



**Lo que pasa donde no pasa nada**  
**Trabajo Final de Grado**

Junio 2016

Alumna: M<sup>a</sup> Dolores Lorite Álvarez de Perea  
Tutor: Carlos Miranda Mas

## ÍNDICE

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.....	4
2. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA .....	5
3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA.....	6
4. DESARROLLO TEÓRICO-CONCEPTUAL.....	14
4.1. Lo cotidiano .....	15
4.2. Luz y sombra .....	17
4.3. Espacio, tiempo, vacío .....	20
5. CONCLUSIONES.....	21
6. CRONOGRAMA.....	22
7. PRESUPUESTO .....	23
8. BIBLIOGRAFÍA .....	24

*Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios.*

Georges Perec, *Especies de espacios* (1974)

## RESUMEN

El trabajo que a continuación se desarrolla es producto de un proceso de experimentación constante que comenzó en la asignatura de Proyectos Artísticos I. Desde entonces, la búsqueda hacia un enriquecimiento tanto plástico como conceptual ha protagonizado el progreso de este. Mediante un análisis de los referentes que reforzaron este proyecto inicial, así como de los hallazgos plásticos que se produjeron entonces, profundizo en aquello que me ha interesado para continuar mi investigación hacia lo que ha desembocado en esta propuesta de Trabajo Fin de Grado.

*Lo que pasa donde no pasa nada* nace así como una relectura del proyecto Claustro Materno, cuyo principal objetivo era la búsqueda de un vínculo entre espacio espiritual y los ciclos biológicos de la mujer. El desarrollo progresivo de este proyecto se ha encaminado, así, hacia un análisis de diversas dicotomías en las que el interés por la luz y su relación con el espacio interior en el que aparece proyectado seguían siendo las protagonistas.

Comenzando por la correlación entre lo cotidiano y lo sagrado, realizo un análisis teórico de autores que han incorporado lo espiritual a escenas del día a día y superpongo plásticamente elementos característicos del espacio sacro al doméstico. Por otro lado, me sirvo del uso de la sombra y la luz solar para generar estancias en las que el tiempo parece extenderse, analizando esta concepción dilatada del tiempo y generando una atmósfera que invita a su contemplación mediante el uso de medios pictóricos de distinta naturaleza que, a la vez que evidencian sus diferencias, generan un ambiente armónico. Posteriormente, estudio las características de las superficies que estructuran estas estancias vacías (suelo y pared) y relaciono su naturaleza inmóvil con la fugacidad característica de la proyección de la sombra producida por el sol.

Palabras clave: pintura, luz, sombra, género de interior, contemplación, espacio, tiempo, atmósfera, ambiente, sagrado.

## **IDEA**

Este proyecto es resultado de una continua investigación en torno al tratamiento pictórico del espacio interior y a la búsqueda de elementos que potencien su cualidad contemplativa. Propongo, así, el ámbito cotidiano como lugar dado a la observación detenida donde lo doméstico y estable, aquello que estamos acostumbrados a ver, se relaciona con lo incorpóreo y sagrado.

En estos espacios, la luz solar aparece proyectada sobre las distintas superficies de la estancia, generando, al ser la posición de esa luz propia de un momento específico y fugaz del día, un instante prolongado en el tiempo. Se produce entonces una superposición del elemento lumínico incorpóreo de naturaleza variable y la superficie estática del suelo/pared, generando un diálogo entre ambas y haciendo posible este ambiente contemplativo. Al presentar estos espacios vacíos, añado un factor de indeterminación, generando estancias de origen anónimo, caracterizadas por su valor de sugerencia en detrimento a su narratividad. Así acentúo, del mismo modo, esta dilatación temporal.

Suelo y pared configuran un espacio donde vacío y lleno, profundidad y superficie, exterior e interior, luz y sombra aparecen en continua dialéctica. Todo esto es posible debido a la elaboración de un espacio pictórico atmosférico cuyas cualidades tonales y lumínicas generan una ilusión ambiental. El uso de medios pictóricos de distinta naturaleza contribuyen a este diálogo de elementos al evidenciar sus diferencias matéricas y, al mismo tiempo, armonizarlas cromáticamente. Así pues, exploro esta dicotomía de lo matérico/estable y lo diluido/fugaz tanto pictórica como conceptualmente.

An abstract painting composed of various geometric shapes and brushstrokes. The color palette includes shades of green, yellow, purple, and pink. The brushwork is visible, giving the painting a textured appearance. A dark teal rectangular box is overlaid in the center, containing the text 'PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA' in white, uppercase letters.

PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

El germen de *Lo que pasa donde no pasa nada* se sitúa en el proyecto iniciado en la asignatura de Proyectos Artísticos I con el nombre de *Claustro materno*, planteándome la relación del espacio contemplativo religioso y la condición fértil de la mujer, generando sutiles espacios rítmicos realizados con rojos que partían de un muestrario de sangrado menstrual. En estos espacios monásticos, la luz y la sombra generaban ritmos asociados metafóricamente al carácter periódico del ciclo menstrual y, al mismo tiempo, de la liturgia religiosa.

En esta búsqueda de ambientes contemplativos en los que el tiempo parece detenerse, estudié los interiores tanto de los pintores de género holandeses del siglo XVII, así como de los pintores daneses **Peter Ilsted** (Sakskøbing, 1861-Copenhage, 1933), **Carl Vilhelm Holsøe** (Aarhus, 1863-Asserbo 1935) y **Vilhelm Hammershøi** (Copenhague, 1864-1916).

Al articular mi búsqueda en torno la luz como elemento principal de construcción compositiva, quise investigar especialmente a **Johannes Vermeer** (Delft, 1632-1675) y **Pieter de Hooch** (Róterdam, 1629- 1684), destacados por su maestría en el uso de la composición lumínica y por crear atmósferas caracterizadas por su calma y ligereza, lo cual quise incorporar a mi proyecto.

Hammershøi parafrasea a estos pintores, con la diferencia de que sus figuras se diluyen en el ambiente que les envuelve, llegando incluso, en ocasiones, a pintar espacios vacíos. La pérdida de los elementos narrativos en la pintura de Hammershøi, genera una reducción de la estancia hasta su condición de lugar modelado y modulado por la luz, produciéndose un espacio de silencio propio de un ámbito religioso. Así, me planteé la reducción de elementos en mis composiciones para conseguir una atmósfera acorde a estas características que tanto me interesan.



Ejemplo de obras realizadas a partir del muestrario de sangrado menstrual realizadas en Proyectos Artísticos I, 2014, óleo sobre lienzo, 27x22 cm.



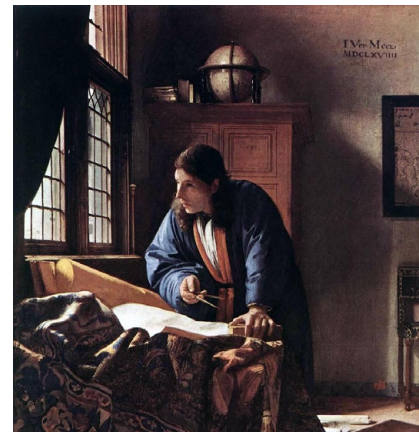
Peter Vilhelm Ilsted, *Morning Sunshine* 1913, óleo sobre lienzo, 43.4 x 39.1 cm



Carl Holsøe, *Mujer con frutero*, 1900-1910, óleo sobre lienzo, 48 x 51 cm



Vilhelm Hammershøi. *Dust motes dancing in the sunbeams* 1900, óleo sobre lienzo, 70 x 59 cm



Johannes Vermeer, *El geógrafo* 1669, óleo sobre lienzo, 51 cm x 45 cm



Pieter de Hooch, *A mother delousing her child's hair*, 1658, óleo sobre lienzo, 52.5 x 61cm

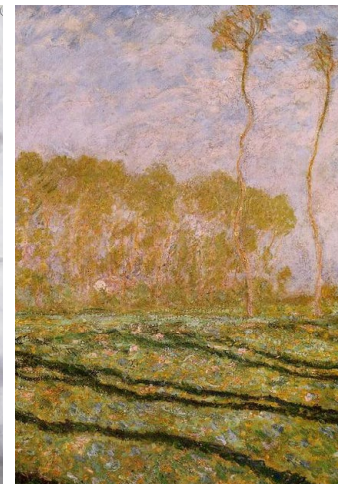
Posteriormente, en la asignatura de Producción y Difusión de Proyectos Artísticos, quise desarrollar este proyecto haciendo énfasis en la creación de esas atmósferas de fuerte misticismo. Estudié la obra de **Chema Cobo** (Tarifa, 1952) específicamente las pinturas realizadas entre 2008 y 2009, donde la ambigüedad de las imágenes se acentúa al mostrar sugerentes fragmentos de reflejos y sombras. Profundicé en las posibilidades evocativas tanto plásticas como conceptuales de la sombra, llegando ésta a formar parte de toda la composición, donde el elemento proyectado se encontraba fuera del cuadro.

