ALEGORÍA: LA PINTURA A ESCENA



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Antonio Jiménez Pérez

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Bellas Artes

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga

Curso académico 2021-2022

Tutor: Joaquín Peña-Toro

Índice

Título, Resumen y palabras clave

1. Descripción detallada y razonada de la idea que fundamenta el discurso del trabajo realizado……..……1

2. Trabajos previos……..….2-7

3. Descripción detallada y razonada del proceso de investigación plástica realizada.……..…….8-15

4. Descripción del proceso de investigación teórico conceptual……..…16-28

5. Conclusiones……..……28

6. Cronograma…….……29

7. Presupuesto de la producción……..30

8. Bibliografía……..……31-32

9. Anexo con las imágenes y fichas técnicas…….33-42

«los pintores se dejan llevar por imperativos de orden temático, que justifican o sugieren la figuración de la proyección de la sombra»

Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, 1997

Título. *Alegoría: la pintura a escena*

Resumen.

Alegoría: la pintura a escena, es un proyecto compuesto por nueve piezas pictóricas en la que, mediante los códigos de representación del barroco, se combina la alegoría junto a la saturación de información partiendo de imágenes actuales en un mismo bodegón.

Estas piezas se enfocan desde un punto de vista simbólico o satírico mediante la reinterpretación de los conceptos, embelleciendo las imágenes hasta crear una separación con el impacto de representación. Se establece entonces una lectura personal mediante la misma introducción del espectador a la hora de contemplar las piezas. Estas se componen a través de naturalezas muertas, trayendo el espacio a una nueva configuración en el que el entorno es un mero sujeto, estimando así al reemplazo de un pasado en el objeto que se desconoce.

Este proyecto acumula un proceso de estructuración en la selección de piezas así como de dicho escenario, enriqueciendo las alegorías con elementos de cultura y literatura occidental. Por otro lado, un contexto actual para generar un discurso con los elementos de los bodegones, configurando una nueva interpretación sin llegar a la literalidad de la representación.

El título se debe a la configuración de la obra dentro de un ambiente concreto, donde se crean unos espacios como si de un niño jugando se tratara. Haciendo un uso coral de los elementos, sin centrar la atención al objeto protagonista dentro del contenido, se configura el juguete o figura dentro del área, con la intención de focalizar que es el propio autor el que configura las piezas de una forma determinada.

Por último, en la memoria se estructuran las distintas fases de investigación hasta llegar al punto final de las piezas producidas para el Trabajo de Fin de Grado (TFG).

Palabras clave: Bodegón, Barroco, Escena, Alegoría, Pintura Contemporánea

Title. *Allegory: Painting on Scene*

Abstract.

Allegory: Painting on Scene, is a project composed of nine pictorial pieces in which, by means of the codes of representation of the baroque, the allegory is combined with the saturation of information from current images in the same still life.

These pieces focus from a symbolic or satirical point of view by reinterpreting the concepts, embellishing the images to create a separation with the impact of representation. A personal reading is then established by the same introduction of the viewer when contemplating the pieces. These are composed through still lifes, bringing space into a new configuration in which the environment is a mere subject, thus estimating the replacement of a past in the object that is unknown.

This project accumulates a structuring process in the selection of pieces as well as such scenario, enriching the allegories with elements of Western culture and literature. On the other hand, a current context to generate a discourse with the elements of the still lifes, configuring a new interpretation without reaching the literality of the representation.

The title is due to the configuration of the work within a concrete environment, where spaces are created as if it were a child playing. Making a choral use of the elements, without focusing attention to the protagonist object within the content, the toy or figure is configured within the area, with the intention of focusing that it is the author himself who configures the pieces in a certain way.

Finally, in the memory, the different phases of research are structured to reach the produced Final Degree Project (FDP).

Keywords: Still Life, Baroque, Scene, Allegory, Contemporary Painting

Descripción detallada y razonada de la idea que fundamenta el discurso del trabajo

Alegoría: la pintura a escena es un proyecto pictórico que reúne distintas escenografías apoyadas por textos que alegorizan temas actuales desde el punto de vista crítico-social, con la introducción del elemento *souvenir* como recuerdo y del objeto de casa, conforme a la necesidad del tiempo y la estética efímera.

En las piezas no solo se centra la atención en un único elemento, sino que se abre un diálogo entre el acopio, mediante la atención de objetos ubicados en el área destacando planos principales. Se atiende a la búsqueda de la perspectiva personal del espectador, en la que el autor como mero realizador, pretende alegorizar las composiciones acompañadas de los objetos de manera indirecta con un mensaje que puede ser interpelado. El proyecto toma el recuerdo de manera elocuente, acompañado de una narración desconocida del elemento para otra persona, y que al ser manipulado e introducido en un nuevo medio se hace apropiación de él, con la idea de posicionar la materia. La manipulación del ser humano se hace vigente en la investigación, el objeto es trasladado al ámbito pictórico, registrando la figura humana a la hora de crear la composición. Se introducen los objetos dentro de un espacio a modo de caja escénica, con unos códigos que han sido específicamente creados por medio de la introducción de las piezas; desplazando la imagen de niño a adulto con la desunión del juguete, como elemento dentro de la vida del individuo y de la figura de porcelana como memoria del pasado, ubicado en una casa.

Mediante los códigos del barroco, se introduce en el género de la naturaleza muerta el registro de dicho lenguaje sobre los elementos dentro de la escena en los que se puede realizar versiones que trasladen una visión más genuina para entender el objeto dentro del contexto. Sobre todo del reflejo del momento cultural o social sobre el objeto, destinado a la porcelana de Algora, Lladró, etc. El juguete ha sido un elemento que crea una discriminación por parte del adulto al dirigir dicho elemento a un género, los niños o a las niñas. El autor se apropia de unos lenguajes, que determina una manera de entender de este modo las escenas, dentro de lo que rodea y compone. La selección de los elementos que también mantienen una línea entre lo cotidiano y lo exclusivo con la búsqueda de la diferenciación, frente a otras piezas que se encuentran en el mismo espacio, por herencia familiar, prestación o compra viniendo de otro individuo, llegando a otros sujetos con un fin, hasta abandonar la función del elemento en el espacio anterior.

Trabajos previos

Apuntes del natural (2021)

El estudio de la luz, el espacio y la composición, por medio de una perspectiva valorista (construyendo el valor de la luz), partiendo de la imprimatura de un tono tierra para componer los elementos que se acumulan en el interior de una vivienda como recuerdo. Por otro lado, el estudio de lo acromático (construyendo con una escala de grises). En los dos se mantienen los factores de componer del natural y desarrollar dicho interior albergando elementos como luz, composición, sombra, etc.



Fig.1. *S/T, a*crílico sobre cartón, 53 x 38 cm, 2021



Fig.2. *S/T, a*crílico sobre cartón, 53 x 38 cm, 2021

Con las piezas se asocia al recuerdo mediante las cajas y la celebración de actos que conllevan a la selección de determinados elementos, así como la dejadez del abandono en la escena, permitiéndonos componer en un espacio, de forma en la que los elementos que se sostienen en la composición se alejan de la idea de diálogo, pero sí que se consigue contra posicionar el elemento principal, con la importancia de la luz en un primer plano sobre los objetos.

Preludio Capital (2021)

Preludio Capital es un proyecto de pintura que fue el inicio de investigación acerca de la naturaleza muerta desde el desarrollo inicial hasta llegar al punto actual en el que, reuniendo los siete pecados capitales, se estima retomar distintos elementos unificarán una alegoría sin remitir a un concepto literal del objeto consiguiendo una lectura transversal, desde el aspecto conceptual se haga una lectura propia.



Fig.3. *Ira,* óleo sobre cartón, 53 x 38 cm, 2021



Fig.4. *Soberbia,* óleo sobre cartón, 53 x 38 cm, 2021



Fig.5. *Gula,* óleo sobre cartón, 53 x 38 cm, 2021



Fig.6. *Avaricia,* óleo sobre cartón, 53 x 38cm, 2021



Fig.7. *Envidia,* óleo sobre cartón, 53 x 38cm, 2021



Fig.8. *Lujuria,* óleo sobre cartón, 53 x 38cm, 2021

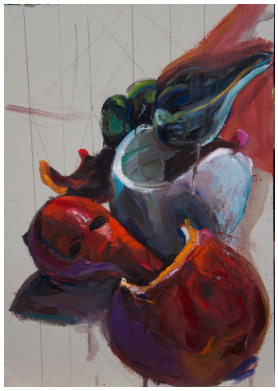

Fig.9. *Pereza,* óleo sobre cartón, 53 x 38cm, 2021

Este proyecto tiene una estructura, desde un comienzo, que se dirigía a la temática religiosa, remitía a las piezas de los sietes pecados capitales, con la categorización que la Iglesia sigue conservando. Desde un aspecto actual, como se sigue observando dichos pecados, desde la perspectiva de cómo los humanos, podemos relacionar esta palabra con el pecado que se representa en la pieza pictórica a lo que se intenta realizar.

