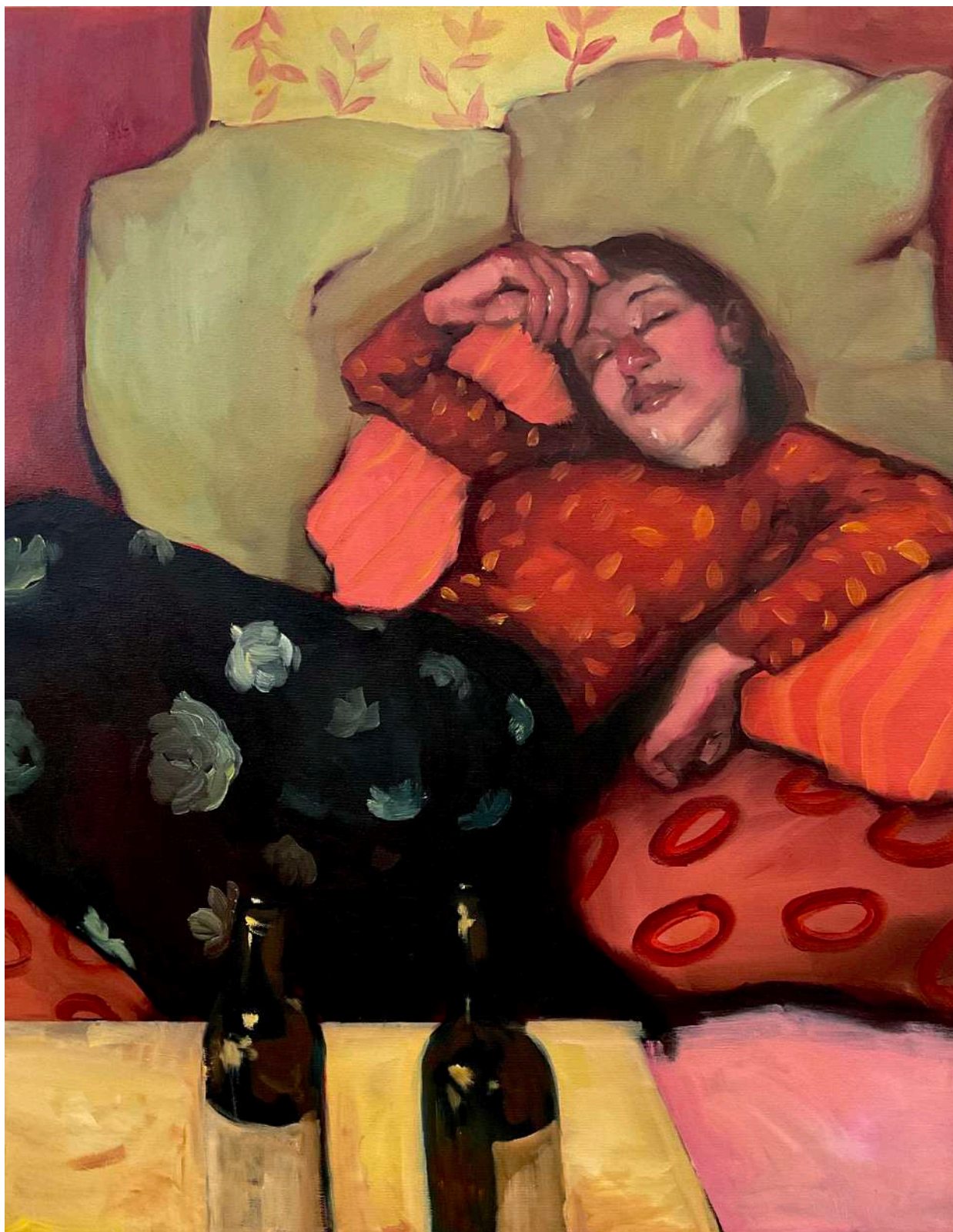


Figura 21. Abril Cano, *Sofa*, 2023, [Óleo sobre tela] ,81 x 65 cm. Elaboración propia.

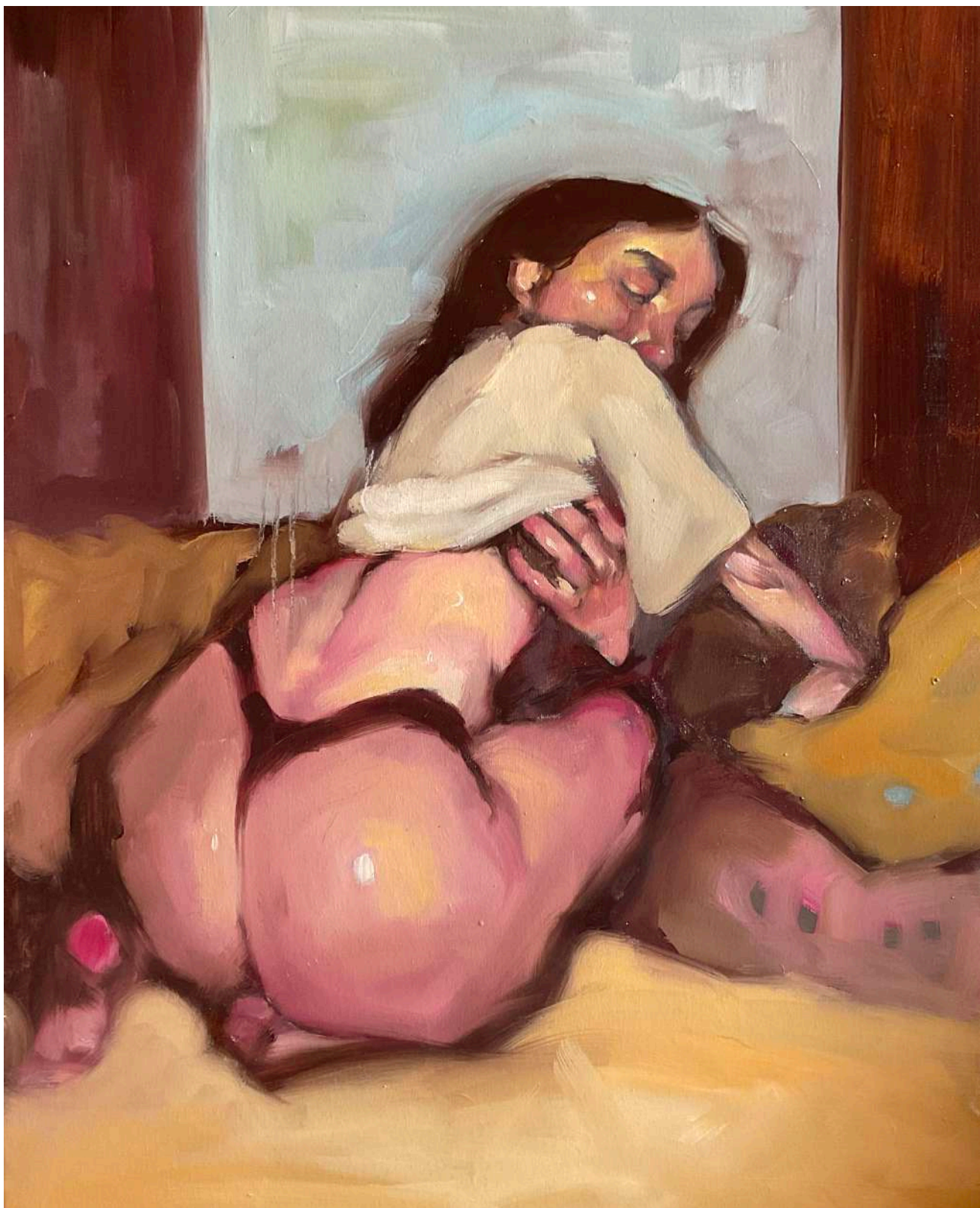


Figura 22. Abril Cano, *A body*, 2023, [Óleo sobre tela], 81 x 65 cm. Elaboración propia.

La última etapa, antes de empezar este proyecto, se centró en la pincelada y el espacio. Tratar de proponer esas cuestiones y solventarlas. También fue una etapa de desnudo absoluto, tanto físico, como emocional: el cuerpo sufriendo.

Una vez vista la trayectoria artística que antecede este trabajo, podemos entender cuán relevante ha sido la pérdida, el duelo y la tristeza en relación con mi obra.



Figura 23. Abril Cano, *Amarillo*, 2023, [Óleo sobre tela], 81 x 65 cm. Elaboración propia.

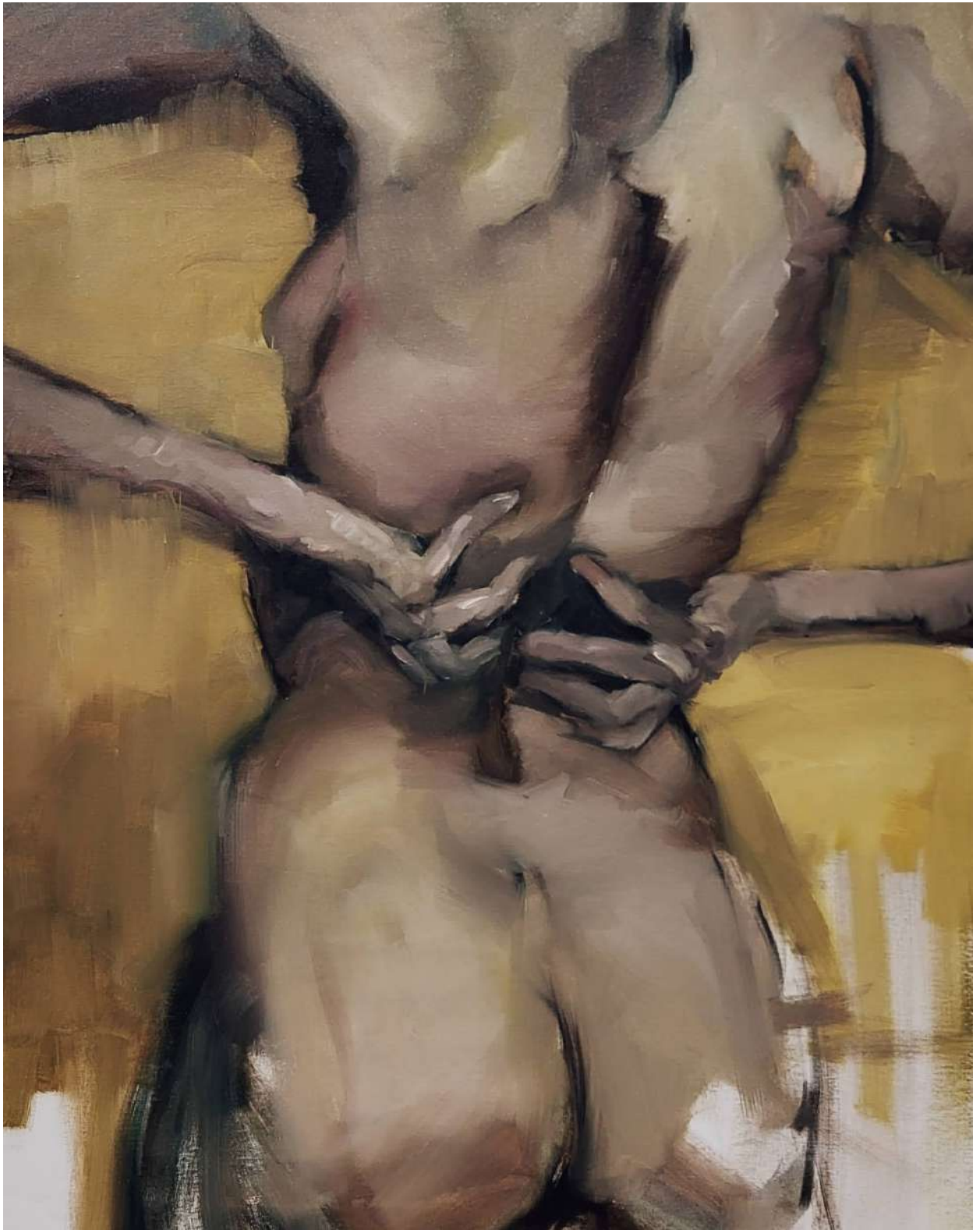


Figura 24. Abril Cano, *Espalda*, 2023, [Óleo sobre tela], 81 x 65 cm. Elaboración propia.

7. Referentes técnicos

Mis referentes pictóricos son Milt Kobayashi, Marlene Dumas, Malcolm T.Liepke, Paula Bonet y Jenny Saville.

Tanto Milt Kobayashi (1950) como Malcom T.Lipeke (1953) aplican mucha carga de pintura. La pincelada es pastosa, sintética, expresiva pero concisa. Los colores se mezclan dando resultados grisáceos, lo cual aporta mucha carga simbólica a la representación de sus personajes. Son representaciones muy basadas en la belleza del modernismo. Donde se generaba una pasión por retratar el pasatiempo de la sociedad burguesa, pero también los vicios de esta misma. Los bares, las habitaciones y las camas son algunos de los escenarios sobre los que trabajan tanto T. Lipeke como Kobayashi.



Figura 25. Milt Kobayashi, *The couple*, 2019, [Óleo sobre tela], 56 cm x 36 cm, Meyer Gallery, Santa Fe, Nuevo México.



Figura 26. Malcolm T. Liepke, *Three Men in Grey*, 2022, [Óleo sobre tela] 45,7 × 61 × 5 cm, Pontone Gallery Londres.

Por otra parte, la pintura de Paula Bonet (1980) es menos sintética, pero igualmente, fresca y sutil. Su encanto reside en el trazo que usa tanto para dibujar como para pintar. La obra de Bonet gira sobre todo alrededor de lo que representa lo femenino; las cuestiones que se asocian a la feminidad, a la sensibilidad y a la inocencia. Y lo hace, por ejemplo, a través del autorretrato, de la representación a través del archivo fotográfico, tanto si es común, como si es el suyo propio. Lo que más me interesa de su obra es la insistencia en resaltar, con rojos, las mejillas de sus retratos.



Figura 27. Paula Bonet, Ilustración obtenida de *La sed*, 2016, [Aguafuerte], Lunwerg Editores.

De Marlene Dumas (1953) lo que más me fascina es la frescura con la que trabaja sus retratos. En algún momento trabajé una técnica que usó que consistía en manchar el papel de agua sucia, y con un pincel mojado de algún color oscuro, manchar los ojos, la nariz y la boca y dejar que el agua formara el resto del rostro. Me atrae la gama de colores fríos y grisáceos que emplea en su obra, el exceso de materia para la falta de detalles, o a la inversa, con el ejemplo del proceso de la tinta.



Figura 28. Marlene Dumas, *Chlorosis (Love Sick)*, 1994, [Tinta, gouache y acrílico sobre veinticuatro hojas de papel], 66,2 x 49,5 cm, Museo MoMa, Nueva York.