Dentro de estas estrategias, **Claude Monet** (París, 1840-Giverny, 1926), por ejemplo, en *Paisaje de primavera en Giverny* (1893) consigue transmitir la irregularidad a través de las ondulaciones de las sombras dadas por algunos árboles situados fuera del cuadro, al igual que **Jean-Léon Gérôme** (Vesoul, 1824-París, 1904) en *Jerusalem (Golgotha, Consummatum Est)* (1867) muestra la presencia de los crucificados que se encuentran fuera del cuadro mediante su sombra. Aquí, además de enfatizar sobre los límites del marco pictórico, se nos plantea el cuestionamiento de en qué dimensión de lo real se encuentra el cuerpo cuya sombra es proyectada.

Mi búsqueda de una factura acorde con las poéticas desarrolladas con anterioridad, se vio caracterizada por el enriquecimiento que aporta ver pintura en persona. Entre estas visitas a distintos museos y galerías, me pareció especialmente interesante relacionar la pintura de Vilhelm Hammershøi (en el Museo de Arte Contemporáneo de Aarhus, Dinamarca) y la de **Chema Cobo** (en la exposición *A Utopian Bubble* en la Galería JM de Málaga), reparando en el tratamiento matérico de capas de óleo que ambos emplean para crear una sutil modulación de luz, algo que quise incorporar, de vuelta al taller, en mis composiciones.



Chema Cobo, *Double shadow* (detalle), 2009, óleo sobre lienzo, 160 x 194 cm



Claude Monet, *Paisaje de primavera en Giverny*, 1886, óleo sobre lienzo, 92.1 x 81.6 cm



Jean-Léon Gérôme, *Jerusalem (Golgotha, Consummatum Est)* (detalle) 1867, óleo sobre lienzo, 144 x 82 cm



Vilhelm Hammershøi, *Interior in Strandgade* (detalle), 2013, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm



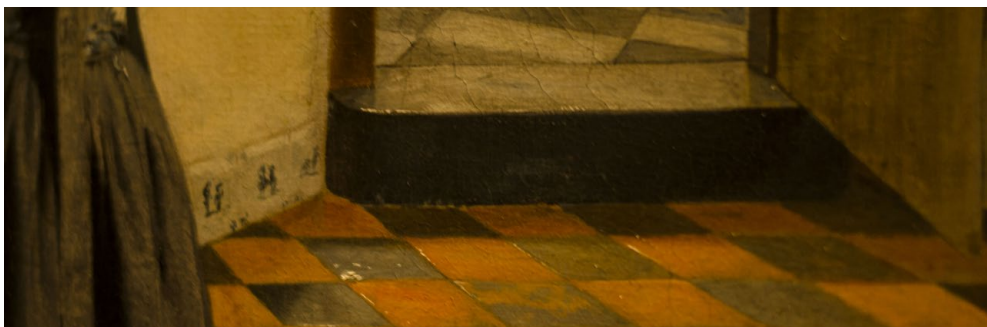
Chema Cobo, *Holes III*, 2013, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm



Prueba realizada a partir de la modulación tonal de la sombra realizada por Chema Cobo, óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm

Otra visita que nutrió fuertemente el proyecto fue la visita al Rijkmuseum de Ámsterdam, especialmente el poder aproximarme a la obra de los pintores de interior del Barroco holandés que había estudiado con anterioridad, además de poder descubrir las obras de **Gabriël Metsu** (Leiden, 1629-Ámsterdam, 1667) y **Gerard ter Borch** (Zwolle, 1617 – Deventer, 1681).

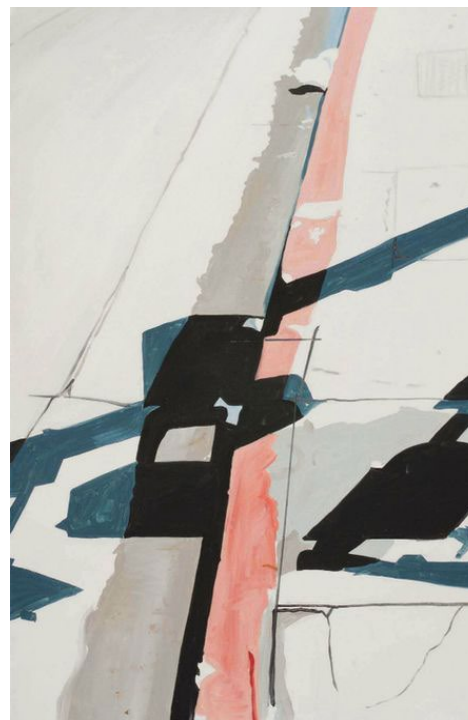
Pude allí acercarme a *Woman with a Child in a Pantry* (1656 - 1660) de Pieter de Hooch, encontrando especial interés en el suelo como elemento enfatizador del ritmo, creador de atmósfera y acentuador de perspectiva, además de ser una superficie sobre la que la luz aparece reflejada.



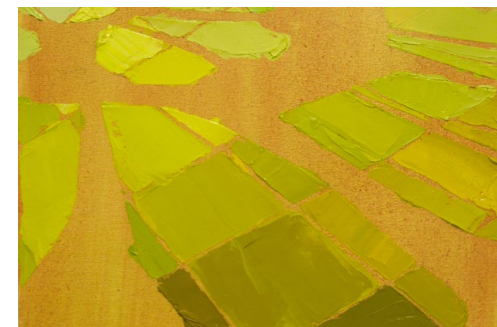
Pieter de Hooch, *Woman with a Child in a Pantry* (detalle), 1656 - 1660, óleo sobre lienzo, 65 x 60.5 cm

En relación a este nuevo interés alrededor de la superficie suelo, el tener la oportunidad de visitar, en la Galería Gretameert de Bruselas, la obra de **Koen van den Broek** (Bree, 1973) hizo plantearme un tratamiento de la sombra que no ignora la superficie sobre la que ésta se proyecta, sino que se adapta y adentra en las imperfecciones que caracterizan el relieve del pavimento.

Comencé a realizar entonces una búsqueda de tratamiento plástico de la luz dialogando con la superficie enlosada, resolviendo problemas de entonación, luminosidad y factura. En este sentido, la serie *Saunas and Baths* de **Adriana Varejão** (Rio de Janeiro, 1964) fue una principal referencia a la hora de continuar con el proyecto, al generar ese espacio ilusorio dotado de atmósfera debido al uso de la perspectiva, la luz y la gradación tonal de las superficies cubiertas en su totalidad por azulejos.



Koen van den Broek, *Shadow*, 2004, óleo sobre lienzo, 240 x 160 cm



Pruebas de proyección de sombra sobre losa, 2015, óleo sobre lienzo, 46x38 cm (arriba) 27 x 22cm (abajo)



Adriana Varejão, *O Sedutor (The Seducer)*, 2004, óleo sobre lienzo, 230 x 530 cm

Esta serie, al mismo tiempo, reunía las características que me interesaban: la creación de un ambiente intemporal, de un espacio vacío que mediante su estructura laberíntica apela a la infinitud de la iglesia barroca.

En cuanto al uso de la perspectiva del diseño modular ortogonal formado por la unión de losas, tras observar con detenimiento un fragmento de *Assendelft Church* (1649), obra de **Pieter Jansz Saenredam** (Assendelft, 1597-Haarlem 1665), en el Rijksmuseum de Ámsterdam, decidí realizar un estudio mediante fotografías de cómo actúan éstas superficies al encontrarse en perspectiva, tomando éstas desde un punto de vista bajo, donde el punto de fuga quedaba muy cerca del límite superior de la fotografía.