Ira (2021)

Ira es el nombre de un proyecto de la disciplina artística de grabado que aborda la investigación de la naturaleza muerta desde el punto inicial de la composición, con elementos encontrados en bodegones afrontados por artistas en sus piezas, pero configurando dichos códigos, estudiando mediante la estudiando mediante la observación la adaptación de los elementos clásicos en un área actual, con la introducción de un conocido como modelo.

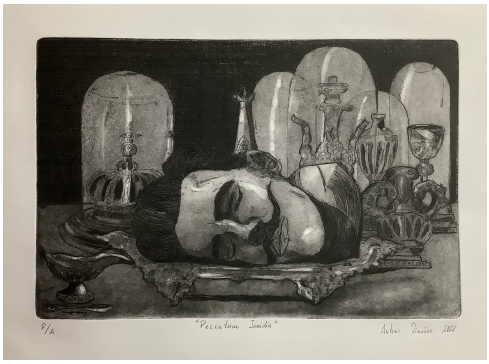

Fig.10. *Peccatum invidia, a*guafuerte y aguatinta sobre papel de grabado, 40 x 38 cm. 2021

Para ello, se ha llevado a cabo la idea de la ira como pecado capital mediante la representación de la violencia, centrándome en la violencia como idea desde una visión personal. A menudo en la que el ser se enfrenta a la envidia llegando a cometer actos que no son reparables.

La alegoría del amor (2022)

La alegoría del amor es el nombre de un proyecto gráfico digital que reúne unas siete piezas relacionadas con los sietes dolores de María, en cada pieza se crea una composición que alegóricamente reúne una perspectiva totalmente contradictoria de las historias que se nos han contado desde pequeños, y en la que con estos cambios se reflexiona sobre medio escenográfico en el que están los personajes.



Fig.11. *Statione I*, gráfico digital, 42 x 29 cm, 2022



Fig.12. *Statione II*, gráfico digital, 42 x 29 cm, 2022



Fig.13. *Statione III*, gráfico digital, 42 x 29 cm, 2022



Fig.14. *Statione IV*, gráfico digital, 42 x 29cm, 2022



Fig.15. *Statione V*, gráfico digital, 42 x 29cm, 2022



Fig.16. *Statione VI*, gráfico digital, 42 x 29 cm, 2022



Fig.17. *Statione VII*, gráfico digital, 42 x 29 cm, 2022

De modo, que mediante la investigación llevada a cabo con la búsqueda de la escena reuniendo factores como el diagrama, pero digital, o de la investigación de piezas de porcelana, me he centrado en la introducción de la alegoría que juega con la idea de la composición de las piezas y el entorno que va cambiando debido a la relación que supone el fondo y la figura.

Alegoría: la pintura a escena (2022)

Alegoría: la pintura a escena es el nombre del proyecto de investigación previo al TFG realizado en la asignatura de Producción y difusión de proyectos artísticos, y continuado en esta memoria como se recoge, de manera que se pretende abordar con los códigos una manera de construir mediante la naturaleza muerta unas alegorías; de ahí proceder a crear una producción de bocetos y terminar de concluir una fase de dicho proyecto con la elaboración de tres piezas finales.



Fig.18. *S/T*, acrílico y óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm, 2022



Fig.19. *S/T*, acrílico y óleo sobre lienzo, 100 x 81cm, 2022



Fig.20. *Scena II: Vexatio Murrina, a*crílico y óleo sobre lienzo, 100 x 65cm, 2022

Se intenta crear un recorrido compositivo en las piezas puestas en común y un diálogo que en ocasiones se convierte en silencio, pero que en las obras se genera un dinamismo entre las piezas que se convierte en una especie de escena. De otra forma con las obra se hace un estudio llevado a los bocetos que sí que serán una parte más de la producción que acompañaran a los cuadros finales, como apuntes rápidos de composición.

Escena I: protección (2022)

Escena I: protección es el nombre de un proyecto compuesto por un grabado con relación al contexto actual de una guerra establecido mediante unos elementos que encontramos como puede ser la porcelana y el juguete de plástico.

Se representa una escena genuina que invade el espacio con los elementos que aparecen en ella y que crean una especie de dinamismo con la pieza central de la niña inocente de porcelana con la representación de una especie de Virgen como si estuvieran por el otro sentido atacando o adorando los soldados que encontramos bajo ella. La investigación de la alegoría tiene un papel simbólico pero más literal, la conexión de la acción con las figuras y el espacio generan una especie de ritmo y reflexión de lo que ocurre, y trasladarlo a una situación actual, donde la inocencia se enfrenta al ser mediante el conflicto.



Fig.21. *Escena I: la protección*, aguafuerte y aguatinta, 20 x 15 cm, 2022

Nuptialis Chorus (2022)

Nuptialis Chorus es un proyecto de fotografía en el que, a través del estudio de la luz natural, se han creado unos actos en las que las piezas de porcelana mantienen un recorrido en el espacio, debido al dinamismo. Esta metáfora se relaciona a un poema de la *Antología de la generación del 27* «¿Quién picará a quién, / al punto final, / entre las totoras, / por el totoral? Por el totoral/ bailan las totoras/ del matrimonial..» (Varios, 2000, pág 157).



Fig.22. *Nuptialis Chorus*, fotografía, 40 x 30 cm, 2022



Fig.23. *Nuptialis Chorus*, fotografía, 40 x 30 cm, 2022



Fig.24. *Nuptialis Chorus*, fotografía, 40 x 30 cm, 2022

El tríptico recoge una lectura de la luz que es de izquierda a derecha, al contrario que las piezas de Caravaggio, intencionadamente se intenta contradecir la iluminación establecida por el maestro del género pictórico. El formato de las imágenes genera a partir de ellas una composición panóramica, y la vez permite la interacción de las piezas dentro de un entorno, recogiendo la fragmentación de la obra, sin recoger al completo la representación de las figuras.

Vacío en el espacio (2022)

Vacío en el espacio es el nombre de un proyecto enfocado en la fotografía que estudia la iluminación dentro de las obras de Caravaggio, desde la exploración de la figura de Dios en la iluminación irreal que se sitúa en los fondos, sin proceder de la ventana como vinculación real a la idea de luz.

