



# Ruinas de un jardín

Trabajo de Fin de Máster

Ana Isabel Jiménez González  
Tutor: Javier Garcerá  
Facultad de Bellas Artes de Málaga





## ÍNDICE

<b>1. Resumen</b>	<b>6</b>
<b>2. Planteamiento inicial</b>	<b>8</b>
<b>3. Desarrollo teórico-plástico</b>	<b>10</b>
3.1. El paisaje de ensueño	10
3.2. Fuera y dentro: del jardín a la casa	12
3.2.1. Jardín	12
3.2.2. Naturaleza como objeto vinculado	14
3.3. Sin sol	15
3.4. Un foco de luz	18
3.5. Ventana fragmentada	22
3.6. Seres atravesados por la línea	24
3.7. Conclusiones	27
<b>4. Aportaciones</b>	<b>28</b>
<b>5. Propuesta expositiva</b>	<b>30</b>
<b>6. Presupuesto</b>	<b>32</b>
<b>7. Fuentes referenciales</b>	<b>33</b>
<b>8. Anexo</b>	<b>39</b>

## **1. RESUMEN**

Esta memoria recoge el proceso de investigación tanto plástico como teórico que se ha desarrollado como Trabajo de Fin de Máster. El proyecto se desarrolla en torno a una cierta idea de lo siniestro que, en este caso, toma forma y se materializa en espacios límites entre la casa y el jardín, este planteamiento da pie a una serie de pinturas que generan una narrativa entre ellas sobre este espacio creado.

Mediante unos juegos de luces y sombras, y utilizando un alto nivel de iconicidad, se generan espacios en los que la ambigüedad entre interior y exterior suscita un cierto estado de pesadilla. Las composiciones se fragmentan y los recursos pictóricos se ponen al servicio de esa tensión.

La pregunta que ha estado latente durante todo el proceso y que se retoma en cada una de las piezas que aquí presentamos tiene que ver con la duda y el temor que aparece cuando un sujeto se enfrenta a lo desconocido. Cuando el refugio íntimo se desestabiliza, cuando la casa se expande hacia un jardín incierto y la oscuridad devora la luz.

## **PALABRAS CLAVE**

Jardín, refugio, oscuridad, sombra, pintura, siniestro.

## **1. ABSTRACT**

This thesis gathers both the artistic and theoretical research process developed as the Master's Final Project. The project revolves around a certain idea of the uncanny which, in this case, takes shape and materializes in threshold spaces between the house and the garden. This approach gives rise to a series of paintings that generate a narrative among themselves about this created space.

Through plays of light and shadow, and by employing a high level of iconicity, spaces are generated in which the ambiguity between interior and exterior evokes a certain nightmare-like state. The compositions are fragmented, and pictorial resources are placed at the service of that tension.

The question that has remained latent throughout the entire process and that reemerges in each of the pieces presented here relates to the doubt and fear that arise when a subject faces the unknown. When the intimate refuge becomes destabilized, when the house expands into an uncertain garden, and when darkness devours the light.

## **KEYWORDS**

Garden, refuge, darkness, shadow, painting, uncanny.

## 2. PLANTEAMIENTO INICIAL

“Darkness is impossible to remember. Consequently, cavers desire to return to those unseen depths where they have just been. It is an addiction. No one is ever satisfied. Darkness never satisfies. Especially if it takes something away- which it almost always invariably does.”<sup>1</sup>

*Ruinas de un jardín* (2025), consiste en una continuación y desarrollo de la investigación llevada a cabo para el Trabajo de Fin de Grado realizada entre 2023 y 2024 (fig. 1 y 2). Esta continuidad le aporta a esta investigación una coherencia tanto narrativa como pictórica, donde las influencias previas se mantienen y continúan evolucionando hacia un lenguaje plástico más personal.

La metodología de las obras consiste en la intervención digital sobre bocetos y fotografías, los cuales sirven como base para tener una orientación antes de trasladar la imagen al lienzo. Esta práctica no es una mera cuestión técnica, sino una elección; mi experiencia en el ámbito de la ilustración ha marcado mi forma de trabajar, por lo que considero esencial visibilizarlo en cierta medida en el resultado en vez de ocultarlo.