Pruebas de suelo con sombra proyectada en perspectiva, 2016, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm (izquierda) 41 x 33 cm (derecha)



Ejemplo de prueba realizada con fotografía para el estudio de perspectiva

Pieter Jansz Saenredam, *Interior of the Sint-Odulphuskerk in Assendelft*, 1649, óleo sobre tabla, 49.6 x 75 cm

Comencé a realizar entonces, en pequeños formatos de papel, estudios compositivos de luz y color, percatándome posteriormente de las posibilidades que podían aportarme estas composiciones de potente perspectiva y color sobre un soporte ligero como el papel, además de agilizar el proceso al secar la pintura con gran rapidez.



*Sticks*, 2016, acrílico sobre papel, 24 x 20 cm cada uno

Tras decidir el uso de formatos grandes de papel, investigué acerca de la obra de **Miki Leal** (Sevilla, 1974), cuyos grandes formatos de dicho soporte se caracterizan por su frescura e inmediatez de ejecución, superponiendo distintas capas de acrílico y acuarela. Así, comencé tratando previamente el papel con una capa muy aguada de acuarela que abarcaba todo el formato. Entonces descubrí la luminosidad que este material podía aportar, por lo que en las siguientes composiciones, para lograr un mayor contraste, usé la acuarela muy aguada en las zonas luminosas, dejando ver, debido también a su característica transparencia, la claridad del fondo.



Miki Leal, *Santa Mónica, Bodegón* (detalle), 2012, acuarela y acrílico sobre papel, 225 x 152 cm



*Sin título* (detalle) 2016, acuarela y acrílico sobre papel, 200 x 135 cm

Pese a ser su trabajo muy distinto al mío, el ver la obra de **Marlene Dumas** (Ciudad del Cabo, 1953) *Models*, (1994) en el Van Abbemuseum de Eindhoven, me ayudó a plantearme, de igual modo, el uso de la mancha de la acuarela y la tinta como modo de construcción de la imagen.

Respecto a aspectos cromáticos, los trabajos de **Jean-Édouard Vuillard** (Cuiseaux, 1868-Baule, 1940) y de **Félix Vallotton** (Lausana, 1865-París, 1925) fueron de gran ayuda a la hora de entonar, llegando a incorporar en ocasiones una paleta muy similar a la de algunas de sus obras en mis trabajos. Especialmente interesante en Vuillard es el modo en el que deja ver el fondo de sus pinturas, lo cual quise tomar para mis composiciones igualmente.

Pese haber conseguido un interesante contraste lumínico, el usar capas muy espesas de acrílico en contraposición al uso de una acuarela muy aguada, impedía un diálogo entre estos dos medios, por lo que comencé a realizar capas más aguadas de acrílico. En algunas zonas realicé aguadas que mediante reserva dejaban ver parte del fondo, tratado de manera aguada igualmente, como realiza **Peter Doig** (Edimburgo, 1959) en algunas de sus obras, como por ejemplo en *Red Boat* (2004).



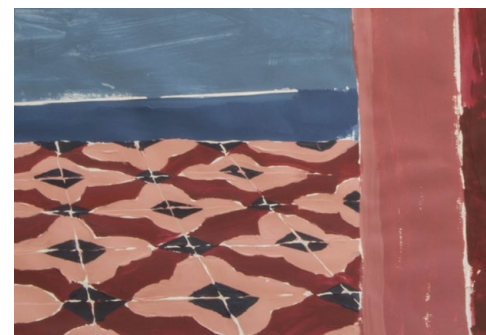
Marlene Dumas, *Models* (detalle), 2004, tinta, acuarela y cera sobre papel, 100 dibujos de 62 x 50 cm



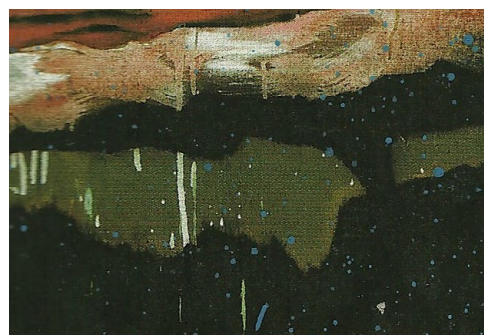
Prueba del uso de la mancha de tinta y acuarela para generar forma



Felix Vallotton, *Interior with red armchair and figure*, 1899, Gouache sobre cartón, 46.5 x 59.5 cm



Ejemplo de prueba con una paleta similar a la usada por Felix Vallotton



Peter Doig, *Red boat* (detalle), 2004, óleo sobre lienzo 200 x 186 cm



*Sin título* (detalle) 2016, acuarela y acrílico sobre papel, 200 x 135 cm

Por otro lado, en una búsqueda de elementos que generasen una dicotomía entre espacio y superficie, quise incorporar elementos que evidenciasen la bidimensionalidad pictórica, probando realizar franjas en determinadas zonas de las composiciones que rompían y acentuaban al mismo tiempo la perspectiva. La obra de **Rubén Guerrero** (Utrera, 1976) que pude ver en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla, se encuentra dentro de este diálogo entre superficie y profundidad. De igual modo, me interesó por el gesto pictórico que emplea a la hora de construir elementos de marcada naturaleza geométrica.

Por otro lado, quise experimentar con distintas tonalidades en los fondos realizados con acuarela, aportándome siempre una base amarilla mayor vibración y contraste, por lo que comencé a trabajar sobre distintas tonalidades de amarillos en acuarela a la hora de realizar estos.

Al ver *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962) de **Robert Aldrich** (Cranston, 1918- Los Ángeles, 1983) y específicamente los fotogramas en los que aparece la escalera, me percaté de la peculiar superposición del diseño modular de la sombra sobre el azulejo doméstico (otro diseño modular), algo que encontré interesante para aplicar a mi proyecto, ya que podía añadir una interesante complejidad tanto conceptual como pictórica. Retomé así algunos de los patrones de sombra realizados en Producción y Difusión de Proyectos Artísticos y la incorporé a algunas de mis composiciones.

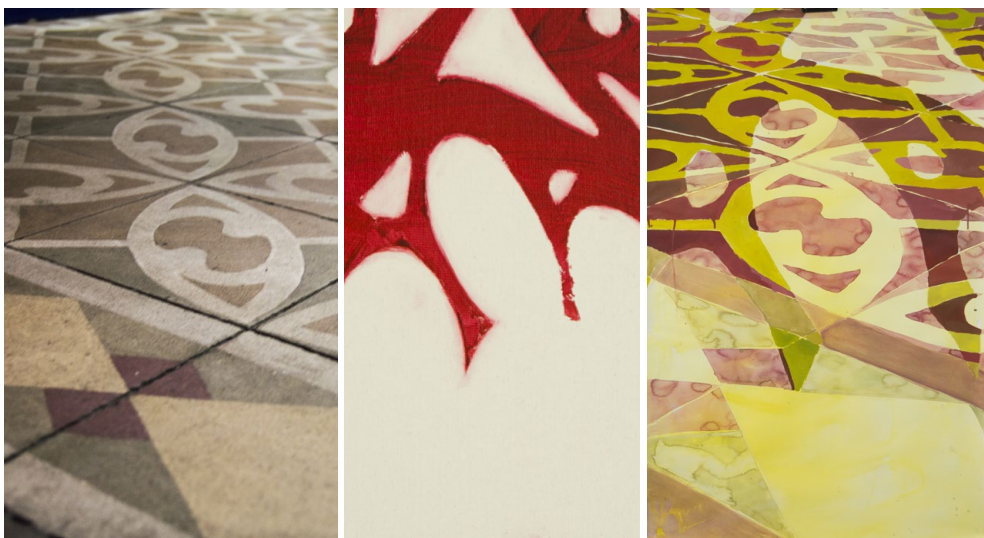
Profundizando acerca de los medios pictóricos que estaba empleando (el acrílico y la acuarela), quise enriquecer esta diferencia dada por la naturaleza de éstos. Así, el tratamiento con acrílico de la sombra se diluía en una luz constituída por la acuarela aguada. Al darme el acrílico problemas en cuanto a la entonación, decidí probar con el uso del óleo, tanto aguado como matérico, a la hora de pintar zonas en sombra, evidenciando aun más la diferencia existente con la acuarela.