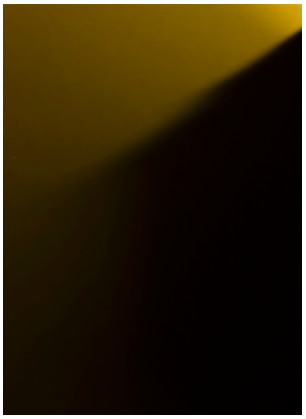

Fig.25. *San Juan Bautista*, fotografía, 30 x 20 cm, 2022

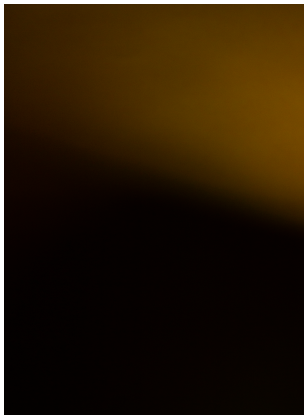

Fig.26. *La muerte de la Virgen,* fotografía, 30 x 20 cm, 2022

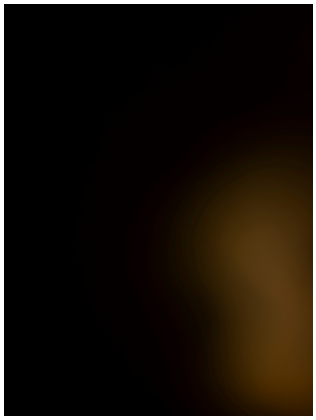

Fig.27. *Hombre sentado,* fotografía, 30 x 20 cm, 2022

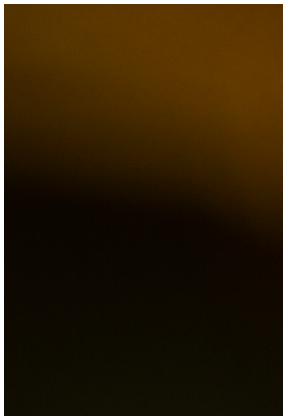

Fig.28. *Muchacho con cesto de frutas,* fotografía, 30 x 20 cm, 2022

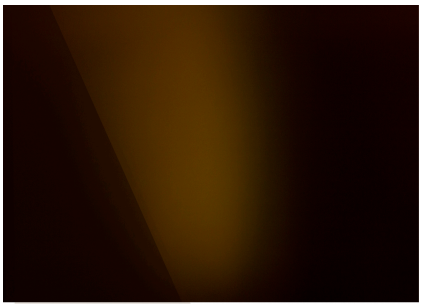

Fig.29. *La coronación de espinas*, fotografía, 30 x 20 cm, 2022



Fig.30. *La vocación de San Mateo,* fotografía, 30 x 20 cm, 2022



Fig.31. *San Jerónimo escribiendo,* fotografía, 30 x 20 cm, 2022

La obra, compuesta por quince fotografías, recoge composiciones que se han realizado por medio de un escenario, y de focos que crean la iluminación, concibiendo una atmósfera que se iguala a la iluminación establecida en las obras históricas del pintor italiano. Dentro de las reproducciones de iluminación, el vacío de los personajes es evidente; no tener que ubicar en las piezas personajes, genera una desintegración del fondo de la obra. Se juega la identificación del ojo que analiza dicha pieza.

Descripción detallada y razonada del proceso de investigación plástica realizado, apoyada por imágenes (incluyendo bocetos, transformaciones, fases de ejecución, etc.).
A través de la ejecución del proyecto se pretende alegorizar o metaforizar, con el enfrentamiento de la pintura en el género de la naturaleza muerta, explorando con los códigos del barroco un diálogo establecido en las piezas, con la representación de una visión presente.

La elección de la disciplina artística de la pintura como medio, me facilita el proceso de ejecución en las piezas con la previa vinculación del bodegón desde sus comienzos. Entendiendo el género como la muestra de los componentes en un espacio donde lo significativo también se prive con los objetos representados de todo contacto entre sí, sin tocarse ni superponerse. «Así como los volúmenes aislados en el espacio, relacionado a la proporción del autor en la elección del bodegón, definiéndolo como anicónica y observándose en la producción de Sánchez Cotán» (Stoichita, 2000, pág 43).

Discurriendo sobre la pintura desde una perspectiva personal, es una disciplina que permite la modificación de la realidad frente a la fotografía, permitiéndome cambiar el entorno u elementos sin llegar a representación total. Incluso la pintura de objeto en la que durante la historia se ha considerado la naturaleza muerta como una *antiimagen*, con el carácter "fuera de texto", y representación del trampantojo. La selección de piezas orientaban al espectador a un contexto en el que la alimentación era un tema principal, elevándolo a una categoría espiritual. «El misterioso comprador muestra ante los ojos de los personajes (y del lector) toda una serie de objetos ordenados progresivamente en función de su dimensión y de su valor» (Stoichita, 2000, pág 176).

El discurso del proyecto se complementa con la alegorización de los elementos, integrando la naturaleza muerta dentro un área generando una composición. Sin llegar a tomar la literalidad de la representación en los bodegones, para así llegar a seleccionar las piezas asentadas en el espacio, desde una visión conceptual adaptando los códigos tradicionales con símbolos-componentes que tienen una lectura diferente en el siglo XXI.

En su momento, en el inicio del proyecto dirigí la producción a lo experimental para focalizar los recursos que iba a tomar, eso me hizo romper con las reglas establecidas y no llegar a ser tan puro en el desarrollo pictórico, investigando varias técnicas pictóricas en las superficies, así como salir de técnicas tradicionales para tantear el esmalte sintético para imitar la porcelana *(Fig.32).* Con el descarte final, sin tener que depender de la técnica a fin de relacionarlo con el elemento.



Fig.32. *S/T,* Esmalte sobre cartón, 40 x 20 cm. 2021



Fig.33. *Escena II: asalto,* Esmalte sobre tela, 80 x 40 cm, 2021

En el punto inicial estaba contenido en crear composiciones con figuras de porcelana, sin estimar a la introducción de otros elementos *(Fig.33)*. Esto me acotaba en la producción a la hora de ubicar otros objetos en el área, de manera que con el juego de la composición y del equilibrio, gestiono el espacio añadiendo entre los cuerpos cuadros que han sido realizados por pintores o incluso la introducción de obras que han sido finalizadas para el TFG, enmarcando el cuadro dentro del cuadro.

El funcionamiento de mostrar parte del escenario de creación como entorno en la obra, incita al espectador a tomar conciencia de que se crea un encuadre en el que se ha intentado mostrar parte del montaje, tratándose de una especie de caja en el que ubicas en su interior unos elementos generando un recorrido lumínico.

Dentro de los rasgos establecidos como códigos, la composición ha sido modificada para subrayar el aspecto realidad-fotografía, en los que se establece la proyección de la sombra sobre el fondo. Concibiendo sobre él la información del objeto en un primer plano, en el que la luz ejerce un interés o foco principal *(Fig.34).* Esto establecerá los códigos de

iluminación observados en la producción de Caravaggio, con una lectura de derecha a izquierda. «La sombra es el prototipo de signo inamovible. Es necesaria y obligada compañera del objeto al que duplica simultánea e inseparablemente» (Stoichita, 2000, pág 176).



Fig.34. *S/T,* fotografía, 40 x 30 cm, 2022

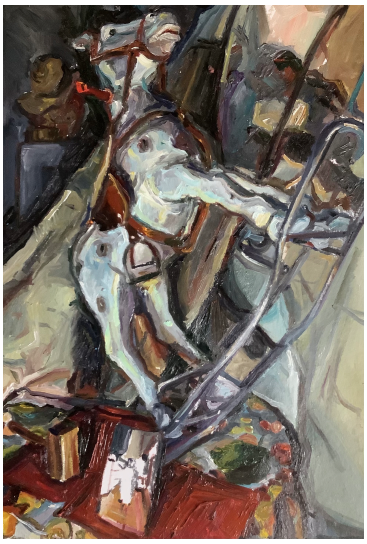

Fig.35. *S/T,* óleo sobre cartón, 30 x 20 cm, 2022

La evolución de la producción pictórica es notable por la carga matérica establecida desde un primer momento en los primeros bocetos, sin llegar a concebirse una distinción fondo figura *(Fig.35)*. Comenzando con el óleo en la investigación plástica y determinando que el acrílico sería la principal capa que desarrollaría el cuadro para diferenciar el fondo-figura, así como la imprimatura de rojo óxido de hierro *(Fig.36)*, empleado en toda la producción como base en la que los elementos emergerían al ir manchándolos en un primer proceso de las piezas. Mediante la imprimatura como base de acrílico, y con la misma técnica se han desarrollado las piezas, así como introducido el óleo al final, con la intención de aplicar veladuras, que oscurecerían las sombras de los objetos, y poniendo en penumbra ciertas zonas del telón.



Fig.36. Proceso de realización de pieza



Fig.37. Dibujo a carbón de las piezas [Detalle]

En el origen de la imprimatura era fundamental a la hora de desarrollar el dibujo mediante el acrílico no cubrir la superficie por completo, para que en algunas zonas se observe cómo el cuadro también tiene silencio. De manera que buscaba que el fondo rojo en algunas zonas fuera puro y que a la hora de aplicar las capas de veladuras no fuera de un tono igual al del pigmento, sino que se estableciera una unión. Se puede observar como en algunas piezas separa el fondo por medio de esto.

La importancia de la luz en el caso de los bodegones es esencial para jerarquizar la imagen, la teatralización *(Fig.38)* sobre la pieza es cuestión de la intencionalidad del foco de luz sobre ella dependiendo del lugar en el que se dirige. En la primera fase de experimentación el foco tenía un difusor de panal de abeja cenital, que arrojaba sobre toda una escena una misma iluminación. No se llegaba a percibir una variedad de luces siendo plana. Así pues, tuve que separar los elementos del fondo y crear una distancia que me permitiera que la sombra, al proyectarse "sobre el propio fondo", crease una oscuridad mas amplia.