Y, por último, de Jenny Saville (1970), lo que más me atraen son sus dibujos. Ella deforma sus sujetos, los vuelve inmensos en sus pinturas, pero no es eso con lo que conecto, sino con sus dibujos. Practica una especie de superposición de piezas, creando una secuencia narrativa estática. Saville se centra en el cuerpo, pero más aún con el retrato de la persona y su expresión.



Figura 29. Jenny Saville, *One out of Two*, 2016, [Impresión digital sobre papel Somerset], 42 × 59,4 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgo.

Los siguientes artistas no se consideran referentes, pero sí antecedentes de este proyecto, ya que las obras o pensamientos que han trabajado, lo han hecho de alguna manera similar a la mía, sin yo conocerlos previamente, o haberlos seguido como tal.

Mencionaré a Paula Rego (1935 - 2022), cuyo trabajo pictórico es escandalosamente similar a nivel estético con las pinturas que anteceden a este proyecto, y, sin embargo, desconocía por completo su obra antes de realizarlas. Con espectacular asombro he visto la forma en que construye los rostros, dando los mismos resultados que en mis retratos. Además de la similitud del lenguaje que empleamos, también aparecen cuestiones como lo doméstico, la intimidad, la sexualidad, de un modo agresivo. Se trata de una obra que expresa la violencia ejercida a las mujeres. “Su mirada crítica, desde lo autobiográfico y lo político, se desarrolla en la ironía.” (Zaldo, 2022)

Y para terminar, también quiero destacar a Francis Bacon (1909 - 1992), en referencia a la deconstrucción de la figura humana. Bacon elaboraba sus pinturas con manchas, muchas veces al azar, y trabajaba encima de lo que le inspiraban esas manchas. Este es un procedimiento que también he trabajado con anterioridad en mis obras, en un momento en el que no quería depender de imágenes de referencia para construir pinturas.



Figura 30. Paula Rego, *Blancanieves y su madrastra*, 1995, [Pastel], 178 x 150 cm, Whitworth Art Gallery, Manchester (Reino Unido).



Figura 31. Francis Bacon, *Figura acostada*, 1969, [Óleo sobre tela], 198 x 147,5 cm, Fundación Beyeler, Basilea (Suíza).

8. Obra personal

*En el caos de la imagen
te presento el Azul universal
azul, una puerta abierta al alma
una posibilidad infinita
que se vuelve tangible.*
—Derek Jarman

(Jarman, 1994. p. 183)

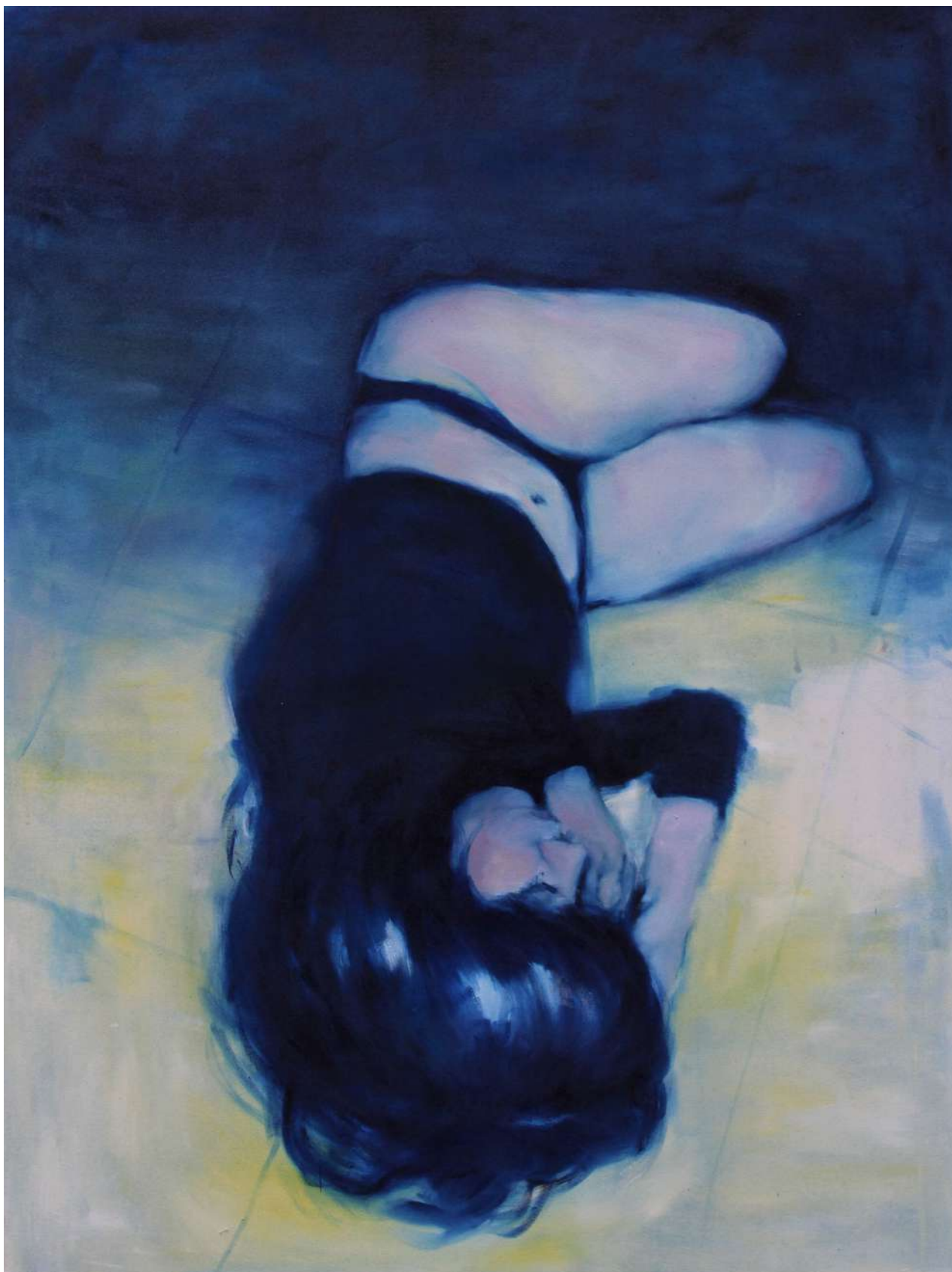


Figura 32. Abril Cano, *Descanso azul*, 2024, [Óleo sobre tela], 130 x 97 cm. Elaboración propia.



Figura 33. Abril Cano, *El otro lado*, 2024, [Óleo sobre tela], 130 x 97 cm. Elaboración propia.



Figura 33.1. Detalle. Elaboración propia.

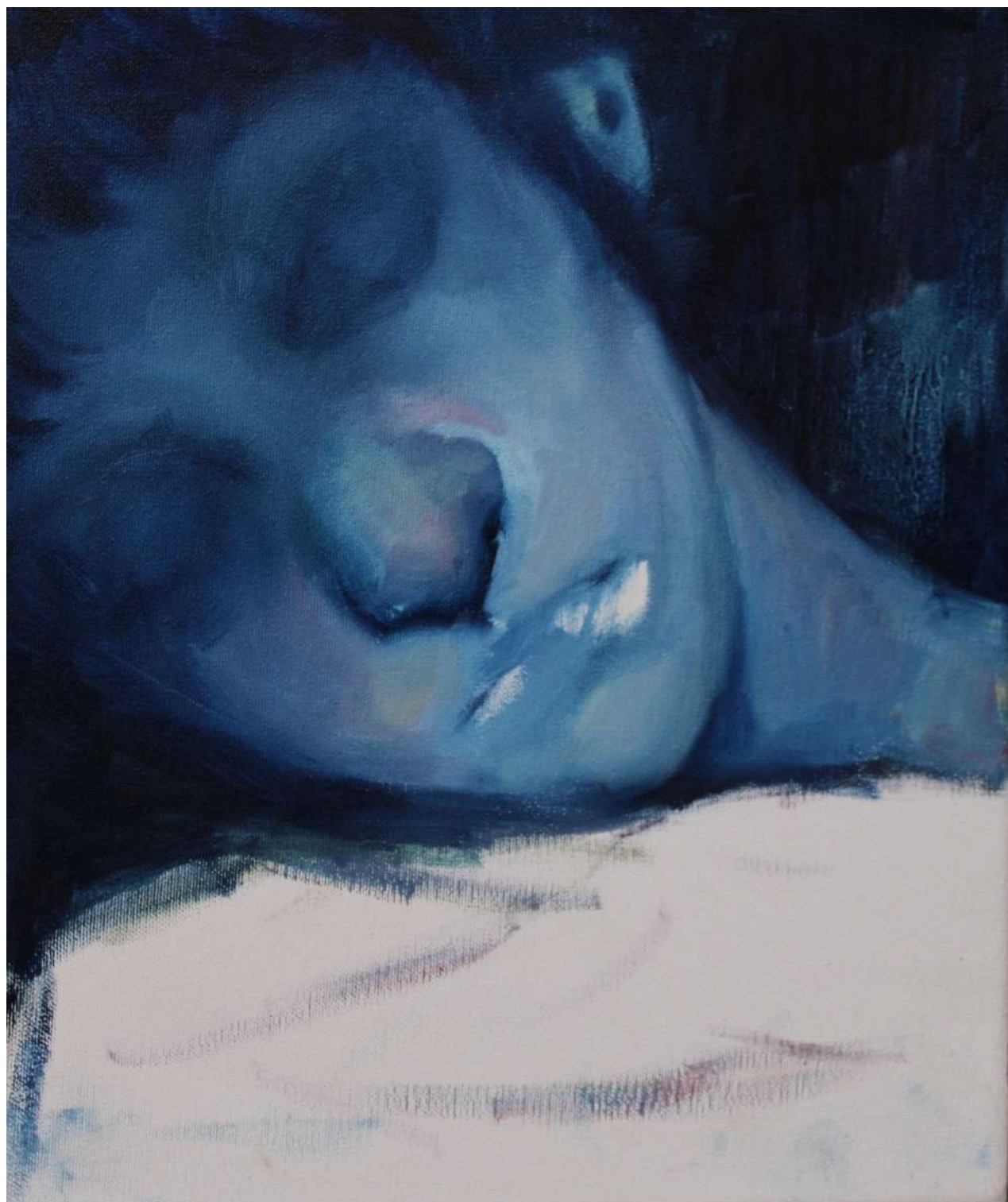


Figura 34. Abril Cano, *Autorrerato inventado*, 2024, [Óleo sobre tela], 30,2 x 25 cm. Elaboración propia.



Figura 35. Abril Cano, *Cianuro*, 2024, [Óleo sobre tela], 146 x 114 cm. Elaboración propia.



Figura 35.1. Detalle. Elaboración propia.

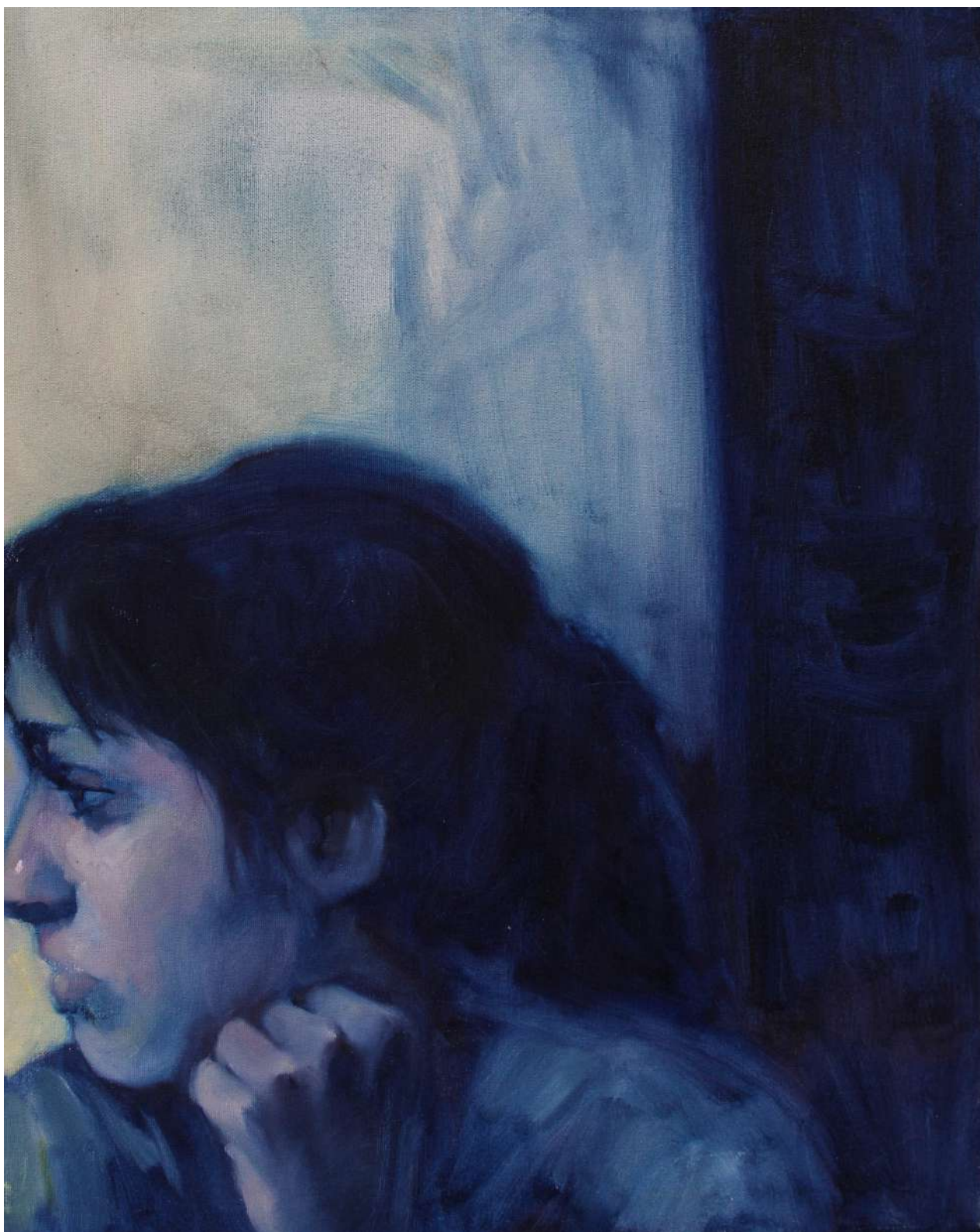


Figura 36. Abril Cano, *Retrato de mi cabeza de perfil*, 2024, [Óleo sobre tela], 50 x 40 cm. Elaboración propia.