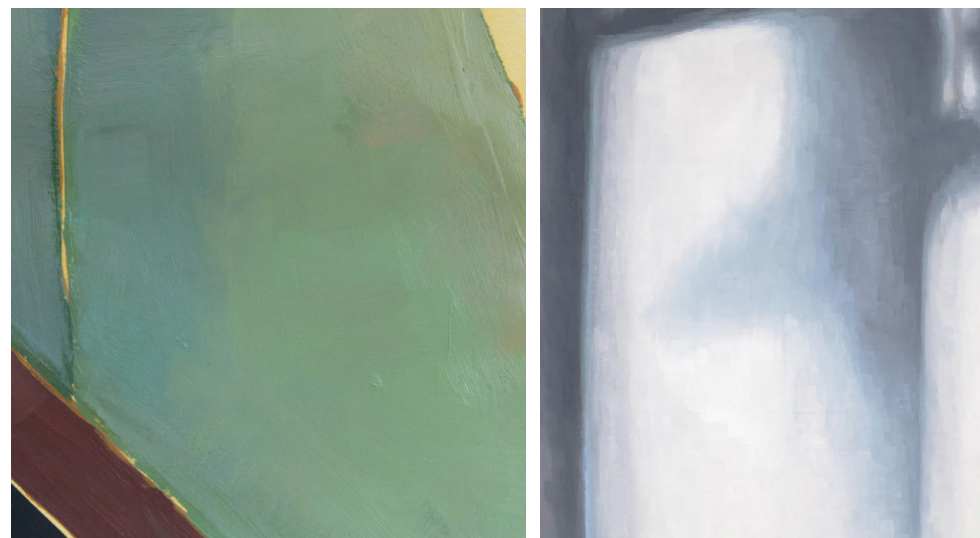
Rubén Guerrero, *S/t (línea de área)*, 2015, Prueba de incorporación de franja frontal a la composición  
 óleo y esmalte sobre lienzo, 198 x 132 cm



Robert Aldrich, *¿Qué fue de Baby Jane?* (detalle), 1962  
 Ejemplo del uso de la forma de la sombra proyectada en las composiciones realizadas en Producción y Difusión de Proyectos Artísticos a nuevos trabajos



Ejemplo de composición elaborada mediante la fusión de una fotografía realizada en los estudios de perspectiva (izquierda) y una composición realizada en Producción y difusión de proyectos artísticos (centro) dando lugar al resultado final (derecha)



Ejemplo de intervención con óleo sobre el acrílico aplicando distintos matices en la sombra Chema Cobo, *Mirror (Hidden Corner)* (detalle), 2009, óleo sobre lienzo, 190 x 120 cm



Ejemplo de diferencia tonal y cromática de dos formatos con la misma composición con la diferencia del uso de acrílico aguado (izquierda) y óleo matérico (derecha) junto a la acuarela

Además, gracias al tratamiento del óleo, me era posible pintar sobre húmedo para añadir matices de color, como podemos observar en la obra de Chema Cobo. Esta relación entre la luz y la sombra a la hora de trabajar plásticamente dentro de los matices que pueden aportar ambas me pareció especialmente interesante, ya que podía realizar así un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes tonalidades que hacía posible la sutil variación de las modulaciones de la sombra.

An abstract painting featuring large, stylized leaves in shades of yellow and teal. The leaves are rendered with thick, expressive brushstrokes, creating a sense of movement and depth. The background is a mix of teal and light green, with some areas of white and yellow. A dark teal rectangular box is centered in the middle of the image, containing the text "DESARROLLO TEÓRICO-CONCEPTUAL" in white, uppercase letters.

DESARROLLO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Este proyecto comenzó con la búsqueda de estrategias posibles a la hora de relacionar dos conceptos de aparente naturaleza divergente: la cualidad fértil de la mujer y el espacio monástico religioso. Estos dos elementos han derivado a un análisis del aspecto esencial en ambas: lo cotidiano, doméstico, estable, aquello que estamos acostumbrados a ver, junto a lo incorpóreo, lo sagrado, proponiendo así el espacio doméstico como lugar dado a la contemplación.

### Lo cotidiano

Este alejamiento del suceso histórico espectacular hacia una observación de lo cotidiano está muy presente en la obra de **Georges Perec** (París, 1936-Ivry-sur-Seine, 1982), en lo que él denomina *l'infra-ordinaire*<sup>1</sup>, lo habitual no mirado o que ya no sabemos mirar. Perec nos plantea un cuestionamiento de aquello que estamos habituados a no interrogar, lo que, por obvio, ya no percibimos en el mundo, y nos anima a crear una suerte de antropología que busca en nosotros lo que durante tanto tiempo saqueamos en los otros, “lo ya no exótico sino endóxico”<sup>2</sup>.

El interés por emplear el aspecto doméstico como principio organizador del cuadro comienza a desarrollarse en la pintura del Barroco holandés, como desarrolla **Tzvetan Tódorov** (Sofía, 1939) en *El elogio de lo cotidiano* (2013) concediéndose valor a la vida secular, a lo intramundano frente a los grandes hechos descritos por la Historia<sup>3</sup>. Esto lo relaciono, a su vez, con el concepto unamuniano de intrahistoria<sup>4</sup>, donde se recogen los sucesos que pasan desapercibidos en los grandes libros pero que cuentan mucho más de lo que somos y de dónde venimos.

<sup>1</sup> Vid. Perec, Georges. 2008. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

<sup>2</sup> Perec, Georges. 2012. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili, p.79.

<sup>3</sup> Vid.: Todorov, Tzvetan. 2013. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

<sup>4</sup> Unamuno, Miguel de. 1964. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 109-110. Miguel de Unamuno explica el concepto de intrahistoria como aquella que alejada del bullicio de la historia se establece “silenciosa y continua como el fondo mismo del mar”, y en la que habitan los “hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a seguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna”.

Asímismo, en un artículo de la revista anglosajona *Notes in the History of Art* el profesor **Fred Licht** (Ámsterdam, 1928) reflexiona, en este sentido, acerca de la capacidad de los pintores de los siglos XVII y XVIII de elevar el elemento cotidiano a su condición casi sagrada, analizando un detalle de *Shop Sign of Gersaint* (1720) de **Antoine Watteau** (Valenciennes, 1684-Nogent-sur-Marne, 1721) -específicamente, la puerta en la zona central de la pintura a través de la cual puede observarse un rayo de luz- evidenciando que, incluso en la vida secular, la luz sigue acarreado connotaciones fuertemente espirituales.<sup>5</sup> Esta puerta, colocada meticulosamente en el centro de la composición, recuerda a muchas de las obras en las que Pieter de Hooch incorpora este elemento como una de las principales fuentes de iluminación, permitiendo al mismo tiempo una articulación de lugares diferentes. Esta luz de fuerte carácter espiritual domina el espacio casi sacramental, muy relacionado con la devoción individual profunda que existía en la cultura protestante holandesa<sup>6</sup>



Antoine Watteau, *Shop Sign of Gersaint*, 1720, óleo sobre lienzo, 166 cm x 306 cm



Pieter de Hooch, *The bedroom*, 1659, óleo sobre lienzo, 50.8 x 61 cm

<sup>5</sup> Licht, Fred. *Shop Sign of Gersaint*. Fuente: *Notes in the History of Art* 13, no. 3, pp. 36-38.

<sup>6</sup> Vid. Westermann, Mariët. 1996. *A worldly art: the Dutch Republic, 1585-1718*. Nueva York: Harry Abrams.

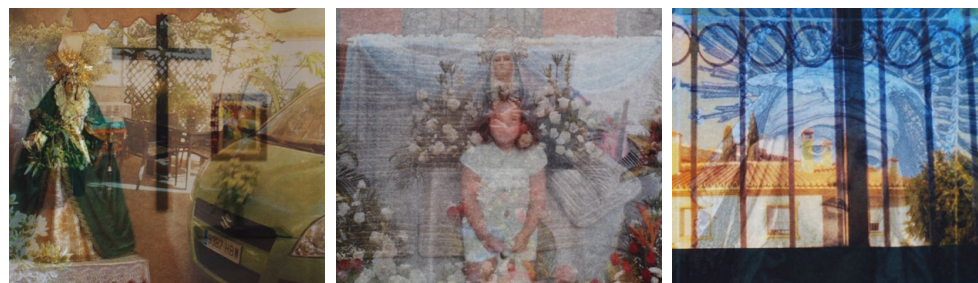
Dentro de esta interrelación del espacio cotidiano con aquél de características propiamente espirituales o religiosas mediante el uso simbólico de la luz, desarrollé durante mi estancia en Konstfack, University of Arts Crafts and Design de Estocolmo, Suecia, una serie de fotografías cuyo factor procesual completaba su sentido. En el reverso del papel en el que había impresas una instantáneas cotidianas enviadas por familiares, imprimí unas fotografías que había realizado en varias sesiones a templos y monasterios tanto españoles como escandinavos. Al añadir una fuente de luz tras dicho papel, ambas imágenes se superponían creando una conexión entre estos espacios que tanto me interesaban.