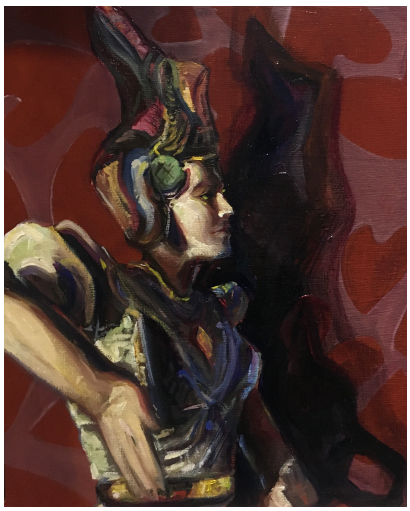

Fig.38. *S/T,* óleo sobre tabla, 40 x 30 cm, 2022 [Detalle]

Además de dirigir el foco de luz, mediante el cerrado de la pantalla de la lámpara, quise crear una dirección lumínica más directa sobre el objeto principal. En el difusor de luz ubiqué un papel de seda azul y amarillo en los que sutilmente se mezclaban los tonos sobre el espacio proyectando una especie de verde que envolvía un ambiente sobre los objetos y el fondo *(Fig.39)*. «La luz a través del espacio vacío: se apoya en el contacto directo con el objeto, se aplica desde todos los lados» (Arnheim, 1979, Pág 189).



Fig.39. *S/T,* óleo sobre tabla, 40 x 30 cm, 2022

Intento centrar la atención al objeto que se separa de los otros cuerpos, y en el que se aborda la característica de ser una pieza destinada a permanecer en ese espacio. Después de observarse en la escena la abundancia de material así como la mera repetición de los cuerpos en algunos de los bodegones. Mientras trabajaba en la construcción del fondo y las posibilidades que en el área podía insertar, la representación del

telón teatral creaba un juego en el que podía introducir en un primer plano a los cuerpos y detrás el telón de manera ordenada, haciendo alusión al escenario con un fondo o diagrama.

Siendo un elemento secundario que ordena y jerarquiza el fondo, además, de la sombra que se crea sobre el propio telón correspondiendo a la iluminación del foco de derecha a izquierda *(Fig.40)*. En la focalización de la luz a través del trabajo de tonos monocromáticos velando con finas capas de pintura de tonos rojos, siendo parte de la experimentación la iluminación que hipersatura la escena creando una atmósfera y desenfoque. Previamente a la veladura, una escala de grises *(Fig.41)* para crear el volumen de las piezas.



Fig.40. *Amparo,* acrílico y óleo sobre tabla, 40 x 30 cm, 2022



Fig.41. *S/T,* acrílico sobre lienzo, 50 x 40 cm, 2022

En la elección de los fondos para cada pieza las figuras determinarían el decorado-cortina de la composición, como previo proceso al montaje final para pintar el bodegón debía de complementarlo comprobando si funcionaba. Dentro del proceso de investigación, me encuentro cómo el telón de fondo puede doblarse *(Fig.42)* y puede ser manipulado de manera que las figuras pisan la tela. Entre los autores que introducen a la modelo sobre el telón estaría el pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945).



Fig.42. *Apunte,* óleo sobre tabla, 20 x 15 cm, 2022

La documentación de archivos, a modo de recuerdo, también es visible en muchas zonas del bodegón. Observamos la exploración de fondos dentro de la tesaurización ordenada, con elementos como postales de viajes, lotería mexicana, fragmentos que se guardan de revistas, etc. Creando así una especie de trampantojo que capta la atención a la pieza y clasifica los diferentes elementos de la escena. «La naturaleza muerta como antiimagen, el carácter de “fuera de texto" y profano de la representación en trampantojo» (Stoichita, 2000, pág 18).

De la misma forma que se introducen postales, también he introducido trabajos que he ido realizando en los que se toman los códigos del barroco, pero alejándome de la pintura con la introducción del diseño gráfico o el fotomontaje, en los que la gama cromática han favorecido a las piezas que ubicaba frente a la impresión. A la hora de resolver algunos fondos, se observa que en el boceto es todo un caos, de manera que con el cambio de técnica se visualiza mejor el cambio y se diferencian los papeles textuarizados *(Fig.43)* de la planta de interior *Monstera deliciosa*, conocida por costilla de Adán, adaptando los rasgos de la teatralidad barroca en el exceso del papel.



Fig.43. *Boceto,* óleo sobre cartón, 30 x 20 cm, 2022



Fig.44. *Boceto,* óleo sobre cartón, 30 x 20 cm, 2022

Aunque los elementos que aparecen en los bodegones nos dirigen a un elemento *kistch (Fig.44)*, no se puede averiguar de dónde procede. Sin embargo, se toma el objeto y se crea una realidad con el presente, que genera un desconcierto. En las piezas que he ubicado en los espacios, muchas proceden de casa de familiares, el recuerdo envuelve dichas figuras y el miedo a que se rompa por el valor sentimental de donde procedían. Algunas de ellas, son compradas en rastros y la historia que tiene detrás es desconocida, de modo que eso me generaba un interés, se desconoce a quien pertenecía pero la huella humana está presente.

Incluso se observa la manipulación o fragmentación de la figuras por el deterioro de una caída, o los fragmentos de los juguetes que se han desprendido por su uso.


Fig.45. Boceto para obra pictórica

Paralelamente, he ido realizando en un cuaderno diversas composiciones que me ayudaban a visualizar las ideas que tenía, posterior montaba el medio y los cuerpos sobre los que trabaja toda la experimentación comentada en el desarrollo *(Fig.45)*. Sin embargo, una vez que tridimensionalmente lo veía no me llegaban algunas piezas a funcionar de la manera que había desarrollado, por lo que se convertía en un descarte provisional, ya que adaptaba los elementos que me generaban en diálogo en una posición diferente a la establecida. Además, dentro de los bocetos me hacía apuntes para comprender el equilibrio compositivo.

En la composición en una primera parte de desarrollo me centraba en la búsqueda de la alegoría entre los elementos pero sin dar importancia a los demás elementos que aparecían en la pieza, de forma que simplificaba el espacio con la aparición de dos piezas. Sin embargo, no resolvía los problemas de composición hasta que me creaba el escenario *(Fig.46)* que en el proyecto fue lo que hizo que tomará un sentido. Por otro lado, me encontraba con problemas que no separaban el fondo de la figura, me enfrentaba a la obra de forma que todo tenía la misma carga pictórica y no se diferenciaban.

Esto me planteó probar a pintar con acrílico el fondo y las piezas, pero en vez de ir *a posteriori* con óleo cubriendo lo manchado, para no perder la frescura, le añadía veladuras, con tonalidades que podía mezclar como magentas y ultramar, creando así una especie de morado que oscurecía las zonas de sombra.


Fig.46. Pieza en acrílico, para posterior añadirle la veladura

Por eso mismo, tras el proceso de desarrollo de la ordenación de la luz para dirigir a los volúmenes con estas pruebas llegue al punto «casi final», donde he centrado la producción pero sin dejar de seguir con la experimentación y el aprendizaje *(Fig.47)*. «La distribución de la luz dentro de la composición sea comprensible para la vista del observador. La manera más fácil de lograrlo es reducir las fuentes luminosas a una sola» (Arnheim, 1979, pág 347).

Siendo algo que en un primer momento no veía debido a que la representación literal con los elementos me cegaba, además, del ruido constante que podía generar en la obra, sin dejar la imprimatura *(Fig.48)* de fondo que se observará.