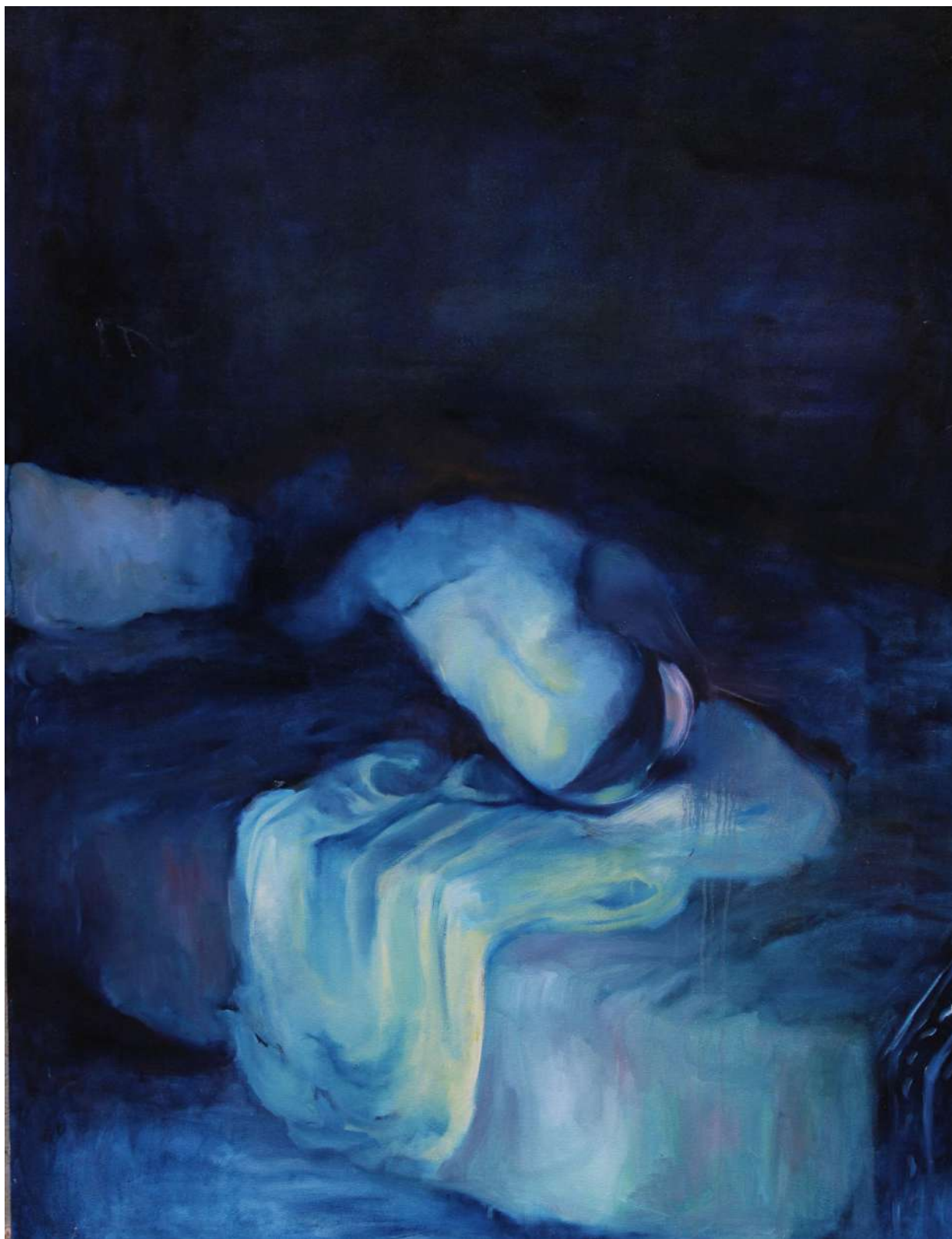


Figura 37. Abril Cano, *El fantasma en la cama*, 2024, [Óleo sobre tela], 130 x 97 cm. Elaboración propia.

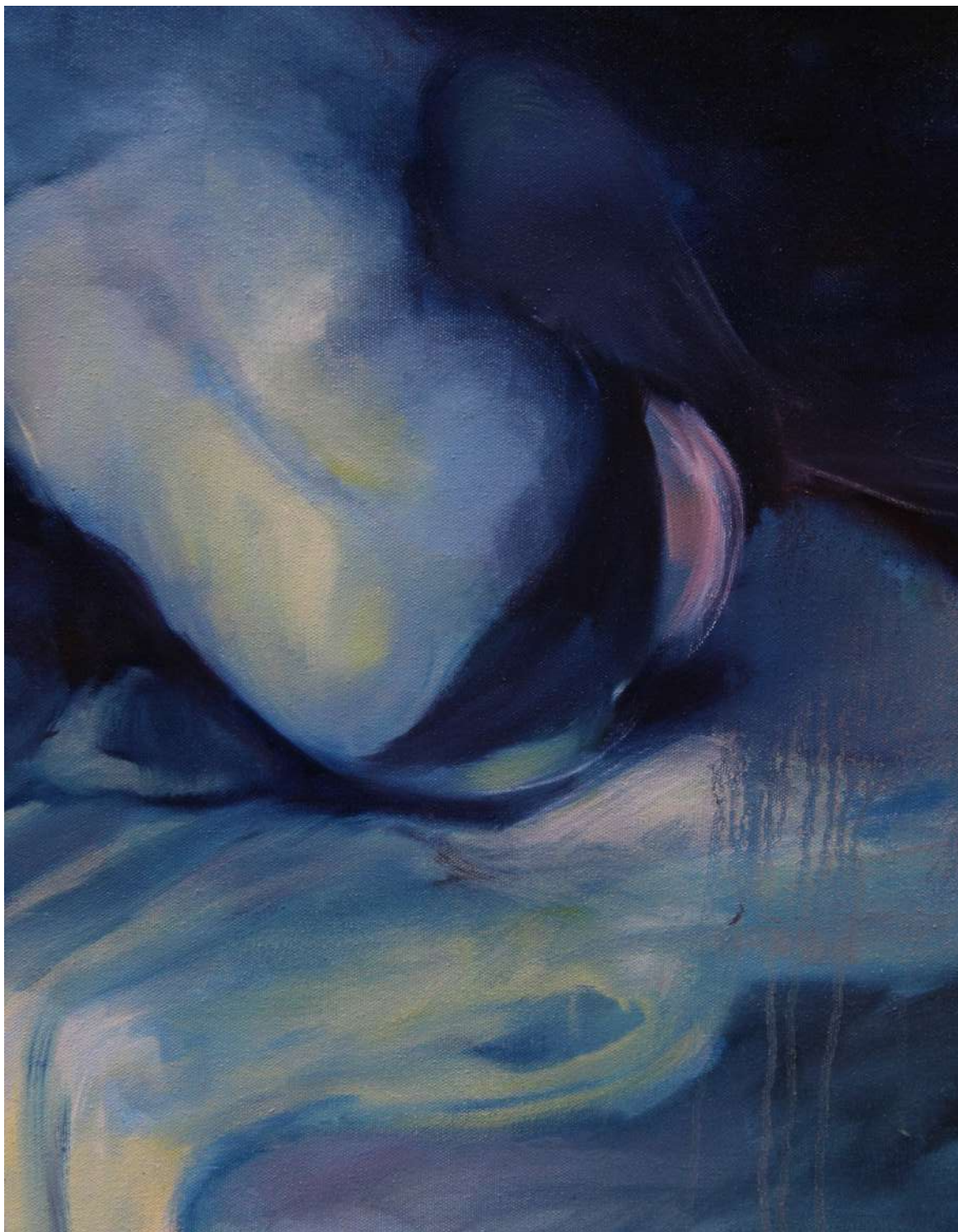


Figura 37.1. Detalle. Elaboración propia.

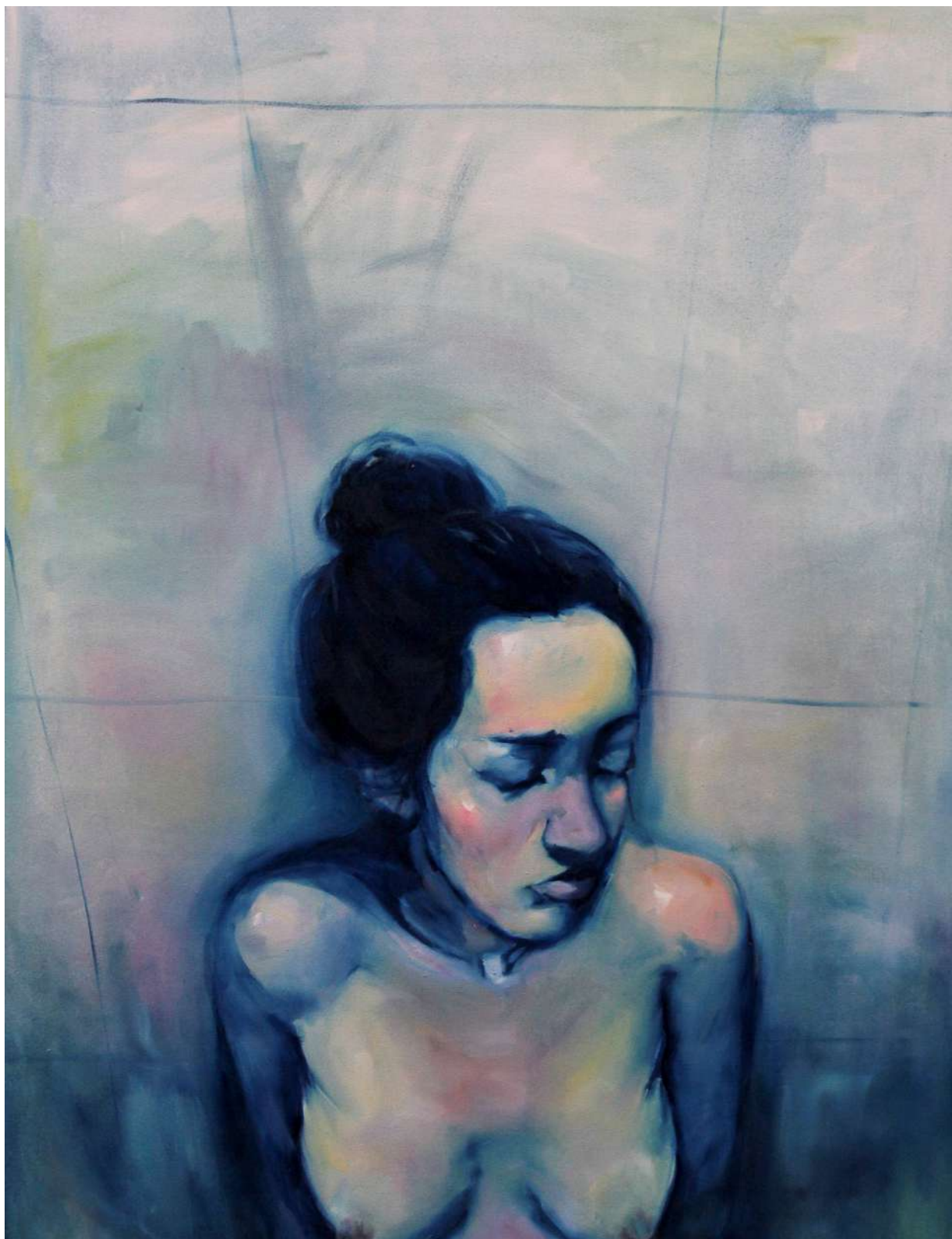


Figura 38. Abril Cano, *La vulnerabilidad teñida de ácido*, 2024, [Óleo sobre tela], 130 x 97 cm. Elaboración propia.



Figura 38.1. Detalle. Elaboración propia.

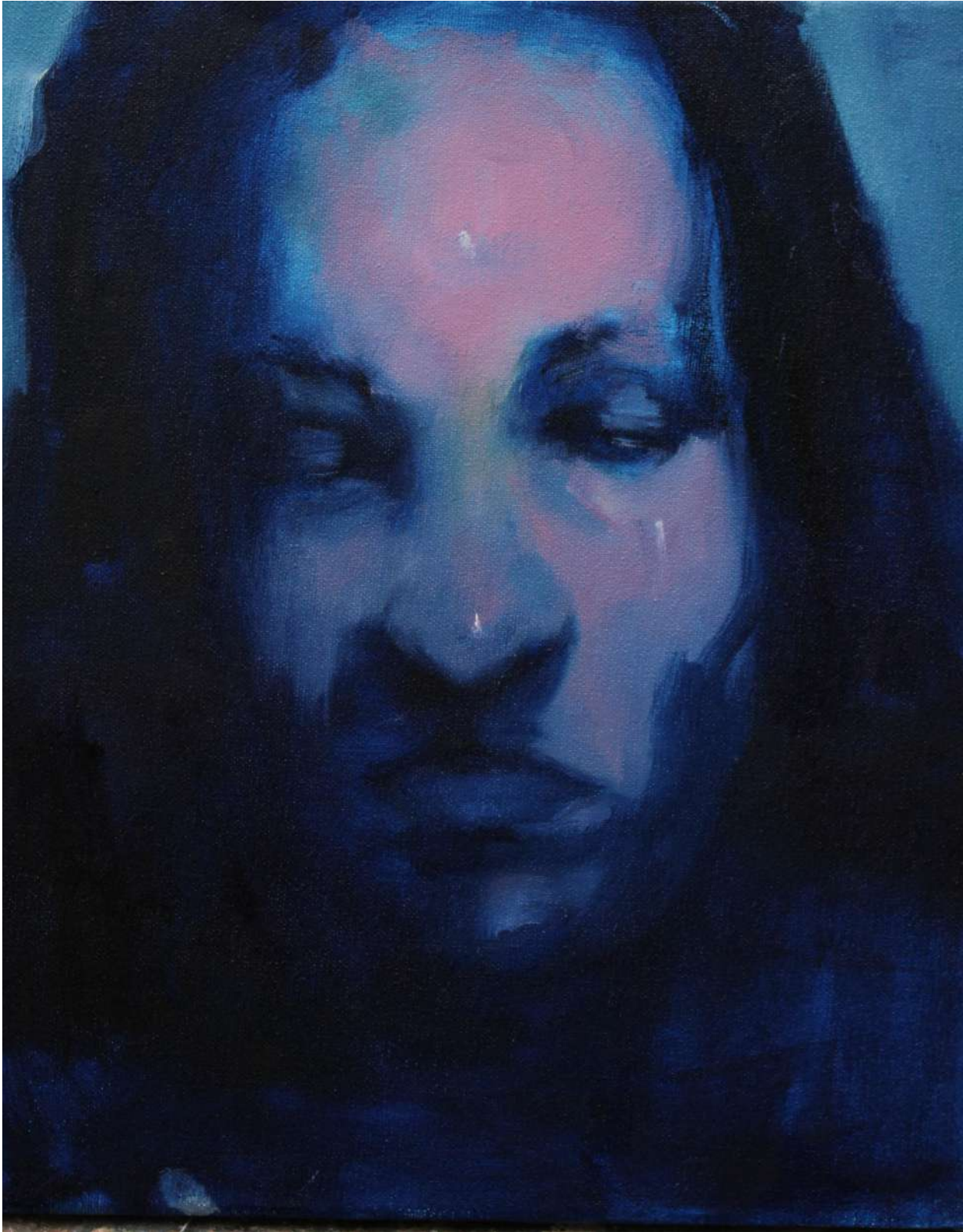


Figura 39. Abril Cano, *Desfiguración*, 2024, [Óleo sobre tela], 30,2 x 25,2 cm. Elaboración propia.