Acorde con esta concepción sacra del elemento luminoso proyectado en un interior doméstico, Hammershøi realiza sus pinturas en una búsqueda esencial del espacio interior, en el que sus personajes no tienen más importancia que las motas de polvo flotando en el aire. El profesor **Henk van der Liet** (Ámsterdam, 1973) en una publicación holandesa en torno al análisis de la pintura escandinava, profundiza en la carencia de aspectos narrativos propia de la pintura de Hammershøi en pos de una búsqueda de la interrelación que se produce entre la luz y el espacio interior. Mediante una reducción tanto de elementos como de paleta, Hammershøi produce imágenes encerrando mediante sólidas paredes lo etéreo<sup>7</sup>, presentando estancias cuyo tiempo se ha detenido y elaborando unas poéticas acordes a mi búsqueda de relación del entorno religioso con el cotidiano. Estas estancias que huyen del acontecimiento narrativo en pos de un análisis, en las palabras de Perec que han dado nombre a este proyecto, “lo que pasa cuando no pasa nada”<sup>8</sup>, eran aquellas que me interesaba incorporar a mi proyecto.

Respecto a esto, en *Larga es la noche* (1947), **Carol Reed** (Londres, 1906–Londres, 1976) nos muestra como su protagonista ve reflejados sus problemas en un elemento tan anodino como las burbujas. Resulta especialmente interesante cómo el ensueño nos hace percibir de manera diferente aquello que nos rodea y que estamos tan acostumbrados a ver: un elemento ordinario puede dejar de sernos familiar.

<sup>7</sup>Vid. Van der Liet, Henk. 1994. *De stoffelijke leegte*. Groningen: University of Groningen.

<sup>8</sup>Perec, Georges. 2012. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili, p.16.



*Serie trasluz*, 2014, fotografías sobre papel mate, 50 x 75 cm cada una



Carol Reed, *Larga es la noche* (fragmento), 1947

Por otro lado, **Gaston Bachelard** (Bar-sur-Aube, 1884-París, 1962) en *La poética del espacio* (1975) habla del hombre que suprime -muy simplemente- el mundo familiar ofreciendo una mirada fresca ante el elemento cotidiano.<sup>9</sup> El interior doméstico nos puede extender así, según Bachelard, hasta el amplio desconocimiento, incluso ejemplificando esto mediante la anécdota de que Leonardo Da Vinci aconsejaba a aquellos estudiantes que ante la naturaleza no encontraban motivación, observar con detenimiento las grietas de la pared.<sup>10</sup>

<sup>9</sup>Vid. Bachelard, Gaston. 1975. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>10</sup> *Ibid.*

Podemos relacionar este momento dilatado donde nos encontramos absortos observando el elemento cotidiano con este fragmento de *El cortesano y su fantasma* (1991) de **Xavier Rubert de Ventós** (Barcelona, 1939), en el que enuncia tres momentos de la experiencia estética, siendo el des-reconocimiento la pérdida de referente, alterando así las condiciones de reconocibilidad:

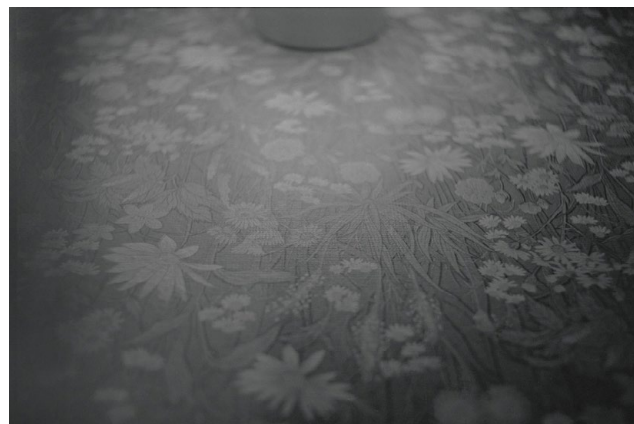
*Des-reconocimiento. El placer estético empieza únicamente cuando a aquel reconocimiento sigue un nuevo desconcierto —un des-reconocimiento, por así decir. Y dura sólo mientras se nos han averiado las ideas hechas y no hemos tenido tiempo aún de repararlas: cuando la experiencia nos ha pillado a contrapié, nos hace perder el equilibrio, y caemos una vez más de bruces sobre las cosas o las obras que teníamos por más conocidas [...] Entonces, sólo entonces, perdemos el ansia del esnob o el advenedizo y adquirimos la serena y segura capacidad de embeleso de los auténticos indígenas de la cultura; de todos aquellos que saben recuperar creativamente el efecto-mareo que les suscitaron las cosas <<la primera vez>>.*<sup>11</sup>

La irreconocibilidad de lo que se creía suficientemente reconocido (el elemento cotidiano) produce así un rasgo extrañante. Así pues ese elemento des-reconocido, genera un momento suspendido en el tiempo donde, anonadados, observamos un elemento que no acabamos de reconocer, pese a verlo día tras día. De este fragmento también me pareció especialmente interesante el concepto de ver por primera vez, especialmente si lo incorporamos a aquello que estamos tan acostumbrados a ver que no nos paramos a mirarlo. La sugerencia contemplativa que buscaba en el proyecto estaba relacionada así con ese *mirar por primera vez*.

---

<sup>11</sup>Rubert de Ventós, *Xavier. El cortesano y su fantasma*. Barcelona: Destino, 1991, p. 171.

En este sentido, las fotografías de **Dirk Braeckman** (Eeklo, 1958) muestran un interés por esta mirada atenta de lo que nos resulta banal, cuyas cualidades táctiles (tanto en las texturas del elemento fotografiado como en el grano y el papel elegido en su impresión) invitan a una contemplación pausada.



Dirk Braeckman, *P.E.-N.H.-11*, 2004, gelatina de plata montado sobre papel japonés con soporte de aluminio, 90 x 60 cm

## Luz y sombra

Por otro lado, comencé a profundizar en las posibilidades conceptuales de la sombra y la luz, especialmente su relación con el aspecto temporal, investigación en la cual *Breve historia de la sombra* (1999) de **Victor I. Stoichita** (Bucarest, 1949) fue de notable importancia. Stoichita comienza analizando el mito del origen de la pintura de **Plinio el Viejo** (Comum, 23–Estabia 79) en el que una joven mujer de Corinto, con un carboncillo y siguiendo la sombra proyectada a la luz de una vela, traza en una pared la silueta de la cabeza de su amante, que está a punto de marcharse, para así conservar su imagen. La sombra es un rastro de realidad que la dama dibuja, realizándose así una imagen de ese resquicio, de una ausencia que, al volverse imagen, crea una ficción bidimensional.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>Vid. Stoichita, Victor I. 1999. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.

Esto nos recuerda al mito platónico de la caverna que **Platón** (Atenas 427 a.C.-347 a. C.) nos plantea y que Chema Cobo transforma en una bola de discoteca, ya que nos encontramos con una realidad última y otra realidad compuesta de sombras de ésta que bailan en la pared de la caverna.<sup>13</sup>

Otra vez tenemos este indicio, huella de la ausencia de algo que porta intrínseca la idea de sombra, que eterniza una presencia bajo la forma de imagen, consolida una instantánea. Tras la descripción de este mito y sus múltiples interpretaciones a lo largo de la historia del arte, Stoichita habla de la variante que propone **Marco Fabio Quintiliano** (Calagurris Nassica Iulia, 35–Roma, 95), la cual me pareció más acorde con mi proyecto, ya que la sombra, en este caso, es producida por la luz solar, denotando una relación con el tiempo en la que no había reparado hasta entonces, pues la sombra bajo el sol es señal de un momento específico del día.