Fig.47. Imprimatura del fondo en la pieza [Detalle]

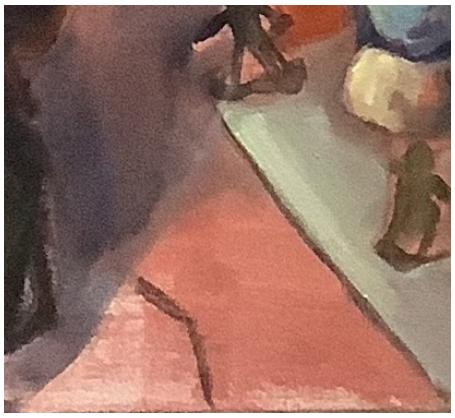

Fig.48. Imprimatura del fondo en la pieza [Detalle]

En definitiva, el proyecto ha sido experimental y no dirigido, de manera que sobre las decisiones tomadas para mejorar el resultado de las piezas, y depurar aspectos que al proyecto le faltaban por concretar. «Barroca semiotización del mundo que ha calentado ilimitadamente el teatro de toda anunciación, que ha alegorizado toda secuencia, todo objeto, toda presencia en el espacio público» (Brea, 1997, pág 28) esto ha formado parte de experimentación como la frase que me contribuido a la hora de resolver las piezas finales presentadas para el TFG, ya que me he encontraba cómo pintando aprendía desarrollando otra pieza, y sobre todo, cómo poder configurar la naturaleza muerta en un contexto actual.

Concluyendo, los elementos que aparecen en la escena tienen varias lecturas y es a raíz del entorno o cuya manipulación donde se puede dirigir a otro sentido, «cualquier objeto, en esa medida, puede ser empujado hacía su límite, llevado más allá de sí, hasta valer para otra cosa, hasta decir algo otro» (Brea, 1997, pág 30).

Descripción del proceso de investigación teórico-conceptual realizado para la consecución del trabajo plástico.

En el proceso de investigación teórico-conceptual del proyecto ha tenido un recorrido consecuente enfocado en el género de la naturaleza muerta. Destacando la introducción de artistas que en la que la apariencia de la producción realizada, aparece en los cuadros.

El interés por la naturaleza muerta como la nueva configuración en la que la superficie en la que se desarrolla la producción, y en el que se focalizan los objetos, derivados de un contexto. La relación que se mantiene por los objetos cotidianos, «utensilios de cocina, alimentos, flores y una pila de trapos doblados» (Stoichita, 2000, pág 13). Principalmente, estoy trabajando con los códigos de representación del barroco, estudiando cómo en la obra se traducen dichos elementos y se trasladan de forma máterica en la producción. Esto acompañado del espacio en los que se introducen unos elementos, y en los que alegóricamente con la introducción de imágenes actuales, me permiten desarrollar a nivel crítico, una adaptación que permite tener una lectura más amplia.

La producción se centra en esto por el acercamiento con el barroco que mantengo, y cómo a través de referentes y escritos que he podido adaptar a la producción de una paradoja actual. Sin embargo, pretendo cuestionar la utilización de los elementos con un diálogo, generando entre las piezas un discurso, entendido «desde sus orígenes (antiguos) la naturaleza muerta revela sus rasgos paradójicos que la definían como una especie de sofisma pictórico, de modo similar al encomio de los sofistas, capaz de llamar la atención sobre las cosas comunes por el único motivo de que se convertían en materia de discurso» (Stoichita, 2000, pág 37). Dentro del espacio en el que se colocan los objetos, se vincula la composición con el género de las *vanitas*, y se traslada a una superficie bidimensional como es el lienzo.

El bodegón como género pictórico, en lo que no determina la producción de la obra en un único plano medio, se percibe una perspectiva del bodegón que toma el plano general para focalizar parte de la escena que se observa tras los cuerpos en un primer plano. Sin llegar a ser obras pictóricas, de bodegones clásicos, es el género el que se relaciona con el espacio a través de los elementos que aparecen en él. Focalizando la producción de las obras entre el espacio y la luminosidad para ubicar dentro la naturaleza muerta, de manera que se puede afirmar el establecimiento de «la naturaleza muerta halló en el espacio de la hornacina su espacio predilecto» (Stoichita, 2000, pág 41).

Adaptando el espacio de modo de sustitución en la presente como un rincón o una caja de cartón, para crear la oscuridad necesaria. Afirmando los escritos, «el pintor entra de lleno, irremisiblemente, en la dialéctica fundadora de la metapintura» (Stoichita, 2000, pág 217), se apoya la perspectiva del pintor presente en la obra, su manifiesto mediante el autorretrato esta activo por el reflejo en el espejo en los bodegones realizados, con los elementos ubicados en ellos, formando parte de la composición. Así como la introducción de previas obras que fueron bocetos dentro de la obra final, y continuando la lectura en el interior del fondo.

Teniendo en cuenta la investigación del género bodegón con la selección de objetos, esto adquiere un valor que puede estar vacío para el espectador pero no para el artista, de esto depende la presencia del objeto en relación con el autor como «en Claesz, el pintor es la imagen reflejada por uno de los objetos de la naturaleza muerta (él mismo es, pues, naturaleza muerta)» (Stoichita, 2000, pág 222). Es una especie de reflejo en el que su «esencia» se establece en a modo de recuerdo, si se habla que es el objeto el que se ubica en un espacio y se carece de información acerca de donde ha estado en el pasado, aquí se establece una relación artista y figura con la apropiación del espacio por medio de la experimentación, «o del carácter en el que el espectador debe de centrar la atención en la gestualidad del pintor» (Wilkin, 1998, pág 7). Sirve esto como introducción para uno de los referentes Giorgio Morandi (1890-1964), siendo reconocido entre las figuras capitales para redefinir a unos de los padres del bodegón contemporáneo *(Fig.49),* «lo visible duerme esperando ser visto, revelado justamente desde la superficie, desde el afuera, desde la piel. Superficie que encarna a su vez el dialogo de la pintura entre lo dicho y lo callado; entre palabra y silencio» (Morales, 2018, pág 15).



Fig.49. Giorgio Morandi. *Natura Morta*. Óleo sobre lienzo, 42 x 63 cm. 1937-1938

La reducción en el campo de investigación acerca de su producción, concibe a que la realización de dichas piezas se centran en unos únicos elementos, en los que la tonalidad y la geometría se convierten en un factor principal, sin embargo, cómo afirma Wilkin en su libro «la tensión de su pintura se ordena en un espacio en el que se aprecia dicho fondo, jerarquiza con la luz toda la composición, con elementos que habían formado parte de su casa y su vida botellas, jarras, tazones, etc» (Wilkin, 1998, pág 25). La introducción del fondo y la irregularidad de la forma por la acumulación de elementos, me focalizaron para partir la investigación acerca de Morandi, así como la construcción de la forma a través de luz y sombra, siendo algo que tomaría para la realización de los fondos o incluso de las figuras. Sin llegar a establecer una pincelada remilgada, y más fresca en la que se componga a partir del propio fondo como se aprecia en los bodegones de Morandi. La transparencia de los vidrios es inexistente, opaca el fondo y separa los cuerpos uno de otros por los códigos de claroscuro.

Sin embargo, el manipular los elementos para la producción de las obras me ha llevado a un conflicto en el que, a veces, centraba la atención en la figura o incluso en el cuadro que ordenaba dicha alegoría y que estaba en el fondo, de manera que afirme la «comparación de las artes (pintura frente a escultura, escultura frente a pintura)» (Stoichita, 2000, pág 90) en las que me podía permitir darle la atención a ambos objetos, pero sin llegar a orientar la máxima atención a un cuerpo.



Fig.50. Calendario de corazón de Jesús, incorporado en el fondo de la escena

En el fondo de los bodegones he integrado fragmentos que juegan con las piezas y que en algunas de ellas el archivo se somete a un momento clave en el tiempo, como cuando empezó el confinamiento. Sin embargo, el intereses por la temática religiosa es algo que he establecido desde pequeño en la producción, me parecía interesante jugar con la introducción del calendario de corazón de Jesús *(Fig.50)* a modo de elemento que tenemos en nuestra casa.

Esto me afirmó para incluir un fragmento: «mientras que el paisaje, la naturaleza muerta o la pintura de género enseguida se hallan "como en su casa" en una colección privada, el icono es un cuerpo extraño» (Stoichita, 2000, pág 90) de forma que asocia a momentos actuales donde se reniega de la iconografía religiosa, pero se acostumbra a tener otras fotografías de paisajes o de bodegones con elementos actuales.