Figura 40. Abril Cano, *Narrativas conmigo misma*, 2024, [Óleo sobre tela], 100 x 73 cm. Elaboración propia.

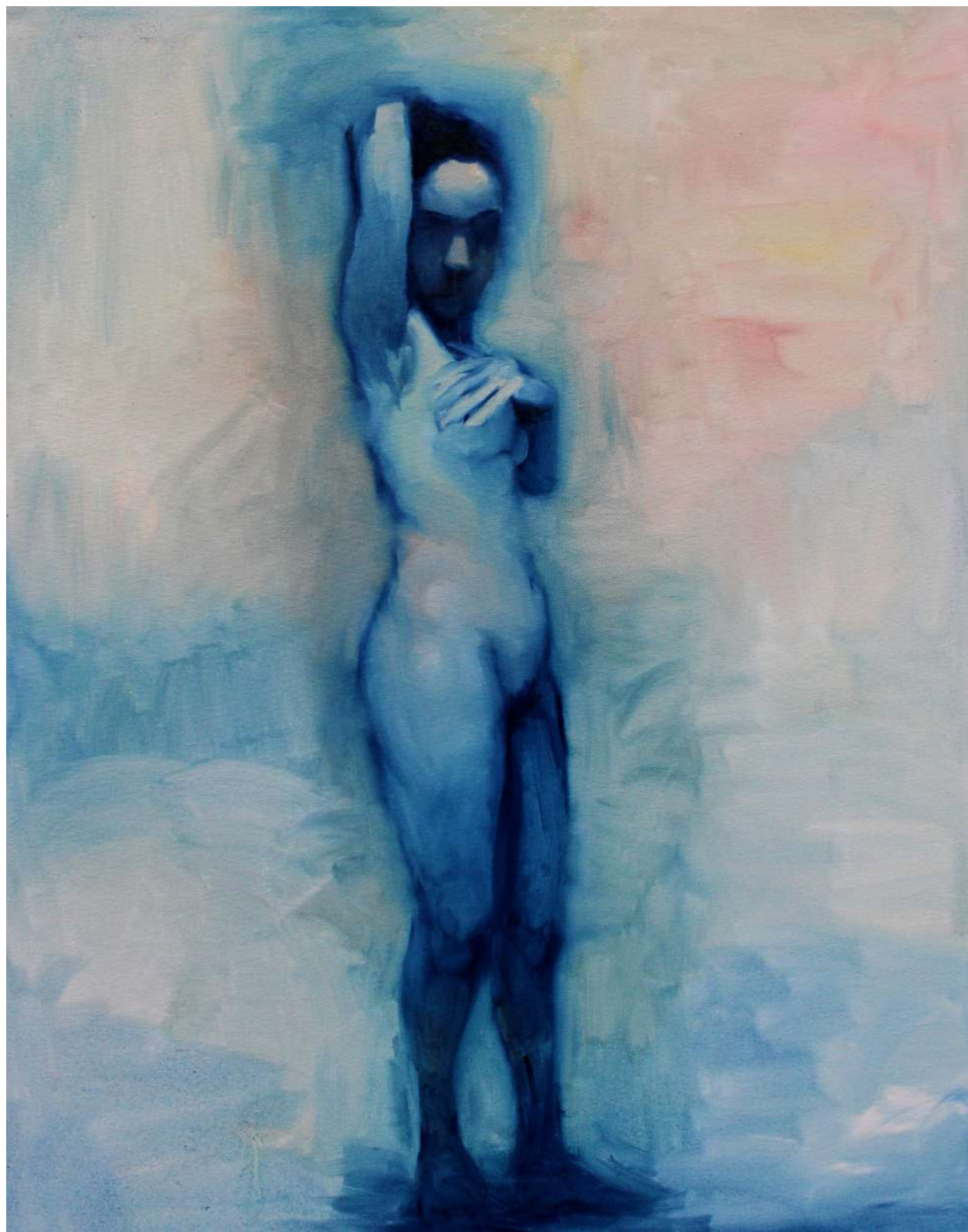


Figura 41. Abril Cano, *Autorrerato clásico deteriorado*, 2024, [Óleo sobre tela], 105 x 81 cm. Elaboración propia.

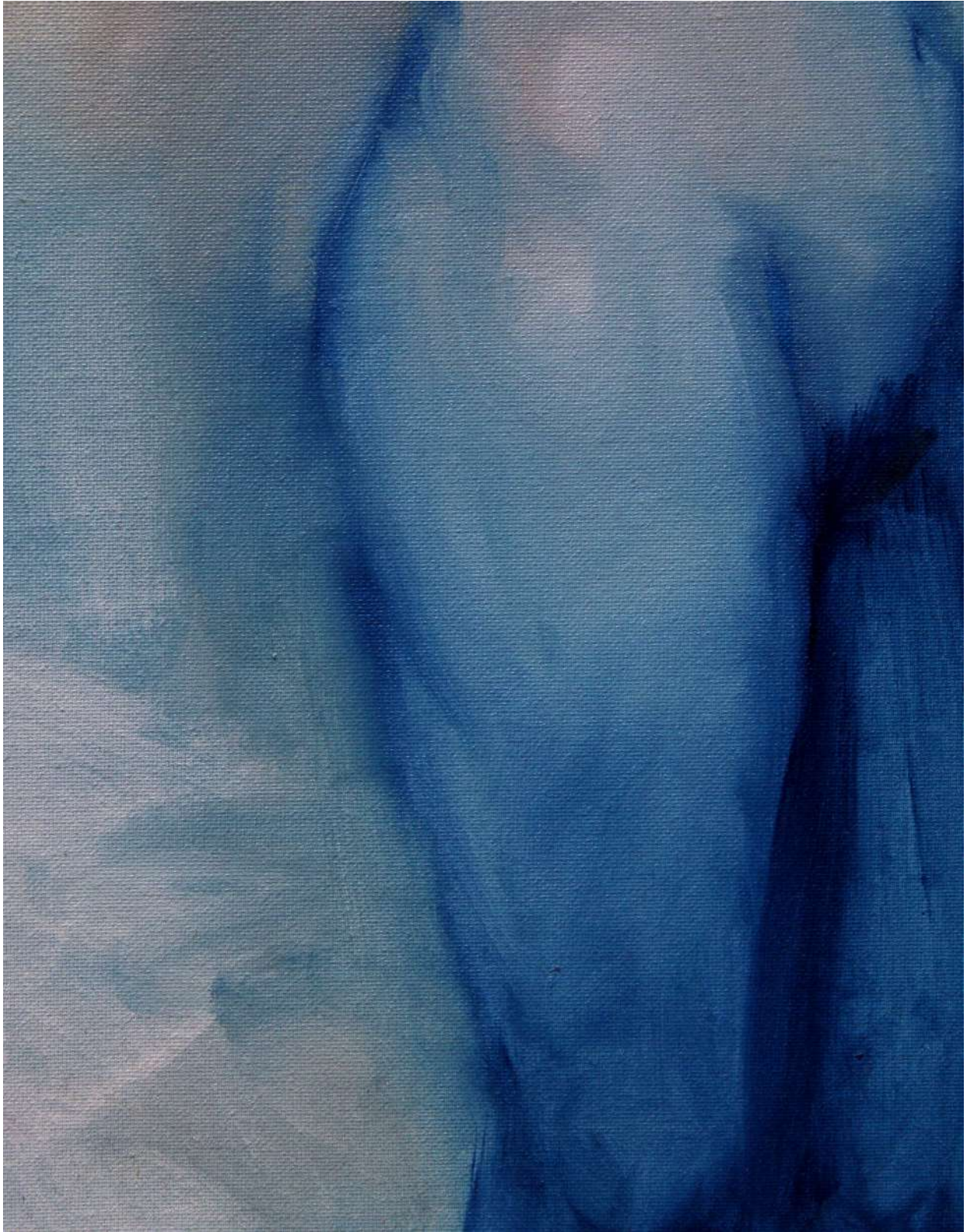


Figura 41.1. Detalle. Elaboración propia.

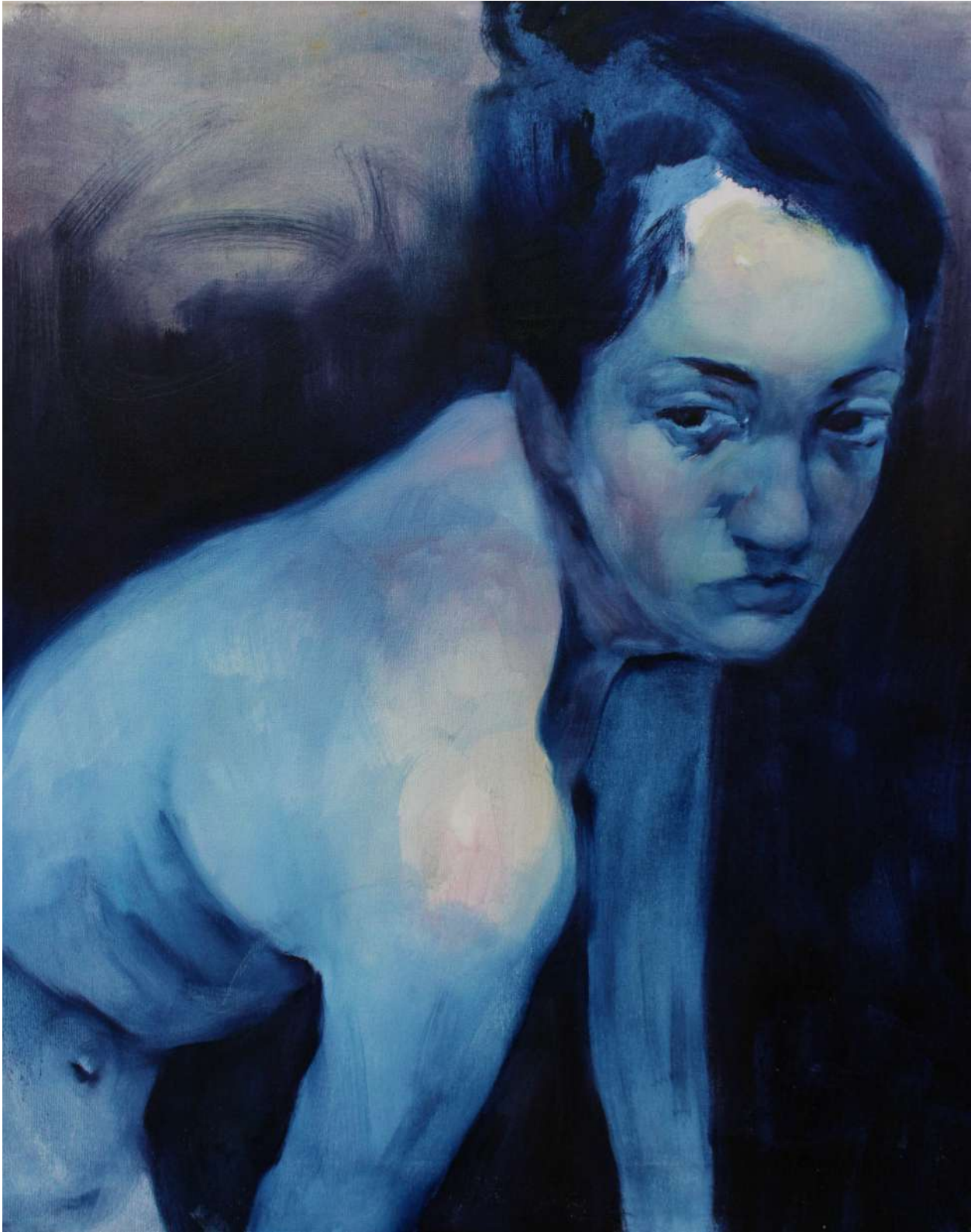


Figura 42. Abril Cano, *Reinterpretación de mi cuerpo*, 2024, [Óleo sobre tela], 61 x 50 cm. Elaboración propia.

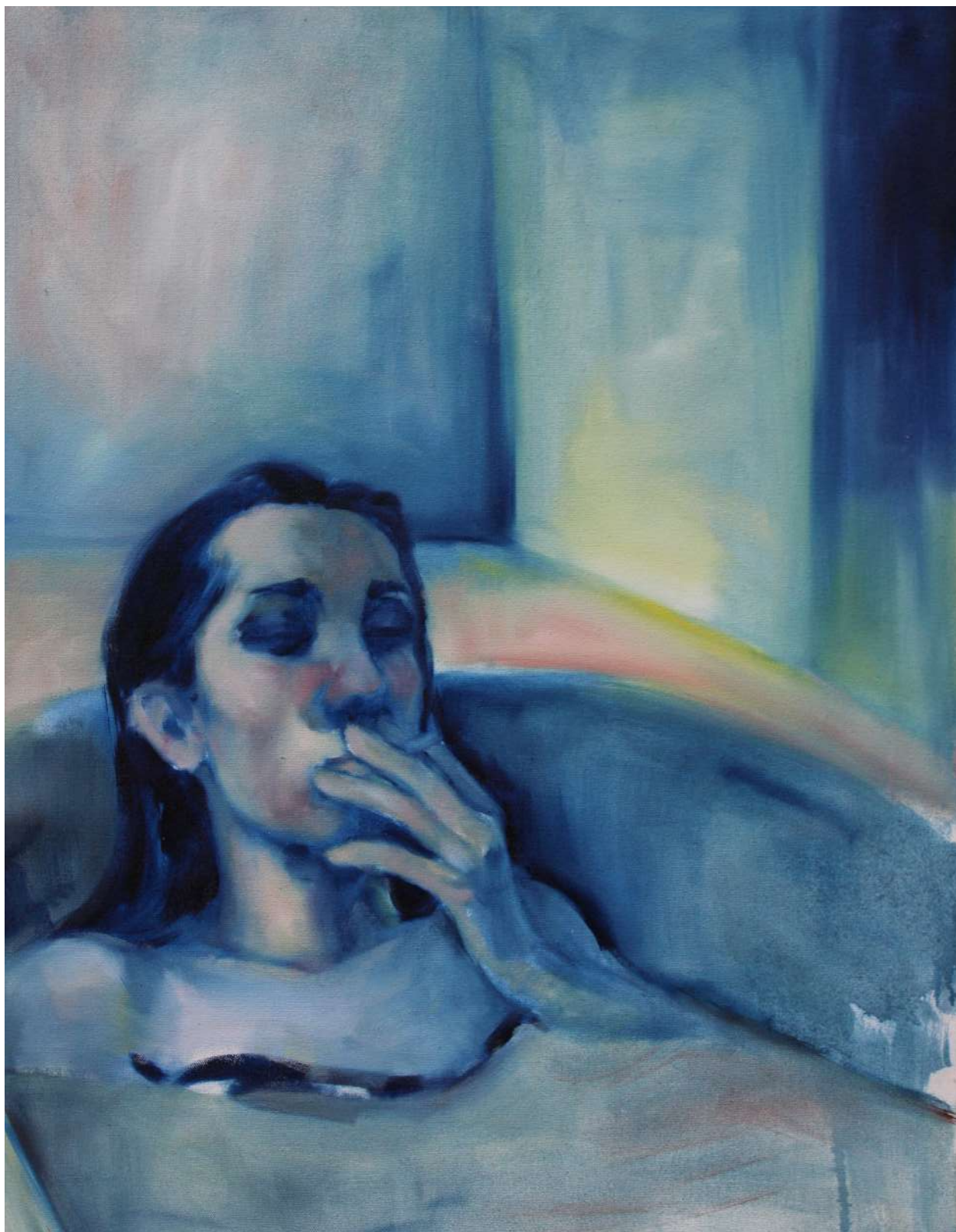


Figura 43. Abril Cano, *Fumando en la bañera*, 2024, [Óleo sobre tela], 81 x 60 cm. Elaboración propia.