Respecto a esta relación temporal con la sombra, Stoichita afirma:

*La sombra sola -en el espacio del cuadro- es además la imagen de una temporalidad ambivalente, de un tiempo que se proyecta en la imagen para establecer entre ser y devenir una unidad, posibilitada con los instrumentos de ficción pictórica.*<sup>14</sup>

Sabemos que la sombra denota a algo que existe, que es real, ya que todo lo sólido y real posee una sombra o cuenta con capacidad para ello. La sombra hace real al objeto, al nacer bajo el signo de una dicotomía entre presencia/ausencia (ausencia del cuerpo, presencia de su proyección). Por tanto, al aparecer en el marco pictórico como prolongación de algo que se encuentra fuera del cuadro (la realidad) se cuestionan los límites de la propia pintura.

Al igual que en el caso del rostro del caballero dibujado por la dama de Corinto, vemos sombras de sombras, representaciones de la ausencia de algo, espectros que invitan al espectador a plantearse sobre los límites del marco

pictórico. Stoichita comenta entonces cómo **Stéphane Mallarmé** (París, 1842 – Valvins, 1898) al analizar la obra de **Édouard Manet** (París, 1832-1883) postula que esta nueva manera de “cortar” los cuadros permite ver a medias el espejismo de una escena natural, ya que, al mostrarse un fragmento de esa multitud a la que el espectador está acostumbrado, se evidencian los límites de la pintura y, por tanto, se afirma su naturaleza.<sup>15</sup>

Respecto a esto, en otra obra de Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro* (1993), se estudia la obra generada por los pintores del barroco holandés, en la que este juego de ocultación y muestra que cuestiona los límites pictóricos está muy presente. Stoichita analiza *Vista a través de tres habitaciones*, de **Samuel van Hoogstraten** (Dordrecht, 1627-1678), donde la figura humana no aparece directamente, sino en un segundo grado de representación, un cuadro que se encuentra en una habitación que podemos ver tras dos umbrales de puerta.<sup>16</sup> El hecho de no mostrar la figura humana directamente en la pintura pero sugerirla en otro plano de realidad, forma parte de ese juego de ocultación y muestra dentro de las poéticas que buscaba en este proyecto.

*La espía* (1655) que nos mira en la obra de **Nicolaes Maes** (Dordrecht, 1634-Ámsterdam, 1693), juega también con nosotros al escondite, nos invita a mirar lo que pasa en un segundo plano, que se encuentra oculto tras una cortina. Acontece aquí una conexión directa entre lo que hay pintado dentro del cuadro (una ficción que nos invita) y el espectador, siendo el lienzo mediador principal entre ambos, aquel que señala que nos encontramos ante una pintura evidenciando su condición ficticia. Así pues nos encontramos con la estrategia de atraer mediante la ocultación.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Vid. *Out of frame: Chema Cobo*. 2009. Málaga: CAC Málaga.

<sup>14</sup> Stoichita, Víctor I. 1999. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 108.

<sup>15</sup> Vid. Mallarmé, Stéphane. 2012. *Edouard Manet o la mirada recobrada*. Madrid: Casimiro.

<sup>16</sup> Vid. Stoichita, Víctor I. 2000. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

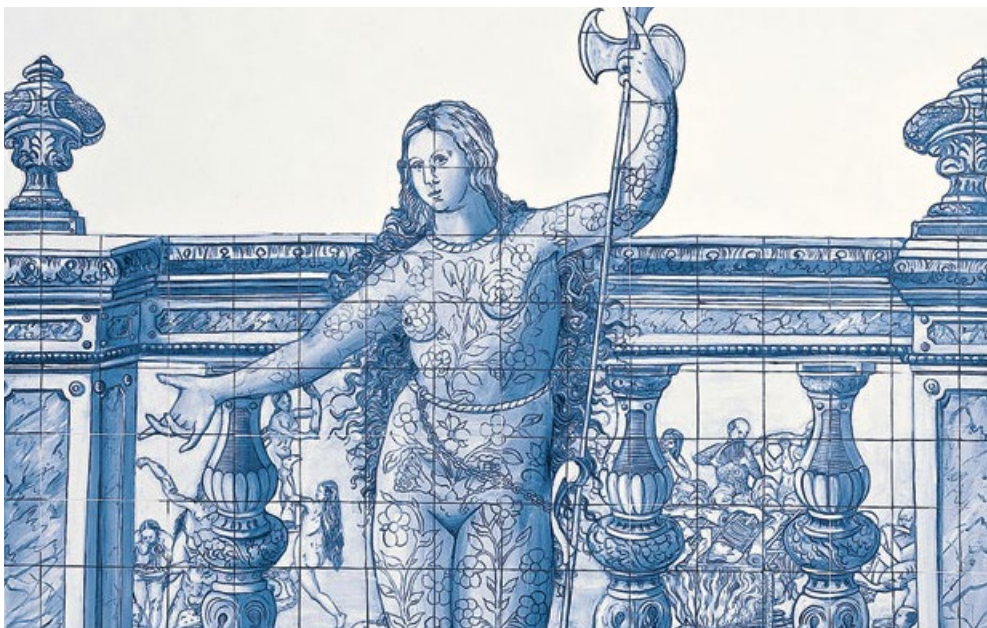
<sup>17</sup> *Ibid.*



**Samuel van Hoogstraten**, *Vista a través de tres habitaciones* (detalle), 1658, óleo sobre lienzo, 102 x 71 cm



**Nicolas Maes**, *La espía*, 1655, óleo sobre tabla, 45,7 x 71,1 cm



**Adriana Varejão**, *Figura de entrada*, de la serie *Proposal for a catechesis*, 1997, óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm

Se trata de una atracción tan potente que nos llama por la fuerza de su efecto y que nos obliga acercarnos a ella, como si tuviera algo que decirnos, un efecto que vemos en la obra de Adriana Varejão, y que conseguimos con un medio como la pintura, jugando con la mirada del espectador al mostrar una imagen pregnante, por complejidad, por tratamiento, pero que no es más que una superficie bidimensional, en la que nada es lo que parece. Esa capacidad asombrosa que tiene la pintura de obligarnos a mirar para ver cuál es el truco, como está pintado, vemos cómo fundamenta profundamente mi proyecto.

Por otro lado, dentro de la asignatura de Fotografía, experimenté con las posibilidades estructurales y poéticas de la luz y la sombra, con una fuerte influencia del uso de la luz reflejada que usa **Jorma Puranen** (Pyhäjoki, 1951) en aquellas de sus fotografías en las que enfatiza la bidimensionalidad del elemento capturado. Así, permitía cuestionar la naturaleza de las imágenes que se mostraban (señalando la futilidad de la imagen religiosa y el vacío resultante al velar la identidad de un icono religioso).



**Jorma Puranen**, *Shadows reflections and all that sort of things*, 2010, c-print 125 x 100 cm



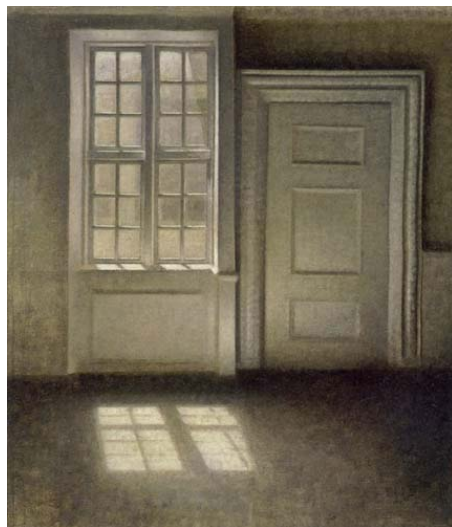
*Lumen*, 2015, serie de 3 fotografías de 40 x 27 cm cada una

Sobre esta mirada obstaculizada, en *Ver y no ver* (2005), Stoichita aborda la cuestión de la tematización de la mirada, un cambio en la pintura moderna protagonizado por los pintores conocidos como impresionistas, una pintura que impide su posible interpretación narrativista, preocupándose así por abarcar los límites de la visión y de la naturaleza de ésta.<sup>18</sup>

Me resultó especialmente interesante cómo en *Vista a través de un balcón* (1880-1881) de **Gustave Caillebotte** (París, 1848 - Gennevilliers, 1894), este filtro que impide pero que a la vez invita al espectador a mirar y adentrarse en la escena, coincide con la superficie bidimensional del cuadro, al interponer una verja de balcón entre el espectador y la escena, un elemento que integraría posteriormente en mis composiciones.