Igualmente, quería tomar los códigos que establece en su producción Rogier van der Weyden (1800-1885) y comenzar a manipular el fondo de una de mis piezas, de manera que tomando la obra *El calvario (Fig. 49)*, podía jugar con una tela granate creando dobleces con la plancha para conseguir las arrugas, pero finalmente me decanté por una cartulina de tono rojo *(Fig. 51)*, en la que a través del pliegue he creado un efecto en el que la luz y la sombra se intercala entre los diferentes volúmenes del papel, y crea debajo de cada doblez desecho una sombra por el foco de luz procedente del lado derecho. Desde la visión en la que se ubican en el espacio las figuras y los elementos, además, del empleo de la cartulina roja, reafirmar «rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso» (Kandisky, 1989, pág 42).



Fig.51. Rogier van der Weyden. *El Calvario*. Óleo sobre tabla, 323,5 x 192 cm. 1457-1464

«Lo único inédito en este ambiente son precisamente las sombras que proyectan los objetos, los animales y las personas» (Stoichita, 1997, pág 51), se entiende cómo la luz genera una sombra que se proyecta sobre un medio en el que se quiere dar un significado. Podría ser para el pintor Ignacio Zuloaga la confirmación de una cita que relaciona su trabajo con la producción que realiza de tomar el telón para ubicar, en el paisaje, un interés que tiene un lugar secundario en sus obras. Intenta describir con manchas el fondo sin llegar a constrastar las figuras principales. A partir de la contemplación de las piezas de Zuloaga, observé la introducción del telón sobre el personaje, reitera el espacio que tiene con el formato de lienzo, de manera que es el propio fondo el que forma parte de la composición.

Es extraña la manera en la que la luz ilumina el personaje y se crea la sombra en el telón, esto asociado a la idea de luz artificial acompañará al artista en una nueva manera de desarrollar, controlar la escena y la modelo *(Fig.52),* dentro del área del estudio del artista, en el que se toma una iluminación artificial para prescindir de la natural.



Fig.52. Ignacio Zuloaga. *Retrato de la condesa Mathieu de Noailles*. Óleo sobre lienzo, 152 x 195´5 cm. 1913

Esto genera en mi producción la organización para realizar previamente las piezas de los fondos y posteriormente monto sobre las figuras o elementos el telón, sin llegar a configurar la idea del telón, sino más como diagrama de los que antes venían con las cajas de Playmobil.

«El marco natural cede el lugar al marco arquitectónico típico del estilo triunfalista de las dictaduras; la iluminación natural se ve re emplazada por la luz artificial» (Stoichita, 1997, pág 137) para no estar sometido a la luz natural en la composición, tras el estudio de Ignacio Zuloaga como referente, la luz debía de configurar un sentido en la obra, además, que no empobreciera la composición al ser un factor principal como parte del código de representación. Sin embargo, las alegorías debían configurarse con la teatralización de una luz que no fuera neutra, sino de un tono amarillo que tomara el efecto «natural» de una vela que quizás integrara mejor los elementos, así como el propio brillo que se crea en ciertos lugares como la impresión de fragmentos de papel, juguetes o figuras; conectando una forma de entender la alegoría en la que se manipule el medio para crear un equilibrio o armonía.

Se entiende que en las piezas pictóricas realizadas, la alegoría se desarrolló por medio de lo visual. De modo que a través de las diversas obras he contemplado la posibilidad de componer, sin establecer un referente que anteriormente me desplazara directamente a seguir cómo ese artista desarrollaba la producción o dicha obra. En vista que en la producción me iba generando una especie de relación que la tomaba como un desplazamiento a los códigos con los que estoy trabajando, pero con la alegoría como elemento dentro del espacio.

«Los comentaristas de arte contemporáneos a Velázquez consideraban la pintura de medias figuras (bambochadas) como un género vulgar e inferior. Se la oponía a la pintura de historia, que debía representar los personajes en una composición organizada según las reglas del proyecto clásico» (Stoichita, 2000, pág 20). Es a partir de la referencia donde la composición toma un sentido en la obra producida, al igual que en las piezas de Velázquez se relaciona una manera de construir las piezas, y el aprovechamiento del espacio, así como de la obra como mero desarrollo para tenerlo por si falla la obra en proceso. Esto será el motivo de referencia, establecer un fondo y una figura como mancha y que lo posterior se construya solo, observando en *Caballo blanco* (1635-40) y la obra *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (1635).

La construcción del caballo en corveta *(Fig.53)* se asemeja a la pieza producida para el TFG *(Fig.54)*, en la que el caballo forma parte del bodegón pero con la idea de no ser un caballo de verdad, sino de plástico, recreando la pérdida de la nostalgia y de la inocencia.



Fig.53. Diego Veláquez. *Caballo blanco*. Óleo sobre tela, 310 x 245 cm. 1634-1635



Fig.54. Obra realizada para el TFG

Es el recuerdo familiar el que se remite en la obra, el paso de la infancia que se congela y se establece en el material duradero como es el plástico, frente a la alegorización de la vida como lo que se vuelve efímero. Frente al espacio, la acumulación de elementos, la tela como mero sujeto en el que sujetar la pieza, encontramos al artista Antonio Montalvo, con uno de sus afirmaciones en el proceso de realización de obras «después diluyo el óleo con Liquin, que acelera el secado y permite superponer cuantas capas necesite. Construyo la imagen con el sistema de las veladuras, superponiendo transparencias» (Touceda, 2019).



Fig.55. Antonio Montalvo. *Fuga lenta*. Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm. 2016

Siendo otro referente que se encarga de crear en la superficie del lienzo unas composiciones que son alegorías *(Fig.55),* con la idea de introducir al ser dentro de la composición. El fondo será algo fundamental para comprender a qué se enfrentan los elementos, en un medio ordenado y frío, en los que los cuerpos están pausados al ser superficiales, frente al telón arrugado que en el que no se establecen la textura, «no sin razón se suele caracterizar el dibujo de una tela estampada como alegre, triste, serio, vivo, etc.» (Kandisky, 1989, pág 42).

Es importante destacar la manera en la que Montalvo compone por medio de la imprimitura del fondo, de un tono cálido en los que *a posteriori* va dibujando sobre el medio para sacar los elementos. Se convierten en una integración del tono de base con los elementos de la obra, sin tener que cubrir con una capa cargada de pintura, sino que con la misma veladura o mancha compone la pieza. Introducir elementos que generen en un bodegón un interés puede ser complejo, sobre todo en la actualidad por la saturación de información en la que constantemente vivimos, por medios como redes sociales, televisión, etc. Sin embargo, algo que capta la atención del espectador es experimentar con las piezas, no tomando un contacto con la obra, pero sí visualmente. «Esta operación de inversión importante en la génesis de la naturaleza muerta como género, que se registra a comienzos del siglo XVII» (Stoichita, 2000, pág 258) se hace hincapié con la introducción del bodegón originalmente apareciendo en el XVII, por medio de las *vanitas.*

Solo vemos lo que se nos muestra en el bodegón, pero realmente siempre se cierra el plano a los objetos. Considero que es el espacio el que configura la obra, es lo que al espectador le crea mayor interés, para saber dónde se ha generado la escenografía y de los recursos de los que disponía el artista. Es por lo que, a veces, el espacio dice más que el propio objeto.

Desde la perspectiva del artista se pretende con la obra crear a través del fondo una profundidad de campo, en el que la presencia de los objetos también tenga un relato con las piezas ubicadas en un primer plano. «La naturaleza muerta, el encuadre del interior y el paisaje son tres modalidades de la imagen que mantienen una gradación de profundidad» (Stoichita, 2000, pág 55) con los referentes visionados y lo que supone la integración del paisaje a modo de telón, la idea de la profundidad se determina una vez que en la obra se plantea ubicar un fondo en el que se introduce una especie de trampantojo, que limita lo que se ve en la zona trasera. Esto manipula la idea que se tiene como bodegón y más allá de introducir en un espacio cerrado el bodegón sin tener un fondo que genere un recorrido en la obra, lo que permite manipular el fondo es la idea del trampantojo, siendo algo que se adapta al contexto o alegoría que se quiere desarrollar, por medio de ese uso. Es en una de las piezas donde se introduce la figura de Caravaggio, considerándolo uno de los referentes para este trabajo, en los que aborda la iluminación de la de manera sobrenatural, no procede del medio de la ventana; se encarga de tomar su propia lectura de lo que para él, representa la luz por la figura de Dios.