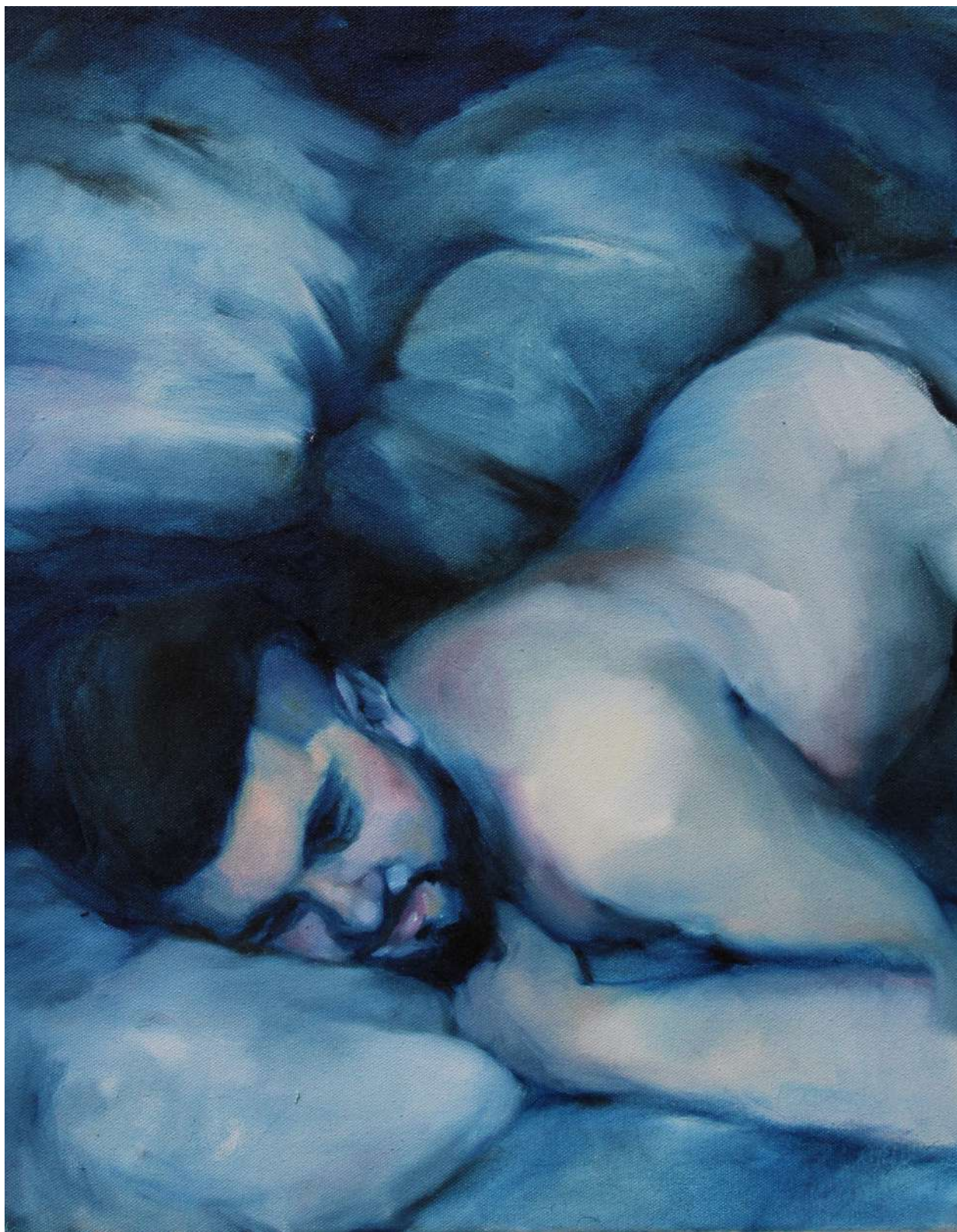


Figura 44. Abril Cano, *Insomnio*, 2024, [Óleo sobre tela], 50 x 40 cm. Elaboración propia.

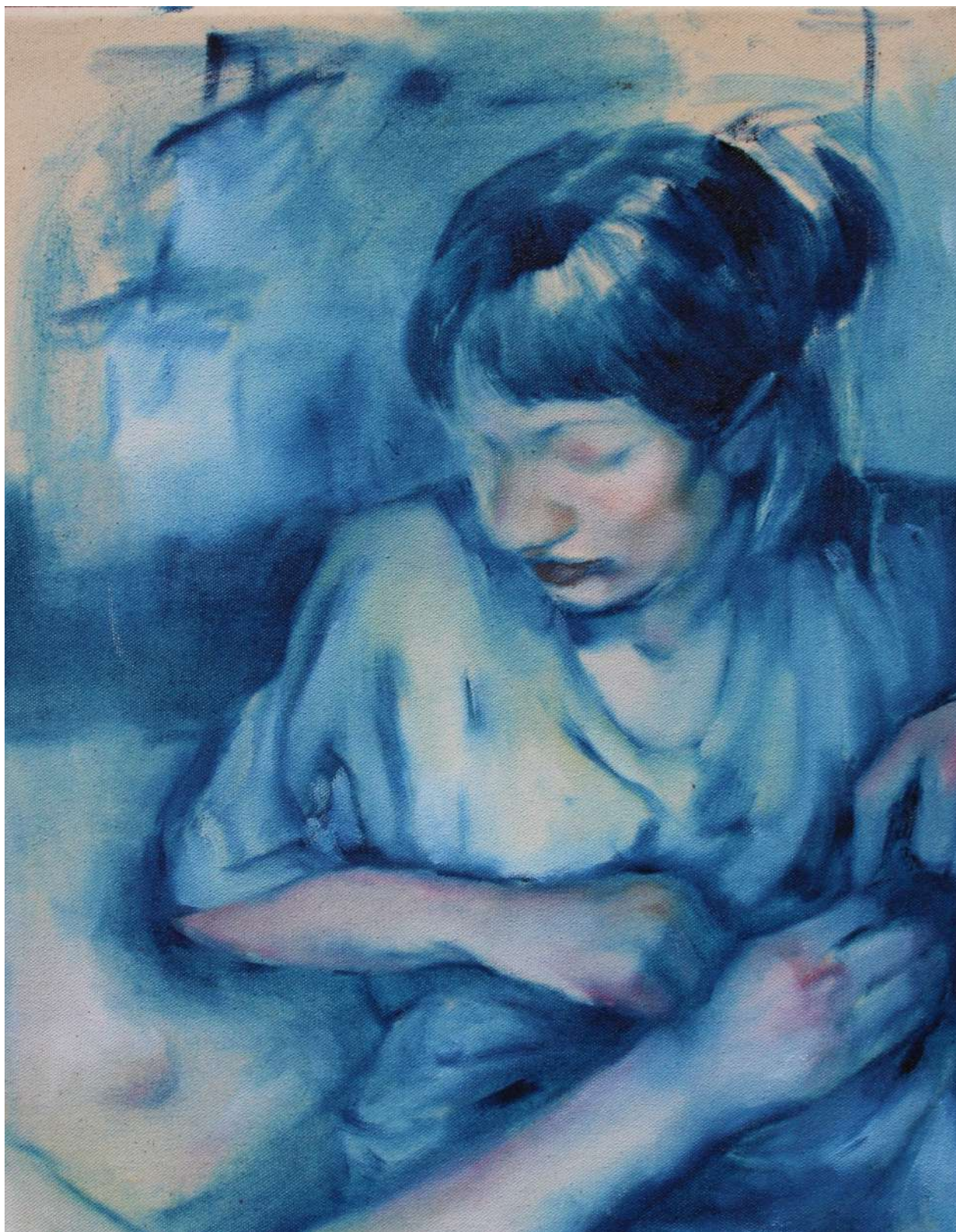


Figura 45. Abril Cano, *Desconocidos*, 2024, [Óleo sobre tela], 50 x 39,7 cm. Elaboración propia.

8.1. Estudios y obra descartada

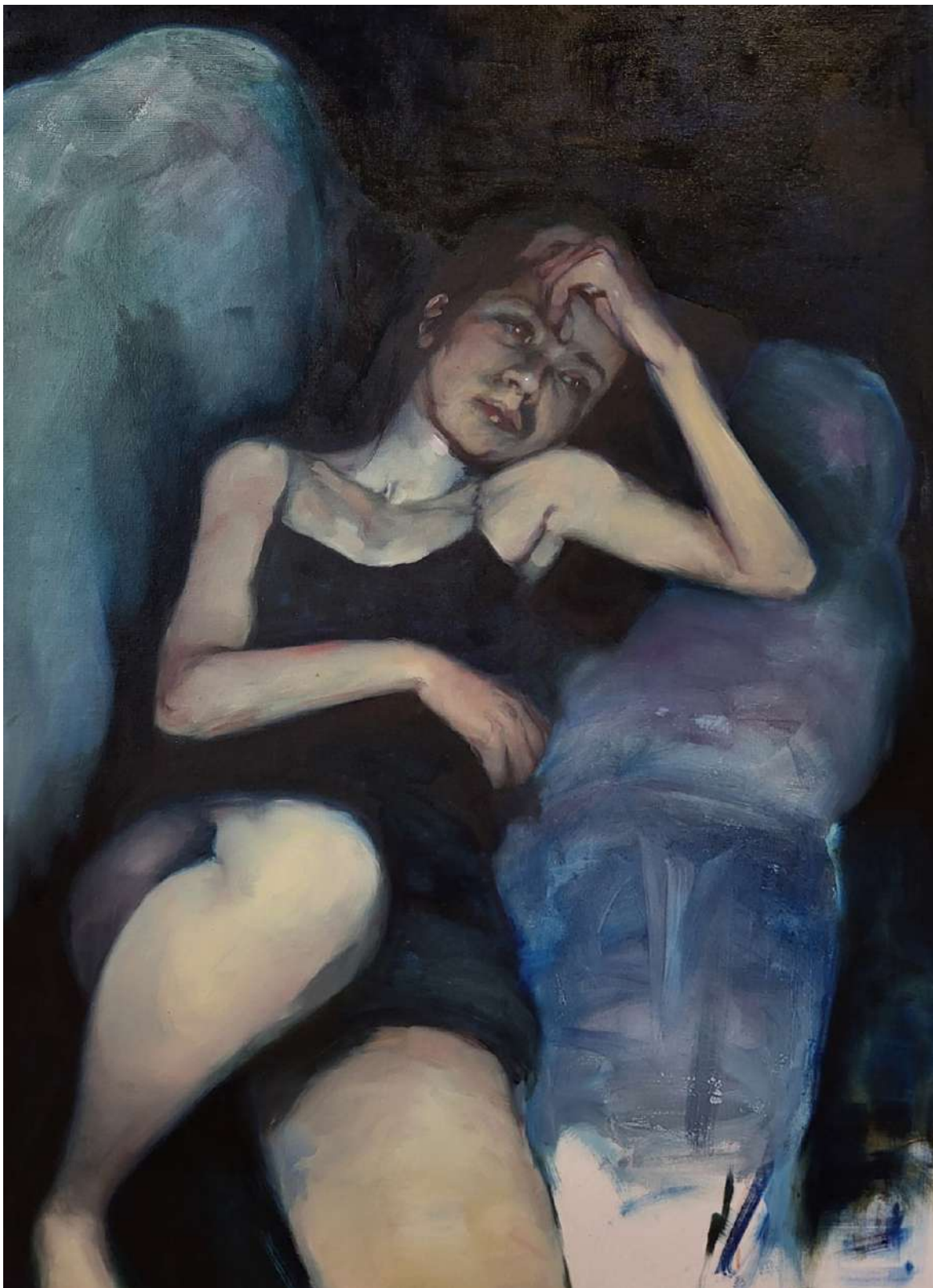


Figura 46. Abril Cano, *Perdida*, 2024, [Óleo sobre tela], 100 x 73 cm. Elaboración propia. (Obra descartada)



Figura 47. Abril Cano, *Silencio*, 2024, [Óleo sobre tela], 70 x 50 cm. Elaboración propia. (Obra descartada)



Figura 48. Abril Cano, “esbozo de obra”, 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.



Figura 49. Abril Cano, esbozo de *Narrativas conmigo misma*, 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.



Figura 50. Abril Cano, esbozo de obra *Autorrerato clásico deteriorado-*, 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.



Figura 51. Abril Cano, esbozo de *Narrativas conmigo misma (II)*, 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.



Figura 52. Abril Cano, esbozo de *El fantasma en la cama*, 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.