Gustave Caillebotte, *Vista a través de un balcón* (1880-1881), óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm



Vilhelm Hammershøi. *Interieur studie im sonnenlicht strandgade*, 1895, óleo sobre lienzo, 70 x 59 cm,

## Espacio, tiempo, vacío

Sabemos que la arquitectura, especialmente la religiosa, se articula con el movimiento de la luz del sol. Este seguimiento del movimiento lento de los ciclos solares que estos espacios respetan me resultó especialmente interesante, lo cual me llevó a reflexionar, al mismo tiempo, en la diferencia existente entre, por un lado, los ritmos acelerados en los que nos vemos inmersos en la actualidad y, por otro, esta concepción del tiempo solar cíclico.<sup>19</sup> El siguiente fragmento de *Técnica y civilización*, de **Lewis Mumford** (Nueva York, 1895-1990) se encuentra en profunda relación con aquello que desde el principio me planteé tratar en este proyecto:

*Los embarazos humanos siguieron durante nueve meses, pero el ritmo de casi todo lo demás en la vida fue acelerado, el instante se contrajo, y los límites fueron arbitrariamente recortados [...] La aceleración del ritmo se convirtió en un nuevo imperativo para la industria y el «progreso». [...] En su aplicación general, esta alteración del ritmo desde el período orgánico, que no puede ser aumentado sobremanera sin un desajuste de las funciones, hasta el período mecánico, que puede ser estirado o intensificado, fue en verdad efectuada con demasiada ligereza y atolondramiento.<sup>20</sup>*

La pintura de Hammershøi, como he señalado con anterioridad, se encuentra en contraposición a este ritmo de vida casi des-humanizado, planteando una propuesta de contemplación calmada de nuestro entorno, de aquello que nos hace humanos. Estas estancias vacías le permitían realizar un estudio de cómo la luz invade el espacio interior cotidiano. Este ambiente generado por la economía de elementos, se establece mediante el uso de las superficies propias del lugar doméstico que encierran y hacen posible este vacío. Suelo y pared son, por tanto, los límites que hacen posible que ese *lugar* exista, su presencia hace posible el vacío.

<sup>18</sup> Vid. Stoichita, Victor I. 2005. *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela.

<sup>19</sup> Vid. Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier. 2006. *El Sentido de la luz: ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

<sup>20</sup> Mumford, Lewis. 1971. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, p.220. Cit. en Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier, *op. cit.*

Me propuse entonces generar un espacio con una importante reducción de elementos que proporcionarían una indeterminación del lugar, lo cual permite al espectador formar parte de este tiempo pausado que Hammershøi nos plantea en sus composiciones.

En torno a esta reflexión sobre el espacio vacío, Perec articula especies de espacios, en cuyo prólogo enuncia que

*El objeto de este libro no es exactamente el vacío, sino más bien lo que hay alrededor, o dentro. Pero, en fin, al principio, no hay gran cosa: la nada, lo impalpable, lo prácticamente inmaterial: la extensión, lo exterior, lo que es exterior a nosotros [...] el espacio del entorno.*<sup>21</sup>

En este mismo libro, Perec reflexiona sobre la pared como límite del espacio habitado, un límite que hace posible, al mismo tiempo, su articulación.

Aun así, es su posición sobre el suelo la que hace posible que la pared sea un elemento estable que delimita el espacio. Es entonces el suelo la superficie primera sobre la que se sustenta el espacio. En torno a esto, en su ensayo *La Tierra no se mueve* (1995), **Edmund Husserl** (Prossnitz, 1859-Friburgo, 1938) reflexiona acerca de este principal componente estructural, dándole una importancia más allá del mero horizonte compositivo y analizando, sobre todo, su carácter inalterable:

*Sólo el suelo de la Tierra, con su espacio circundante de cuerpos, puede hallarse constituido de manera originaria [...] El sentido de lo Terrestre se enraíza y encuentra su centro de orientación en mí y en el nosotros más restringido de los que convivimos.*<sup>22</sup>

El suelo es aquí la máxima expresión de lo estable, adquiriendo el movimiento sentido en torno a él. Relacionar entonces la fugacidad propia de la luz solar de movimiento cíclico constante con la concepción inamovible de la superficie-suelo, completaba el sentido de este proyecto, ya que desde el principio se articuló en busca de una dialéctica entre ambos elementos de distinta naturaleza.

## Conclusiones

El proceso de experimentación y búsqueda constante que ha protagonizado este proyecto, me ha ayudado a conocer mejor los distintos medios pictóricos y a profundizar acerca de qué los diferencia y, al mismo tiempo, de cómo hacer que convivan armónicamente. He descubierto cómo la conjunción de éstos puede enriquecerlos y sacar a relucir sus factores positivos a la vez que corregir aquellos que no me resultaban interesantes. Por otro lado, este proyecto me ha permitido conocer más a fondo referentes tanto plásticos como teóricos que han permitido que éste evolucione.

Finalizada mi propuesta para el Trabajo de Fin de Grado, me propongo continuar experimentando y descubriendo el modo de generar dialécticas entre elementos de distinta naturaleza, tanto pictóricos como conceptuales.

Por último, me gustaría dar las gracias a mi tutor, mis padres, mi hermano, mis amigos y a Mike por su apoyo y hacer posible que este proyecto sea lo que es.

---

<sup>21</sup> Perec, Georges. 1999. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, p.23.

<sup>22</sup> Husserl, Edmund. 1995. *La tierra no se mueve*. Madrid: Facultad de Filosofía, Universidad Complutense, p.41.

# CRONOGRAMA

	septiembre	octubre	noviembre	diciembre	enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio
Búsqueda de referentes										
Estancias y visitas a galerías y museos fuera de Málaga	Sept. 2014-2015 Estancia en Konstfack, University of Arts, Crafts, Design, Estocolmo, Suecia	Visita ARoS, Museo de arte Contemporáneo en Aarhus, Dinamarca		Visita al Rijksmuseum de Amsterdam, Holanda Visita a la galería Gretameert en Bruselas, Bélgica			Visita al Van Abbemuseum Eindhoven, Holanda	Visita a la galería Rafael Ortiz de Sevilla		
Elaboración de bocetos y pruebas										
Producción										
Investigación teórica										
Análisis de los resultados										
Elaboración de la memoria										

## **PRESUPUESTO**

### **PINTURA**

Acrílico .....	180 €
Acuarela .....	50 €
Óleo .....	220 €
Brochas y pinceles .....	110 €
Espátulas .....	30 €
Papel de acuarela de 200 gr. ....	120 €
Bastidores .....	92 €
Tablones DM .....	80 €
Disolventes .....	50 €
Barniz .....	12 €
Cinta de carrocero .....	90 €
Otros materiales auxiliares .....	40 €

### **TRANSPORTE Y MONTAJE**

Embalaje .....	200 €
Transporte .....	80 €
Pinzas de montaje .....	30 €

Total: 1874 €

## BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

CASTILLO, Ignacio Javier. *El Sentido de la luz: ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.

FRANITS, Wayne E. *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*. New Haven: Yale University Press, 2008.

FRANITS, Wayne E. *Looking at seventeenth-century Dutch art: realism reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HUSSERL, Edmund. *La tierra no se mueve*. Madrid: Facultad de Filosofía, Universidad Complutense, 1995.

LICHT, Fred. Shop Sign of Gersaint. *Fuente: Notes in the History of Art 13, no. 3*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

MALLARMÉ, Stéphane. *Edouard Manet o la mirada recobrada*. Madrid: Casimiro, 2012.

MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 1999.

PEREC, Georges. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta, 2008.

PEREC, Georges. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El cortesano y su fantasma*. Barcelona: Destino, 1991.

STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

STOICHITA, Victor I. *Ver y no ver : la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela, 2005.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

TAYLOR, Michael R. *La mentira de Vermeer: el artista, el coleccionista y una joven que posa como la musa Clío*. Madrid: Vaso Roto, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

VAN DER LIET, Henk. *De stoffelijke leegte*. Groningen: University of Groningen, 1994.

WESTERMANN, Mariët. *A worldly art: the Dutch Republic, 1585-1718*. Nueva York: Harry Abrams, 1996.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón, 1977.

## CATÁLOGOS

ANDERSSON, Karin. *Mamma Andersson: Dog days*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2012.

BAYRLE, Thomas. *Vitamin P: New perspectives in painting*. London: Phaidon, 2002.

BORREMANS, Michael. *Michaël Borremans: Eating the beard*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

BRANDMÜLLER, Nicole. *La Edad de Oro de la pintura holandesa y flamenca del Städel Museum*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2010.