En el espacio en la parte del fondo se proporciona una foco de luz, que no se adapta a la representación que los personajes en un primer plano tienen, haciéndose un montaje entre el fondo-figura, siendo algo que desde un primer momento he intentado no hacer. De modo que los bodegones estaban montados en un área para que no quedara de forma sobrenatural la iluminación sobre las figuras, así como la sombra creada en el fondo. Esto me hizo descartar algunas de las ideas, prefería ser fiel a los códigos de representación que inventármelo, sin coherencia.

La iluminación en la obra de Caravaggio se recoge por la disposición de los personajes dentro de la escena, así como la aparente sencillez de formar un composición compleja, en la que el fondo neutro recoge los cuerpos. Además, de la introducción de la perspectiva en la que la naturaleza influye sobre la pieza, con «la representación de lo sobrenatural, así como el mensaje de lo divino» (Ricort, 2008, pág 53); sin embargo, el fondo neutro distingue la escena sin tener decorados elementos u accesorios, centrando la atención en los personajes.

De forma que se apoya «en la manera en la que dentro del espacio se establece el sentido del foco que da presencia a la obra, estableciendo una conexión entre los pintor Rembrandt y Caravaggio, la sombra que surge la profundidad embebido del protagonismo *(Fig.56)*, como el objeto precioso sobre el fondo de terciopelo que centra su atención en la luz, impregnándola» (Pallasmaa, 2012, pág 58). «La iluminación juega una postura que no es científica sino que juega con la lógica, el foco no procede del medio como la ventana, así, los elementos que pueden trasladarse como la tela roja, que juega con las líneas de composición» (Ricort, 2008, pág 53).



Fig.56. Caravaggio. *La vocación de San Mateo*. Óleo sobre lienzo, 338 x 348 cm. 1599-1601



Fig.57. Rembrandt. *El filósofo en meditación*. Óleo sobre tela, 28 x 34 cm. 1632

En este punto, la investigación de las líneas compositivas sobre el elemento que aparece en el fondo y cómo se convergen en la obra, se crea una paradoja en la que es el elemento el que cae sobre las figuras, pero sin quitarle la importancia a los elementos que aparecen con manchas y que competen las figuras de las obras, con las líneas visuales.



Fig.58. Rembrandt. *Los discípulos de Emaús*. Óleo sobre lienzo, 140 x 197 cm. 1596-1601 [Detalle]

Por otro lado, la importancia del elemento natural o artificial en el bodegón no solo desde un enfoque conceptual, sino de la introducción de alimentos que se remontan en las naturalezas muertas *(Fig.58)* y que rememora la figura de Cristo, con la peculiaridad de no permanecer al tiempo de maduración del fruto, «se hace un juego de la alegoría con las frutas que se ubican en los cestos, y los pecados que se originan con la introducción de elementos como la granada o el higo» (Ricort, 2008, pág 49).

Esto lo trasladaré en la producción de las piezas, sin montar la escena con elementos naturales, sino artificiales con elementos de porcelana, «la sombra da forma y vida al objeto en la luz» (Pallasmaa, 2012, pág 58).

La base en la que se han centrado parte de las alegorías del proyecto, se fundamenta en la *Antología de la generación del 27.* Se trata del reconocimiento de poemas en los que aparecen muchos escritores del siglo XX. La lectura de estos poemas, me ha servido para no ser literal en la interpretación de la elección de los elementos, y sobre todo, a la hora de comprender el poema, de cierta manera, la alegoría se desarrollaría de forma más coherente y con una base que hacía centrarme en lo que quería hablar, siendo un factor que no llegué a desarrollar hasta la realización de esta lectura.

Con una menor influencia la artista que me ha dado pie a seguir construyendo el espacio con elementos de la infancia con recuerdos, ha sido Laura Vinós (Córdoba, 1999), «una representación no es más que un momento M de lo real; toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es el recuerdo de un tiempo x, como reflejo de un espacio» (Bourriaud, 2007, pág 100). En la producción de la artista son los objetos los que con el fondo se van introduciendo *(Fig.59)*, sin tener una separación en la mayoría de las piezas, no se tiene intención de desviar el fondo de la figura, solo cuando la gama cromática tiene un color que se diferencia del fondo.



Fig.59. Laura Vinós. *La familia, la propiedad y el amor*. Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm. 2020



Fig.60. Ramón Gaya. *Homenaje a un retrato japonés y a unas flores chinas* Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. 1986

Por otro lado, la fragmentación de los elementos se hace visible en la obra, no solo con una composición compleja, sino que la figura se apoya sobre otro fragmento que juega con la pieza. Afirma Laura Vinós «Mi trabajo pictórico se basa en crear diferentes escenas que conforman un todo poético, con el objetivo de contar una historia, y que al final esa historia se entienda o no, utilizando el título como forma de acercar al espectador» (Insitu diario, 2020).

Confirmando las palabras de la entrevista, la escena en conjunto es la que genera un discurso en la obra, y el título capta la atención interpretándolo, una vez que se ha observado la obra, se analiza el título comprobando así cual es el fin que adapta el artista, con los términos dirigido a la pieza. Sin embargo, dentro de la composición el hecho de destacar el conjunto con el fin poético, lo relaciono con la producción realizada en el TFG, desde la visión de las alegorías, en el que lo poético también se complementa con la imagen.

Por experimentación propia, al principio de la producción introducía fragmentos como obras históricas pictóricas con una gran carga de acrílico sin verse la imprimatura, sin embargo, con menor influencia pero tomando la mancha como principal construcción de las formas en el espacio, analicé la producción del artista Ramón Gaya (1910-2005) . Algo que destaco de este artista es cómo el fragmento complementa la obra, sin llegar a apreciarse entera la imagen, observándose en un fondo con una pieza de otro pintor *(Fig.60)* frente a otro elemento que complementa la naturaleza muerta que se desarrolla de manera más compleja del fondo.

El propio Gaya confirma cómo toma fragmentos de cuadros para posteriormente introducirlos en los fondos, hablando sobre Velázquez como uno de sus referentes «yo lo copié en una de aquellas copias que hacía para *Misiones Pedagógicas*» (Ruiz, 1998), recoge la pieza para componer en un segundo plano. «Los artistas comienzan por crear espacios en los cuales puede surgir el encuentro. El arte actual no presenta el resultado de un trabajo, es el trabajo en sí, o el trabajo por venir» (Bourriaud, 2007, pág 140-150).

El barroco como período, y teniendo un papel fundamental en la investigación-experimental realizada en este documento, me interesaba introducir una cita para entender la alegoría por medio del equivalente simbólico en su discurso:

> Barroco, es así, y para nosotros, una cierta generalizada forma -la alegórica- de empleo del discurso y una cierta generalizada forma -la inentusiasta, aquella en el que el lenguaje se habita sin creencias con lugar al mismo tiempo inevitable e insuficiente- de posicionarse el sujeto a partir de ella, en ella. (Brea, 1991, pág 4)

Se recrea la imagen que se ha visto, tomando el concepto del objeto en el espacio. Se intenta distraer de la representación establecidas para contar lo que no se ve a través de las alegorías. El trabajo desea una visión de relato en el que el bodegón se va contrastando con lo que entendemos como realidad, entre los que destacan el amor que se siente por el recuerdo de la infancia y que cuenta varias historias del proceso del niño que se encuentra con los elementos.

> Sin embargo, aquí, los objetos, lejos de extraviar su significado, tienden a conservar ese rescoldo del calor heredado de los cuerpos que les dieron sentido, humanizando su estatus y adoptando formas y actitudes cercanas a la amistad, al dolor, al amor o a la melancolía. Si no son objetos memorables son desde luego objetos con memoria, investidos de recuerdos. Y se diría que a veces las cosas duermen; que quieren esconderse; que están cansadas o que tienden a agruparse porque tienen frío o por simple y humana necesidad de cercanía. (Morales, 2018, pág 175)

Los bodegones contienen elementos de los que se desconoce su lugar de origen, son vidas que se han perdido en un pozo de nostalgia. Los "juguetes rotos" como la supresión de lo legítimo del ser humano, que ha desaparecido en el tiempo, con lo que nos traslada a que al encontrar en un mercadillo dicha pieza, podemos remitir que la persona que tenía el objeto, no vive al haber pasado a mejor vida, o se desprende de dicha cosa. Se elige otro elemento como carga motiva, esto se observa en las *vanitas,* el ser necesita desprenderse del pasado y lleva a lugares benéficos la figura, para que posteriormente una persona se la lleve y le dé una nueva configuración, comprendiéndolo actualmente como elemento *kitsch.*

Por otro lado, están los objetos que guardamos por un valor personal, pero que como persona necesitas "avanzar" y te desprendes de ello, hasta que eres mayor y echas en falta cómo ese elemento influyó en ti, y que ahora quieres uno igual. Recurriendo a la búsqueda de ese objeto en una aplicación de segunda mano o en los mercadillos. Esto es un proceso de búsqueda que he intentado realizar para componer algunas piezas, y al ponerme frente al objeto. Sentía curiosidad en



Fig.61. Objetos utilizados para bocetos y piezas finales

buscar indicios en el elemento, un rasgo, una mancha de pegamento, u otra cosa, que me facilitara saber de dónde proceden dichas piezas o las historias de cómo habían llegado a sus destinatarios.