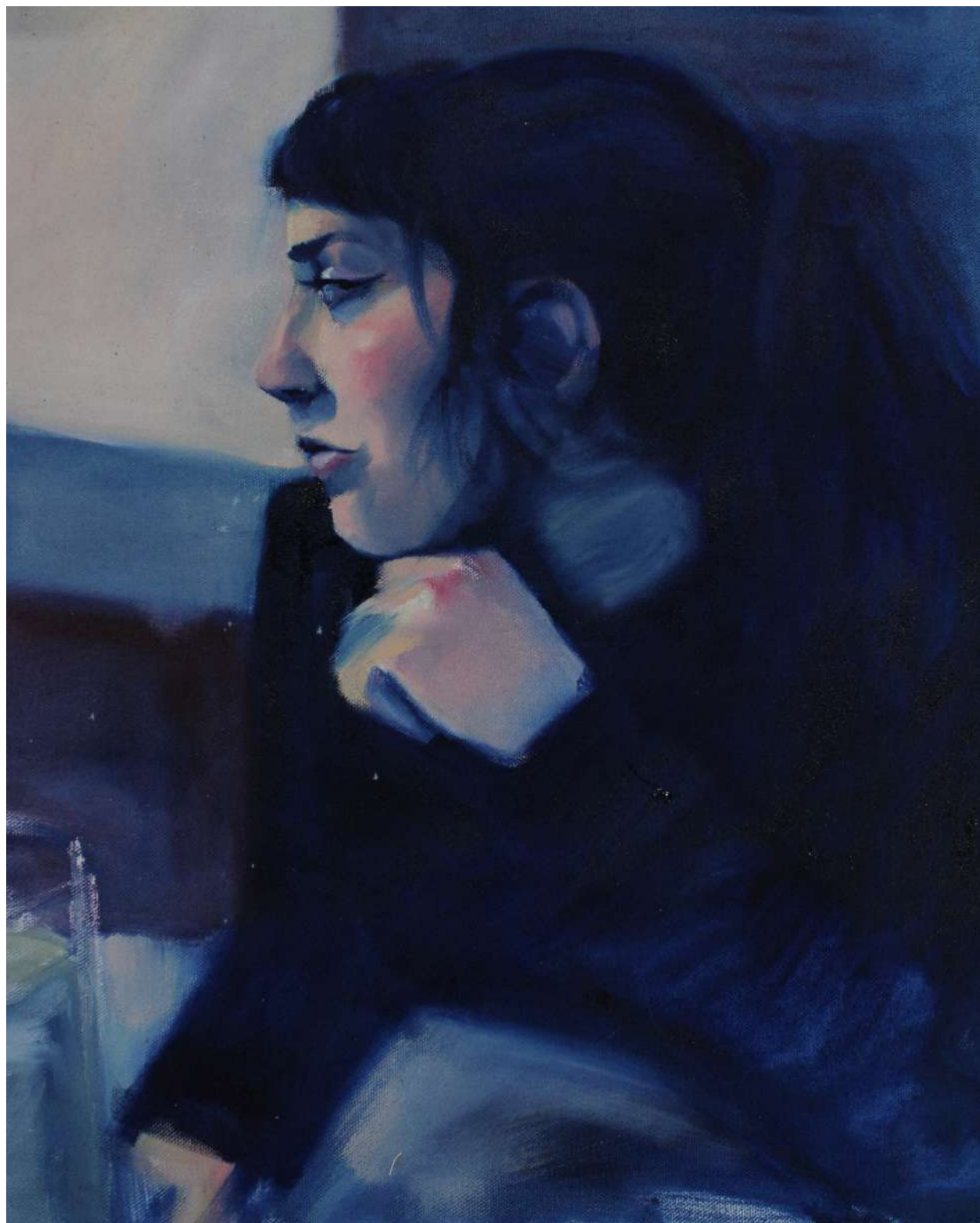


Figura 53. Abril Cano, sin título, 2024, [Óleo sobre tela], 50 x 39,7 cm. Elaboración propia. (Obra descartada)

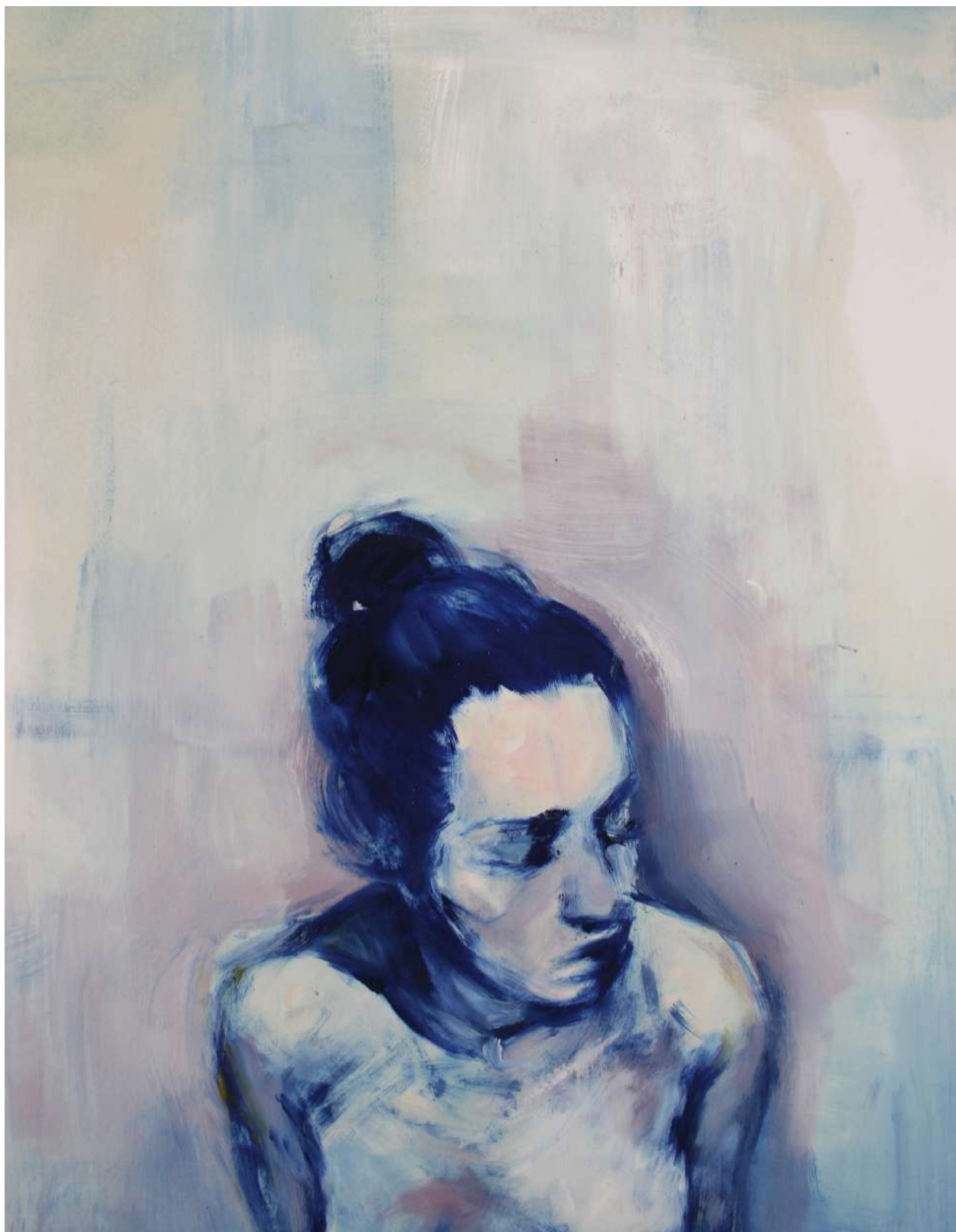


Figura 54. Abril Cano, estudio de *La vulnerabilidad teñida de ácido*, 2024, [Óleo sobre tela], 42 x 29,7 cm. Elaboración propia.

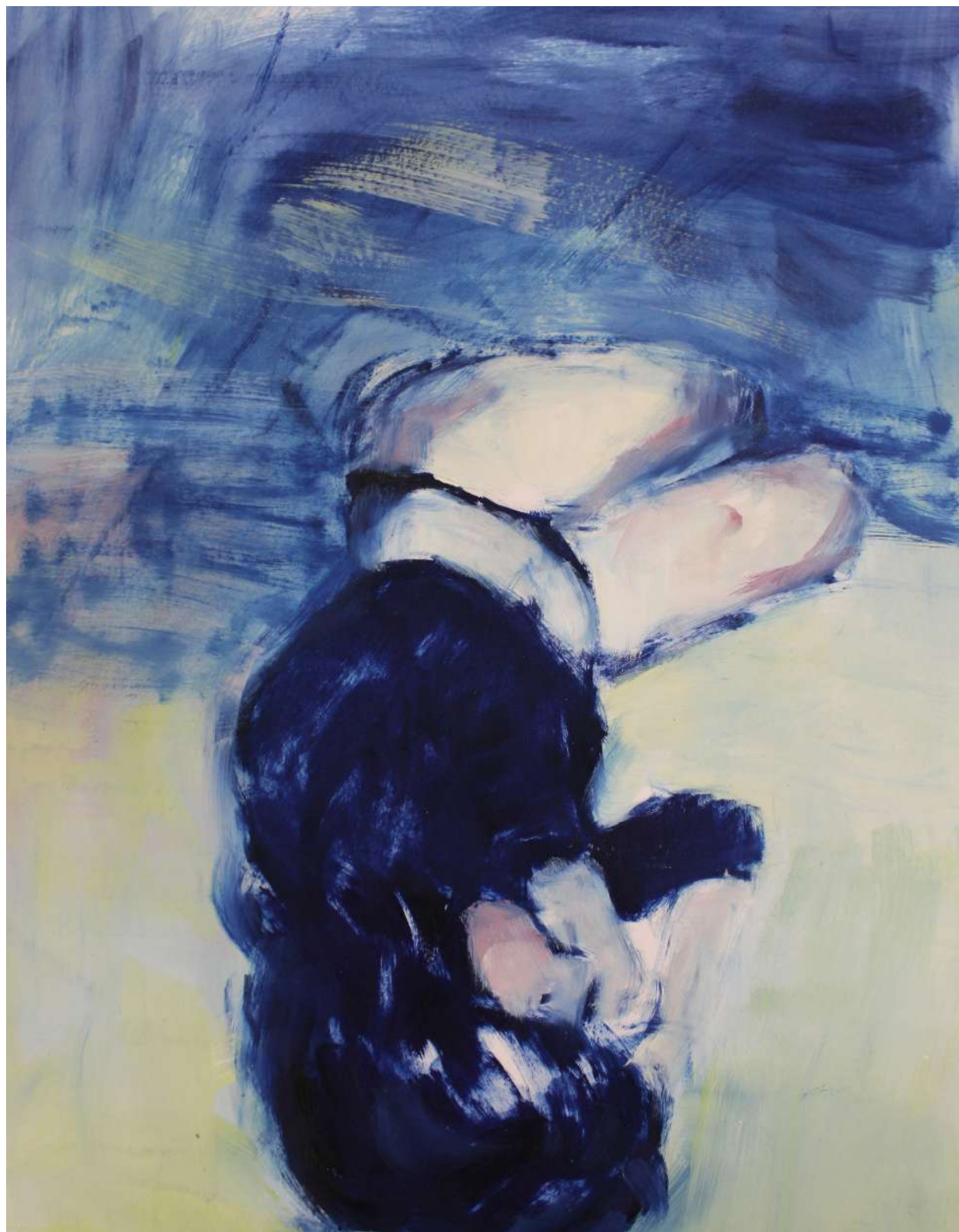


Figura 55. Abril Cano, estudio de *Descanso azul*, 2024, [Óleo sobre tela], 42 x 29,7 cm. Elaboración propia.



Figura 56. Abril Cano, estudio de obra, 2024, [Óleo sobre tela], 42 x 29,7 cm. Elaboración propia.

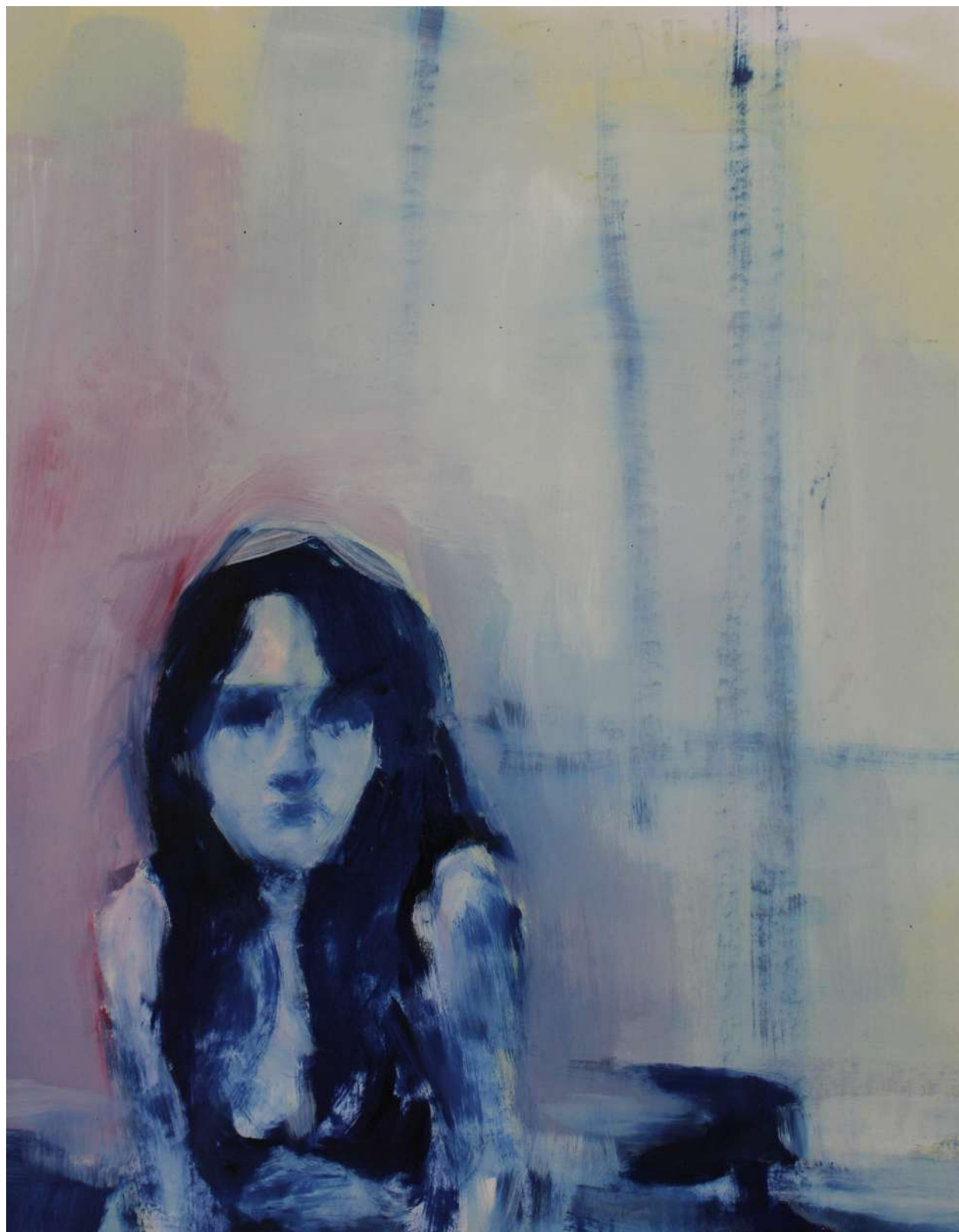


Figura 57. Abril Cano, estudio de *El otro lado*, 2024, [Óleo sobre tela], 42 x 29,7 cm. Elaboración propia.