COBO, Chema. *Out of frame*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo, 2009.

DOIG, Peter. *Peter Doig*. New York, NY: Rizzoli, 2011.

DOIG, Peter. *Peter Doig*. London: Tate Publishing, 2008.

DUMAS, Marlene. *Marlene Dumas*. Milan: Electa, 2006.

GODFREY, Tony. *La pintura hoy*. Londres: Phaidon Press limited, 2010.

HAMMERSHØI, Vilhelm. *Hammershøi and Europe*. Copenhagen : Statens museum for Kunst ; Munich: Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung: Prestel, 2012.

HASTING, J., & SCHWABSKY, B. *Vitamin P2: New perspectives in painting*. London: Phaidon, 2011.

LEAL, Miki. *Mikithology*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

POSADA KUBISSA, Teresa. *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado : catálogo razonado*. Madrid : Museo Nacional del Prado : TF Editores, 2009.

TUYMANS, Luc. *Luc Tuymans*. London: Phaidon, 2003.

VALLOTTON, Félix. *Idylle am Abgrund / Christoph Backer und Linda Schädler Kunsthaus*. Zürich; Zürich, 2007.

VALLOTTON, Félix. *Félix Vallotton 1865-1925. Les couchers de soleil*. Martigny: Pierre Gianadda Fondation, 2004.

VAREJÃO, Adriana, Louise. *Adriana Varejão*. Brazil: Takano Editora Gráfica, 2001.

VV.AA. *The triumph of painting*. Londres: Koenig Books, 2005.

WEISCHER, Matthias. *Matthias Weischer: room with a view*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, .2009.

## PELÍCULAS

*¿Qué fue de Baby Jane?*. Dirigida por Robert ALDRICH. Producida por Warner Bros. Pictures. Estados Unidos, 1962.

*Larga es la noche*. Dirigida por Carol REED. Producida por Two Cities Films. Reino Unido, 1947.

*Ciudadano Kane*. Dirigida por Orson WELLES. Producida por RKO / Mercury Theatre Productions. Estados Unidos, 1941.

## MUSEOS Y GALERÍAS

<http://www.aros.dk/>  
<http://cacmalaga.eu/>  
<http://www.galeriajm.com/>  
<http://www.galeriarafaelortiz.com/>  
<http://www.galeriegretameert.com/>  
<http://www.muhka.be/>  
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/>  
<http://www.saatchigallery.com/>  
<http://www.smk.dk/>  
<http://vanabbemuseum.nl/>

## WEBS DE ARTISTAS

BRAEKMAN, Dirk:  
<http://www.dirkbraeckman.be/>

COBO, Chema:  
<http://chemacoboob.blogspot.com.es/>

DE HOOCH, Pieter:  
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-149>

DUMAS, Marlene:  
<http://www.marlenedumas.nl/>  
<http://www.muhka.be/en/artist/137/Marlene-Dumas/>

DOIG, Peter:  
<http://peterdoig.mbam.qc.ca/en/>  
<http://canadianart.ca/features/2014/01/30/peter-doig-interview/>

GUERRERO, Rubén:  
<http://www.luisadelantado.com/>  
<http://www.scan-arte.com/#!/ruben-guerrero-bio/c2411>

HAMMERSHØI, Vilhelm:  
<http://www.ago.net/painting-tranquility-masterworks-by-vilhelm-hammershoi>  
<http://www.kunsthalle-muc.de/en/exhibitions/details/hammershoi-and-europe/>

LEAL, Miki:  
<http://mikileal.blogspot.com.es/>

PURANEN, Jorma:  
<http://www.purdyhicks.com/display.php?aID=21#2>

VAN DEN BROEK, Koen:  
<http://www.koenvandenbroek.org/>  
<http://www.galeriegretameert.com/artists/exhibitions/26>  
<http://www.marlboroughlondon.com/artists/koen-van-den-broek/>

VAREJÃO, Adriana:  
<http://www.adrianavarejao.net/>  
<http://hyperallergic.com/168901/considering-brazils-racial-heritage/>

VERMEER, Johannes:  
<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/1693113--rijksmuseum/collections/vermeer>

VUILLARD, Édouard:  
<http://www.moma.org/collection/artists/6194?locale=en>



ANEXO



*S/t*  
Acuarela, acrílico y óleo sobre papel  
200 x 135 cm  
2016





*S/t*  
Acuarela, acrílico y óleo sobre papel  
200 x 135 cm  
2016





*S/t*  
Acuarela, acrílico y óleo sobre papel  
135 x 135 cm  
2016





*S/t*  
Acuarela, acrílico y óleo sobre papel  
130 x 130 cm  
2016





*S/t*  
Acuarela y óleo sobre papel  
116 x 73 cm  
2016





*S/t*  
Acuarela y óleo sobre papel  
116 x 73 cm  
2016





*S/t*  
Acuarela y óleo sobre papel  
116 x 73 cm  
2016





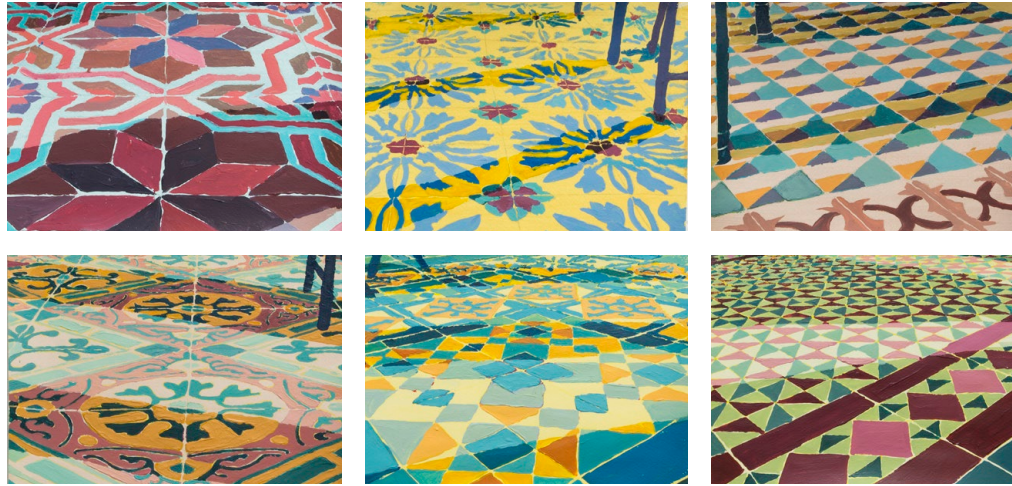
*S/t*  
Acuarela y óleo sobre papel  
116 x 73 cm  
2016





*S/t*  
Acrílico y óleo sobre papel  
24 x 72 cm  
2016





*Hide and Seek I*  
Acrílico sobre papel  
24 x 19 cm cada uno  
2016



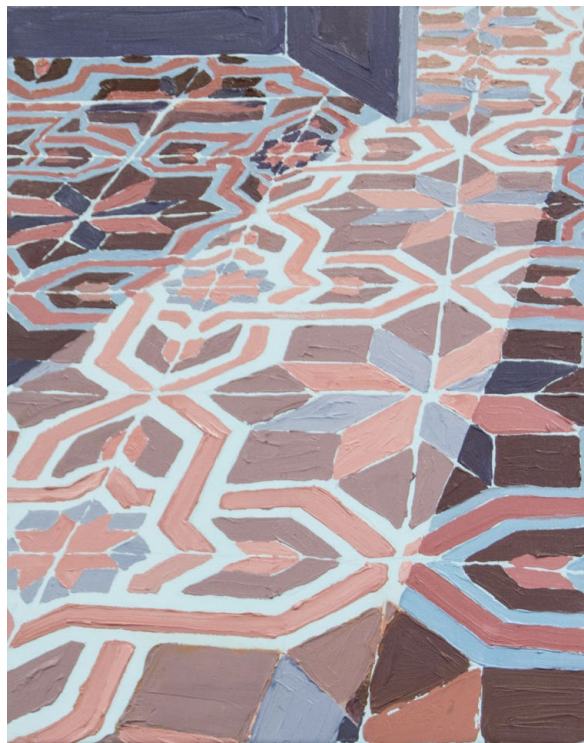












*Hide and Seek II*  
Óleo sobre lienzo  
41 x 33 cm cada uno  
2016