En el recorrido, para buscar el elemento que más interés produce del mercadillo, solo se centra la atención en lo que sale de lo establecido y de lo que encontramos en España, de manera que los elementos que selecciono para los bodegones, proceden de otros lugares en la mayoría de ellos, aunque no en todos. «El elemento negativo no es el intercambio en sí, que sería factor de vida y de sociabilidad» (Bourriaud, 2007, pág 107).

Conclusiones

Después de la ejecución de este proyecto, he aprendido que con la superficie de la obra, no hace falta cubrirla al completo de pintura. La obra tiene que tener silencio, y establecer una jerarquía de luminosidad que me permita crear el claroscuro que, con este proyecto, he llevado a cabo con los bodegones. Así mismo, seguir con la producción de piezas para configurar una serie más amplia, que dé lugar a establecer diferentes lecturas con los elementos ubicados en las piezas.

En futuros proyectos, llegar a ser más ambicioso, con la oportunidad de comprar más figuras que me permitan modificarlas y tener la comodidad de que si se daña, no tener miedo a que se rompa, ya que muchas de las piezas han sido prestadas. Los elementos desconocidos, le ha dado al bodegón el carácter que buscaba, desde el punto de vista del anonimato del elemento a la hora de ser pintado en el bodegón, en el que solo sabía su procedencia, y la historia que tenía detrás. Al tener el elemento me creaba una serie de preguntas, de las que tuve que preguntar a la persona que me las dejaba, para saber la historia que tenía detrás, inclusive cuando compraba el elemento en una tienda benéfica preguntaba, aunque lo desconocían.

En el proyecto también he comprendido la importancia de seleccionar los elementos, y la realización de los bocetos, siendo algo de lo que carecía, y a la hora de trasladar la idea al papel podía ir viendo si funcionaba la composición, la luz y el diálogo entre las figuras, creando una pieza teatral y dinámica. Además, entender la construcción del bodegón en el espacio, sin limitar el plano a uno medio, sino más bien crear una variedad que me permitiera tener varios como medio o general. Por otro parte, dentro del espacio que tenía he incorporado en la obra el espacio como puede ser la mesa o el fondo, para observar la construcción en el espacio y la composición.

Cronograma

2021 - 2022	JUNIO 2021	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO 2022	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO
Desarrollo Conceptual												
Investigación												
Producción Plástica												
Desarrollo Formal												

Presupuesto de la producción

Pintura

Telas de lienzos	65,35 €
Imprimación (materiales)	42,70 €
Bastidores	149,40 €
Óleo	78,92 €
Acrílico	13,68 €
Variados óleo (disolventes, *medium*)	45,60 €
Tablillas / Cuadernos	14,80 €
Cinta de carbonero	10,50 €
Cartón de proyecto	20,50 €
Pintura de esmalte sintético	25,70 €

Variados

Cartulinas / Revistas	15,89 €
Impresión fotográfica	8,30 €
Bombillas	6,30 €
Telas fondos	8,70 €
Manteles / telas para fondos	30,10 €

Elementos

Objetos de cerámica	54,90 €
Juguetes	23,90 €

Total: **644,91 €**

Referencias Bibliográficas

Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual.* Madrid: Alianza Forma.

Bourriaud, N. (2007). *Estetica Relacional.* Adriana Hidalgo.

Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegorícas.* Madrid: Tecnos.

Díaz, M. J. (Desconocida). *Velázquez.* Madrid: Tikal.

Elipe, P. M. (2018). *Tesis doctoral pintura en voz baja Rastros y afectos a Giorgio Morandi en el arte español (1984-2014)* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).

Insitu diario (20 de julio de 2020*). Entrevista a Laura Vinós, artista plástica de Córdoba* [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Hy6kXk5jcLg

Kandisky, W. (1989). *De los espiritual en el arte.* México: Premia la nave de los locos.

Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel de la arquitectura y los sentidos.* Barcelona: Gustavo Gili.

Ricort, J. (2008). *Caravaggio.* Madrid: Editorial Sol90.

Ricort, J. (2008). *Rembrandt.* Madrid: Editorial Sol90.

Ruiz, E. A. (15 de febrero de 1998). *Nueva Revista*. Obtenido de Nueva revista: https:// www.nuevarevista.net/entrevistaaramongaya/

Schutza, S. (2015). *Caravaggio. Obra completa.* Taschen.

Shiner, L. (2014). *La invención del arte.* Madrid : Paidos iberica.

Stoichita, V. I. (1997). *Breve historia de la sombra.* Madrid: Siruela.

Stoichita, V. I. (2011). *La invención del cuadro: arte, arteficios y artificios en los orígenes de la pintura europea.* Madrid: Cátedra.

Varios. (2000). *Antología de la generación del 27.* Madrid : Anaya.

Wilkin, K. (1998). *Morandi.* Ediciones Polígrafa.

Bibliografía

Durante, L. M. (2013). Ramón Gaya. El exilio de un creador. Edizioni Nuova Cultura.

Echeverría, B. (2000). La modernidad de lo barroco. Ediciones Era.

Ferrari, E. L. (1948). Los paisajes de Ignacio Zuloaga. *Príncipe de Viana*, *9*(33), 433-466.

Heller, E. (2004). *Psicología del color: como actuan los colores sobre los sentimientos y la razón.* Barcelona: Gustavo Gili.

Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco.* Madrid: Ariel.

Moreno Aguirre, M. (2016). Ramón Gaya: otra modernidad. *Ene*, *12*, 02.

Ortega, M. M. (2018). "Ignacio Zuloaga (1870-1945). Entre la tradición y la modernidad. París como meta y destino de un viaje en lo personal y en lo profesional. *Razón y fe"* , nº *277*(1431), 99-104.

Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía.* Madrid: Debolsillo.

Tanizaki, J. (2021). *El elogío de la sombra.* Madrid: Siruela.

Tarín, F. J. G. (2009). El hombre y el objeto: espacio tachado y tiempo sepultado. In *Cine y géneros pictóricos: ciclo de cine* (pp. 69-86). Museu Valencià de la Il. lustració i de la Modernitat (MuVIM).

Touceda, M. v. (27 de noviembre de 2019). *elemmental,*. Obtenido de elemmental: https://elemmental.com/2019/11/27/entrevista-antonio-montalvo/

Valdivieso, E. (2022). *Bodegones, floreros y trampatojos en la pintura barroca sevillana.* Sevilla: Renacimiento.

Velázquez. (s.f.). Madrid: Tikal Ediciones.

Verger, J. (2016). *Modos de ver.* Barcelona: Gustavo Gili.

Anexo con imágenes y ficha técnica



Antonio Jiménez Pérez
Éxtasis acidental
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
92,2 x 65,2 cm



Antonio Jiménez Pérez
Cadena de poder
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
130,4 x 79,8 cm



Antonio Jiménez Pérez
Rendición
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
92,5 x 73,1 cm



Antonio Jiménez Pérez
Giro a la realidad
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
100 x 62,5 cm



Antonio Jiménez Pérez
Descansar en paz
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
120,2 x 69,8 cm



Antonio Jiménez Pérez
Asarse por dentro
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
62,2 x 55,3 cm



Antonio Jiménez Pérez
Hostigamiento psicológico
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
70,5 x 49,8 cm



Antonio Jiménez Pérez
Simulación estatal
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
100,5 x 80 cm



Antonio Jiménez Pérez
Cultura europea
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
130,4 x 79,5 cm



Antonio Jiménez Pérez
Dismorfia
2022
Acrílico y óleo sobre tela en bastidor
98 x 81 cm