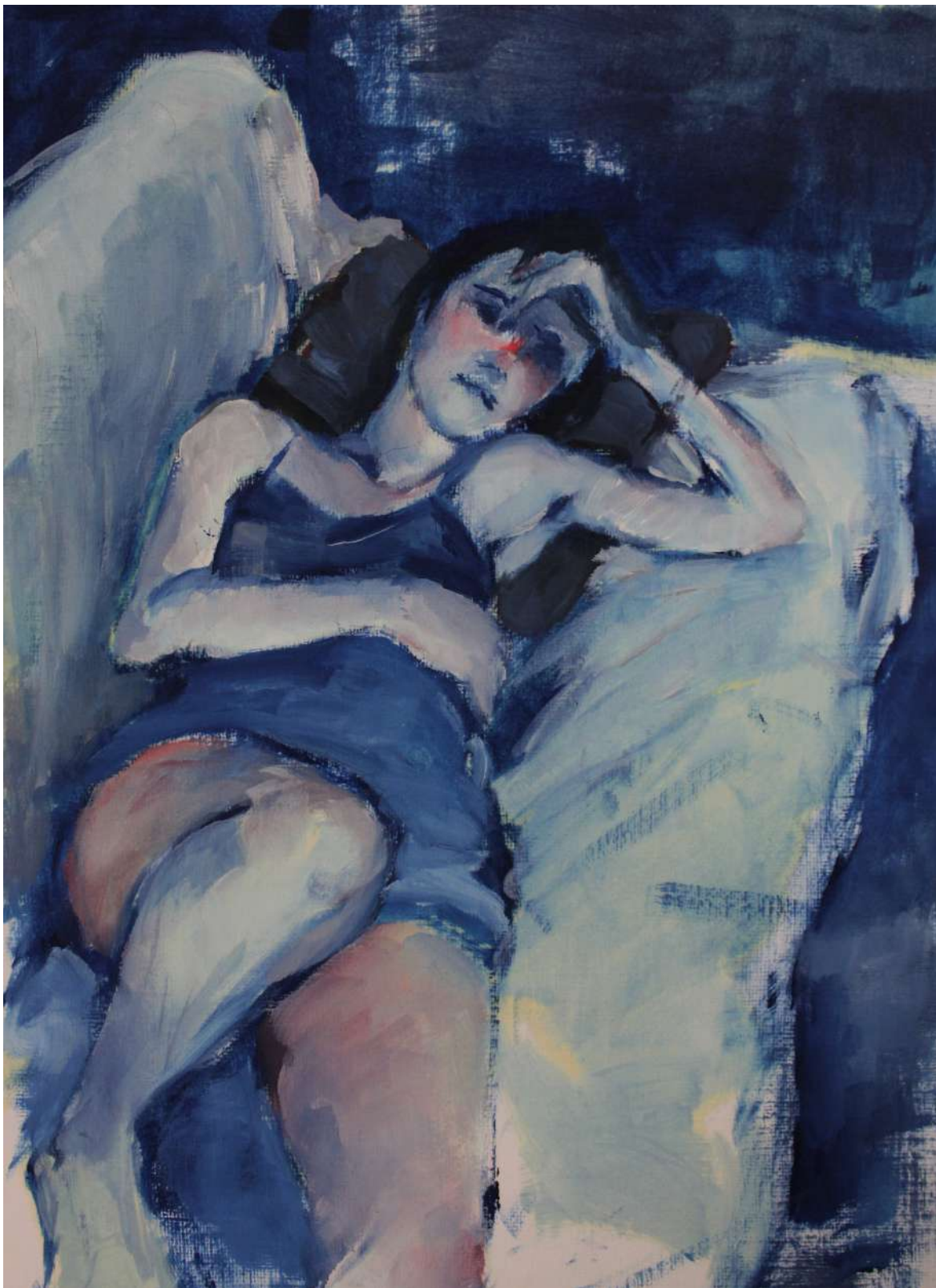


Figura 58. Abril Cano, esbozo de *Perdida*, 2024, [Óleo sobre tela], 29,7 x 21 cm. Elaboración propia. (Obra descartada)

9. Metodología

Considero que el proceso creativo de mi obra, en general, es relativamente sencillo y tradicional, o, por decirlo de otra manera, popular. Aquí describiré no solo la metodología empleada en este proyecto, sino la que he empleado también para el resto de mis pinturas.

La parte que disfruto más de empezar una pintura es cuando imprimo el soporte, sea tela o sea madera; a veces con gesso blanco, a veces a la media creta. El proceso de la media creta es un ritual que encuentro placentero por su propia naturaleza, sin embargo, no es un método que pueda aplicarse cómodamente debido al limitante tiempo que dispongo para la práctica artística. Mientras la imprimación se seca, investigo cuál es la imagen que voy a representar en la superficie, ya sea esbozando en algún papel, o simplemente rebuscando en el archivo de fotos. En ese momento de gestación es donde realmente me encuentro, o me entiendo con la obra. Observo el lienzo en blanco mientras le aplico las capas de imprimación, y me imagino que algo bello saldrá de allí.

Normalmente en el encaje es donde todavía me siento a gusto, y con mucha ansia aplico los primeros colores que iluminan y rellenan la cara. He observado el método que usa T.Lipeke, y lo imito. Aplico rojo para las mejillas y la nariz, y difumino las sombras. Insisto lo justo en el rostro, Una vez ha aparecido la cara, aplico mucha cantidad de pintura para el pelo, que acaba siendo una masa pesada, sin volumen, y continuo con el resto del cuerpo, para acabar

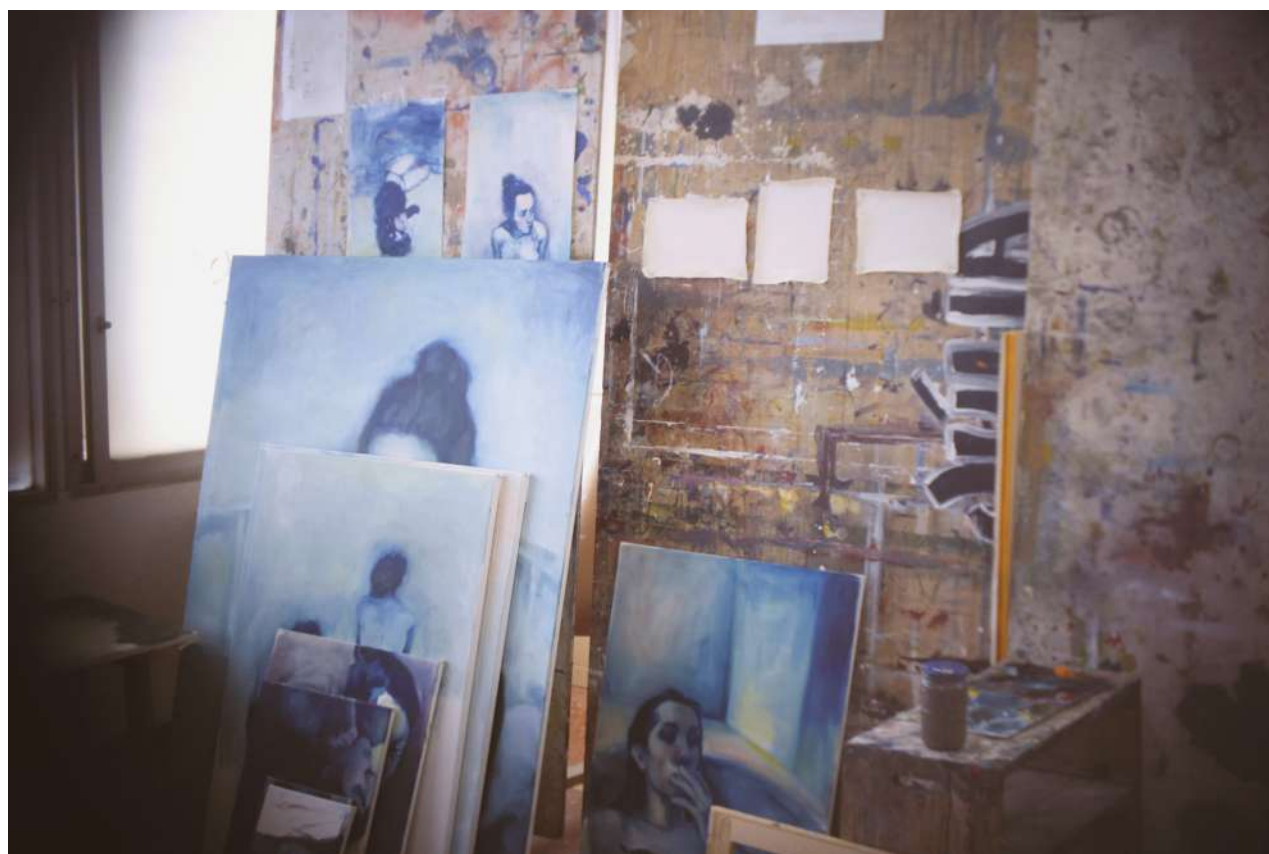


Figura 59. Abril Cano, fotografía del taller, 2024, Edificio PARXÍS, Universitat de Barcelona. Elaboración propia.

con el resto del cuadro. No insisto demasiado en detallar o trabajar zonas del cuerpo, dejo que sea la intuición quien termine la pintura. Suelo empezar trabajando a partir de la referencia fotográfica, pero nunca la sigo de manera rigurosa. Trabajo a partir de una paleta reducida porque pienso que tener demasiados colores es peligroso, puede despistar y descarrilar la armonía de la pintura. También me gustaría comentar que prescindo absolutamente del color negro. Esto es debido a la influencia de la estética que desprende la fotografía analógica, en la que muchas veces en el revelado se pueden apreciar errores de color. Esta estructura, atada a un principio melancólico, es la razón por la que los oscuros siempre son conseguidos a través de la mezcla cromática y no a través del recurso del negro.

Aunque no en todos los casos, el resultado suele ser siempre un fracaso. Lo digo objetivamente por qué no trabajo despacio. Me surge una ansiedad terrible el no ver el resultado final, lo cual me lleva a resolver algunos aspectos de la composición de manera imprecisa, espasmódica e inmediata. En ese sentido, encontré una conexión muy fuerte con las palabras de Albelda (2008), que dicen así:

Debo confesar que he sentido en bastantes ocasiones que la pintura me había traicionado. Como cuando amas incondicionalmente a alguien y, a pesar de tu exquisita solicitud, no se entrega como tú querías. Sin embargo, puesto que no hay que idealizar los comportamientos del mundo de la pintura, que por supuesto no tienen por qué plegarse a nuestros deseos, no hay ninguna traición y, por lo tanto, a pesar de las apariencias, este no es un fracaso. (p.122)

Por ello es por lo que decido apartar la mirada de la pintura. Muchas veces me preguntan qué veo cuando he terminado, y mi respuesta es simplemente “no lo veo”. Y esto no es porque no la sepa apreciar, sino porque no sé qué me intenta decir la pintura que acabo de crear. Es con el paso de los días que empieza a ganar cierto valor, es decir, cuanto más ajena se vuelve de mi “yo” presente, más valor gana, porque es la única manera de poder ver lo que el resto de personas ve.



Figura 60. Abril Cano, yo en el taller, 2024, Edificio PARXÍS, Universitat de Barcelona. Elaboración propia.



Figura 61. Abril Cano, yo en el taller (detalle), 2024, Edificio PARXÍS, Universitat de Barcelona. Elaboración propia.

9.1. Metodología específica

Para este trabajo, concretamente, se han escogido una serie de pinturas que varían entre medianos y pequeños formatos, de acuerdo con la intencionalidad sensible e introspectiva que contiene, en las que se ha decidido trabajar varias vistas de representación del mismo cuerpo. En algunas se ha colocado el cuerpo en un lugar físico, en algunas, el espacio no está definido. También se ha investigado entre la definición y la sugerencia, y estudiado lo terminado y lo indeterminado, descubriendo nuevas facetas en mi práctica artística.

Insomnio (fig. 44) es la pintura que dio partida a la serie de este proyecto. La pintura parte de una imagen de mi pareja antes de la muerte de su padre. La comencé dos semanas después de ese suceso, y me interesé especialmente por ese cambio de realidad en la mirada del sujeto. Luego opté por comenzar a pintar en un formato un poco más grande, de 1,30 m, en el que ponía en desafío mi capacidad de situar personajes en espacios y gestionar el trabajo de pintar obras más oscuras. Con los dos primeros lienzos de formato medio



Figura 62. Abril Cano, yo colgando obras, 2024, Edificio PARXÍS, Universitat de Barcelona. Elaboración propia.

grande, me di cuenta de lo definidas que seguía haciendo las figuras respecto al fondo, costumbre heredada de la acción de dibujar, así que empecé a trabajar sin imagen de referencia en obra más pequeña dejando a la intuición que terminara la composición. Continué en obra de formato medio, explorando cuál era la relación entre el espacio y la figura, a veces definiendo el espacio, a veces, no. Cuando retomé el 1,30 m volví al conflicto de la definición y de la concreta definición del espacio, así que practiqué una pintura más diluida, más atmosférica, lo cual funcionó bastante bien. El trabajo se desvió hacia una voluntad de buscar los significados de la representación del cuerpo de manera más evidente, con el mismo tinte atmosférico, intentando no explicar demasiado el rostro, por ejemplo, un error que cometía bastante a menudo.

Di por terminado el proyecto cuando me enfrenté al 1,46 m aplicando las transformaciones que había aprendido de todo este viaje: matizar los azules, crear planos a través de las veladuras, y desistir cuando sentía que estaba explicando demasiado algunas zonas.

10. Conclusiones

Este proyecto ha sido un viaje de introspección, y de crecimiento, tanto a nivel cultural como a nivel personal. Ha sido una verdadera experiencia poder haber descubierto tantas facetas de mi pintura. Se han tratado de explicar los tres pilares que fundamentan este proyecto, y se ha descubierto que en realidad todas están hiladas.

Por una parte, respecto a los objetivos conceptuales, ha sido muy interesante descubrir los orígenes del azul en esta cultura occidental. He descubierto los mecanismos para asociar emociones a los colores, una duda que me surgía desde bien pequeña y que nadie me había sabido responder. Antes de empezar este proyecto, el azul, era directamente ausente en las obras, porque era el color que distorsionaba las gamas que usaba. Y al empezar este trabajo, decidí voluntariamente convertirlo en el color protagonista de mi obra, sin saber previamente toda la hermenéutica que contenía este. Su conexión directa con lo femenino, la noche, el descanso, el duelo, la tristeza, la pasividad, el silencio, etc. Así mismo, he podido entender las relaciones que tiene la representación del cuerpo femenino con el arte, y hacer uso del mismo, siendo consciente de todo lo que puede significar.

A nivel más personal, realizar este estudio sobre el duelo ha logrado que pueda hacer un análisis más crítico sobre las razones por las que el duelo que se vive en esta cultura es tan difícil de llevar. Y espero que las palabras que he aportado puedan servir a todas aquellas personas que alguna vez han pasado por un duelo, o están en el proceso del mismo.

Por otra parte, en lo que refiere a los objetivos técnicos, considero que he sentado, por fin, las bases para una obra más contundente, observando mis errores a la hora de pintar y dispuesta a trabajar para evitarlos. He disfrutado pintar hasta el último momento, y he podido aprovechar este proyecto para profundizar sobre lo que me interesaba: el cuerpo, el retrato y el autorretrato.

Para finalizar, solo diré que pintar es un placer, pero también, un esfuerzo mental y psicológico. Y gracias al aprendizaje de este, he podido desarrollar un lenguaje pictórico, lo suficientemente expresivo como para drenar mis sentimientos y a la vez causar alguna conexión con el espectador.

11. Bibliografía

- Albelda, J. L. (2008). *Desde dentro de la pintura*. Universitat Politecnica de Valencia SERV. PUBL.
- Amezcu, M. (2002) *La muerte y sus representaciones en México. Perspectivas de enfermeras maestras*. Index de Enfermería, XI(39): 24-28. <http://hdl.handle.net/10481/50647>
- Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. GG.
- Berger, J. (2005). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.
- Bermejo, M. R. (2020). *Una pincelada azul en el lienzo del origen de la vida*. Anales de Química de la RSEQ, 116(3), 154-163. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8109342.pdf>
- Borrella, G. P. (2003). *Perspectiva antropológica y psicosocial de la muerte y el duelo*. Cultura de los Cuidados, 14, 27-43. <https://doi.org/10.14198/cuid.2003.14.05>
- Breton, D. L. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Clark. K. (2006) *El desnudo*. Alianza Forma. Madrid.
- Domjan, M. y Burkhard, B. (1993). *Principios de aprendizaje y conducta*. Madrid: Debate.
- Esquivias, B. B. (2006). *La casa: evolución del espacio doméstico en España*. El Viso.
- Ferrández, Francisco. (2007). *La melancolía, una pasión inútil*. Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, 27(1), 169-184. Recuperado el 23 de abril de 2024, de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352007000100015&lng=es&tlng=es.
- Freud, S. (1914). *Duelo y Melancolía* (Vols. Obras Completas, 1974). Madrid: Biblioteca. Nueva Madrid.

- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial GG, SL.
- Jarman, D. and SALAS, H., (2017). *Croma : un libro de color*. 1a ed. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kübler-Ross, E. (1975). *On death and dying*. [Sobre la muerte y los moribundos] PubMed, 60(6), 12, 15-17. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/10323918>
- Léal, B., Bernadac, M., & Piot, C. (2003). *Picasso total: 1881-1973*. Polígrafa SA.
- Nead, L. (1998). *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos Editorial S A.
- Pastoureau, M. (2009). *Diccionario de los colores*. Grupo Planeta (GBS).
- Pawlik, J. (1996). *Teoría del color*. Paidós
- Priego, C. C. (1985). *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*. Liño: Revista Anual de Historia del Arte, 5(5), 177-204. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/72636.pdf>
- Rosa, M., & Vilaplana, B. I. (2006). *Les representacions de la pèrdua: procés i ritual del dol*. [Las representaciones de la pérdida: proceso y ritual del duelo] Ars Brevis: Anuario de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna, 12, 11-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2706424>
- Sáenz, M. (2005) *Egon Schiele: en cuerpo y alma*. Fundación Juan March.
- Sánchez, P. A. C. (2004). *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Tabularium.
- Sancho, M. G. (2017). *El duelo y el luto*. El Manual Moderno.
- Varichon, A. (2009). *Colores.: Historia de su significado y fabricación*. GG.
- Yoffe, L. (2015). *Rituales funerarios religiosos, apoyo y consuelo en los duelos*. Revista Remanso, (18), 1-30.
- Zaldo, C. E. (2022). *Paula Rego y su última exposición retrospectiva*. Revista DESCUBRIR EL ARTE.

Zuffi, S., & Bussagli, M. (2001). *Arte y erotismo*. Sociedad Editorial Electa España.

11.1. Documentos audiovisuales

TEDx Talks. (2021, 16 septiembre). *Jordi Gil: El duelo que transforma* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1xi09fHdNUM>

Wangchen. T. [Alex Manzanares]. (2017, 6 febrero). «*Bardo Thodol: La muerte en el budismo Tibetano*» *Parte 1* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=huyNaZn-Jfg>

Ruiz. A. [Psicotema]. (2020, 5 junio). *Episodio 7. ¿Cómo se vive el duelo en otras culturas?* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uXzq01r_jbU

11.2. Índice de imágenes

Figura 1. Abril Cano, *Mort i ocells (Muerte y pájaros)* Lámina 1 de 7, 2022, [Collage sobre papel] 20,5 x 23,7 cm. Elaboración propia.

Figura 2. Emma Martín Arrufat, *Lavabo*, 2022, [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://emmamartin.es/>

Figura 3. Egon Schiele, *Desnudo reclinado con medias verdes. (Liegende Frau mit grünen Strümpfen)*, 1917, [Técnica mixta sobre papel], 29,4 x 46 cm, colección particular. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/desnudo-reclinado-con-medias-verdes>

Figura 4. Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital o La cama volando*, 1932, [Óleo sobre lienzo], 30,5 x 38 cm, Museo Dolores Olmedo, México. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/henry-ford-hospital-o-la-cama-volando>

Figura 5. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #2*, 1977, [Fotografía], MoMa, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/56515>

Figura 6. Tracey Emin, *The Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II*, 2000, [Fotografía], Tate Gallery, Londres. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-the-last-thing-i-said-to-you-was-dont-leave-me-here-ii-p11921>

Figura 7. Pablo Picasso, *Casagemas en su ataúd*, 1901, [Óleo sobre lienzo], 72,5 x 58 cm, colección particular. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/casagemas-en-su-ataud>

Figura 8. Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1820-1823, [Fresco traspasado a tela], 143,5 x 81,4 cm, Museo del Prado, Madrid. Recuperado de <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/660>

Figura 9. Édouard Manet, *Almuerzo sobre la hierba (Le Déjeuner sur l'herbe)*, 1863, [Óleo sobre lienzo], 208 x 264,5 cm, Museo d'Orsay, París. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/almuerzo-en-la-hierba>

Figura 10. Sarah Lucas, *Black and White Bunny # 1*, 1997, [Escultura - instalación - fotografía], Tate Gallery, Londres. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-black-and-white-bunny-1-p78227>

Figura 11. Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973, [Fotografía], Tate Gallery, Londres. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>

Figura 12. Gustave Courbet, *El desesperado (Le Désespéré)*, 1845, [Óleo sobre lienzo], 45 x 54 cm, colección particular. <https://historia-arte.com/obras/el-desesperado-autorretrato-to-de-courbet>

Figura 13. Egon Schiele, *Autorretrato*, 1910, [Acuarela y carboncillo sobre papel], 45 x 31,5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Recuperado de <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/schiele-egon/autorretrato>

Figura 14. Sarah Lucas, *Human Toilet Revisited*, 1998, [Fotografía], Tate Gallery, Londres. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-human-toilet-revisited-p78299>

Figura 15. Tracey Emin, *Mi cama*, 1998, [Escultura - instalación], 79 x 211 x 234 cm, Saatchi Gallery, Londres. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/mi-cama>

Figura 16. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #39*, 1979, [Fotografía], MoMa, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/56949>

Figura 17. Fra Angelico, *Anunciación (L'annunciazione)*, 1425-1426, [Pintura al fresco con temple], 162,3 x 191,5 cm, Museo del Prado, Madrid. Recuperado de <https://www.museo-delprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/f8e45a6f-7645-4e53-9fd5-cbdae7e-8faac>

Figura 18. Yishai Jusidman, *Aushwitz*, 2010 - 2011, [Acrílico sobre tabla], colección particular. Recuperado de <https://themedialine.org/top-stories/prussian-blue-artist-explores-the-color-of-the-holocaust/>

Figura 19. Pablo Picasso, *Viejo guitarrista*, 1904, [Óleo sobre lienzo], 121,3 x 82,5 cm, Instituto de Arte de Chicago. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/pablo-picasso/el-viejo-guitarrista-ciego-1903>

Figura 20. Abril Cano, *Alone*, 2021, [Técnica mixta de grafito y digital], 30 x 21 cm.

Figura 21. Abril Cano, *Sofa*, 2023, [Óleo sobre tela], 81 x 65 cm. Elaboración propia.

Figura 22. Abril Cano, *A body*, 2023, [Óleo sobre tela], 81 x 65 cm. Elaboración propia.

Figura 23. Abril Cano, *Amarillo*, 2023, [Óleo sobre tela], 81 x 65 cm. Elaboración propia.

Figura 24. Abril Cano, *Espalda*, 2023, [Óleo sobre tela], 81 x 65 cm. Elaboración propia.

Figura 25. Milt Kobayashi, *The couple*, 2019, [Óleo sobre tela], 56 cm x 36 cm, Meyer Gallery, Santa Fe, Nuevo México. Recuperado de <https://meyergalleries.com/art/the-couple-by-milt-kobayashi-i>

Figura 26. Malcolm T. Liepke, *Three Men in Grey*, 2022, [Óleo sobre tela] 45,7 x 61 x 5 cm, Pontone Gallery Londres. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/malcolm-t-liepke-three-men-in-grey>

Figura 27. Paula Bonet, Ilustración obtenida de *La sed*, 2016, [Aguafuerte], Lunwerg Editores. Recuperado de <https://m.media-amazon.com/images/I/71lpuMiqTjHL. SL1497 .jpg>

Figura 28. Marelene Dumas, *Chlorosis (Love Sick)*, 1994, [Tinta, gouache y acrílico sobre veinticuatro hojas de papel], 66,2 x 49,5 cm, Museo MoMa, Nueva York. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/37856>

Figura 29. Jenny Saville, *One out of Two*, 2016, [Impresión digital sobre papel Somerset], 42 x 59,4 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgo. Recuperado de <https://zuleikagallery.com/artworks/3864-jenny-saville-one-out-of-two-symposium/>

Figura 30. Paula Rego, *Blancanieves y su madrastra*, 1995, [Pastel], 178 x 150 cm, Whitworth Art Gallery, Manchester (Reino Unido). Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/blancanieves-y-su-madrastra>

Figura 31. Francis Bacon, *Figura acostada*, 1969, [Óleo sobre tela], 198 x 147,5 cm, Fundación Beyeler, Basilea (Suiza). Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/figura-acostada-bacon>

Figura 32. Abril Cano, *Descanso azul*, 2024, [Óleo sobre tela], 130 x 97 cm. Elaboración propia.

Figura 33. Abril Cano, *El otro lado*, 2024, [Óleo sobre tela], 130 x 97 cm. Elaboración propia.

Figura 33.1. Detalle. Elaboración propia.

Figura 34. Abril Cano, *Autorrerato inventado*, 2024, [Óleo sobre tela], 30,2 x 25 cm. Elaboración propia.

Figura 35. Abril Cano, *Cianuro*, 2024, [Óleo sobre tela], 146 x 114 cm. Elaboración propia.

Figura 35.1. Detalle. Elaboración propia.

Figura 36. Abril Cano, *Retrato de mi cabeza de perfil*, 2024, [Óleo sobre tela], 50 x 40 cm.

Elaboración propia.

Figura 37. Abril Cano, *El fantasma en la cama*, 2024, [Óleo sobre tela], 130 x 97 cm. Elaboración propia.

Figura 37.1. Detalle. Elaboración propia.

Figura 38. Abril Cano, *La vulnerabilidad teñida de ácido*, 2024, [Óleo sobre tela], 130 x 97 cm. Elaboración propia.

Figura 38.1. Detalle. Elaboración propia.

Figura 39. Abril Cano, *Desfiguración*, 2024, [Óleo sobre tela], 30,2 x 25,2 cm. Elaboración propia.

Figura 40. Abril Cano, *Narrativas conmigo misma*, 2024, [Óleo sobre tela], 100 x 73 cm. Elaboración propia.

Figura 41. Abril Cano, *Autorrerato clásico deteriorado*, 2024, [Óleo sobre tela], 105 x 81 cm. Elaboración propia.

Figura 41.1. Detalle. Elaboración propia.

Figura 42. Abril Cano, *Reinterpretación de mi cuerpo*, 2024, [Óleo sobre tela], 61 x 50 cm. Elaboración propia.

Figura 43. Abril Cano, *Fumando en la bañera*, 2024, [Óleo sobre tela], 81 x 60 cm. Elaboración propia.

Figura 44. Abril Cano, *Insomnio*, 2024, [Óleo sobre tela], 50 x 40 cm. Elaboración propia.

Figura 45. Abril Cano, *Desconocidos*, 2024, [Óleo sobre tela], 50 x 39,7 cm. Elaboración propia.

Figura 46. Abril Cano, *Perdida*, 2024, [Óleo sobre tela], 100 x 73 cm. Elaboración propia. (Obra descartada)

Figura 47. Abril Cano, *Silencio*, 2024, [Óleo sobre tela], 70 x 50 cm. Elaboración propia. (Obra descartada)

Figura 48. Abril Cano, "Esbozo de obra", 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.

Figura 49. Abril Cano, Esbozo de *Narrativas conmigo misma*, 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.

Figura 50. Abril Cano, Esbozo de obra *Autorrerato clásico deteriorado*, 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.

Figura 51. Abril Cano, Esbozo de *Narrativas conmigo misma* (II), 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.

Figura 52. Abril Cano, Esbozo de *El fantasma en la cama*, 2024, [Carboncillo sobre papel], 42 x 30 cm. Elaboración propia.

Figura 53. Abril Cano, sin título, 2024, [Óleo sobre tela], 50 x 39,7 cm. Elaboración propia. (Obra descartada)

Figura 54. Abril Cano, estudio de *La vulnerabilidad teñida de ácido*, 2024, [Óleo sobre tela], 42 x 29,7 cm. Elaboración propia.

Figura 55. Abril Cano, estudio de *Descanso azul*, 2024, [Óleo sobre tela], 42 x 29,7 cm. Elaboración propia.

Figura 56. Abril Cano, estudio de obra, 2024, [Óleo sobre tela], 42 x 29,7 cm. Elaboración propia.

Figura 57. Abril Cano, estudio de *El otro lado*, 2024, [Óleo sobre tela], 42 x 29,7 cm. Elaboración propia.

Figura 58. Abril Cano, esbozo de *Perdida*, 2024, [Óleo sobre tela], 29,7 x 21 cm. Elaboración propia.

ción propia. (Obra descartada)

Figura 59. Abril Cano, fotografía del taller, 2024, Edificio PARXÍS, Universitat de Barcelona. Elaboración propia.

Figura 60. Abril Cano, yo en el taller, 2024, Edificio PARXÍS, Universitat de Barcelona. Elaboración propia.

Figura 61. Abril Cano, yo en el taller (detalle), 2024, Edificio PARXÍS, Universitat de Barcelona. Elaboración propia.

Figura 62. Abril Cano, yo colgando obras, 2024, Edificio PARXÍS, Universitat de Barcelona. Elaboración propia.

Para el Azul no hay límites ni soluciones.

—Derek Jarman

(Jarman, 1994. p. 186)



Transitar el azul es un proyecto artístico en el que se ha investigado la representación del duelo a través de la representación pictórica del cuerpo y envuelto por el azul. En este proyecto, el azul no es un mero recurso técnico para globalizar la obra, sino una expresión de profundidad hacía la misma pintura y al hecho de pintar. Se trata de un tránsito por las emociones causadas por el duelo, y a la vez un tránsito por la hermenéutica del mismo a través de la figura corporal.