En este sentido, resulta oportuno mencionar a Deleuze y su noción del acontecimiento, entendiendo la pintura no como la simple reproducción de una imagen sino como un espacio donde el acto pictórico se convierte

en un devenir en sí mismo, una “fuente de singularidades”<sup>2</sup> como señala el propio Deleuze. Es decir, asumiendo que la obra no es la mera materialización de una idea previamente definida, sino el resultado de un proceso donde las decisiones formales evolucionan a través del diálogo con la pintura. En este marco, mi intención no es solo construir imágenes sino dar vida a un mundo propio a través de la pintura y recursos pictóricos que he ido desarrollando en estos últimos años.

En aquel proyecto desarrollado para el TFG se trabajó el concepto de la casa encantada como una extensión del propio ser; un autorretrato simbólico donde el hogar se redefinía convirtiéndose en una entidad autónoma, como señala Andrés Abásolo Alcázar sobre Gordon Matta-Clark, pensando más allá de un “elemento frío y un mero contenedor abstracto, sino pensar en la casa –el refugio como una evocación de un “cuerpo” vivo”<sup>3</sup>, en este nuevo proyecto la carga autobiográfica y vínculo en los espacios se mantiene, que bajo otros matices que se irán desarrollando a lo largo de esta memoria.

Por otro lado, este nuevo proyecto también parte de la necesidad de alejarme de influencias como Peter Ferguson o Anne-Françoise Couloumy que me habían acompañado hasta ahora, para abrirme a otros referentes, como Ruprecht von Kaufmann o Lara de Moor, para enfocar determinados aspectos de mi obra desde una nueva perspectiva.

2. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2005), 73.

3. Andrés Abásolo Alcázar, “La amenaza de lo doméstico / The Threat of the Domestic,” *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, Universidad Europea de Madrid, 2015, 24.

1. Mark Z. Danielewski, *La casa de hojas* (Málaga: Pálido Fuego, 2014), 246.

*Ruinas de un jardín* (2025) ha nacido como un intento de expandir esa casa, de explorar pictórica y conceptualmente los alrededores de ésta, acercándonos a lo onírico y al jardín.

“Cuando Adán fue expulsado del Paraíso estaba lloviendo y éste, para resguardarse, colocó sus manos juntas en forma de tejadillo sobre su cabeza; fue entonces cuando entendió la necesidad de construirse una vivienda.”<sup>4</sup>

Esta cita del libro *La casa* (1972) de Joseph Rykwert, nos permite pensar la pintura como ese mismo gesto primigenio: un acto de resguardo y construcción de un espacio propio. Solo que en esta ocasión se tratará de expandir ese terreno hacia el exterior de esa casa; uno cubierto de maleza.

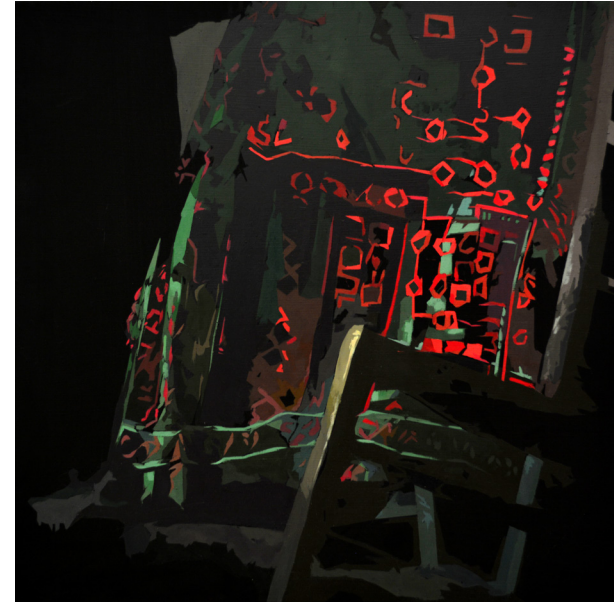


Fig. 1. *Resquicios II*, óleo sobre lienzo, 90 x 90 cm., 2024.

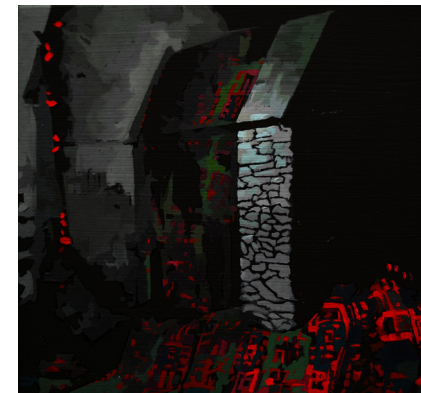


Fig. 2. *Hogar*, óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm., 2024.

---

4. Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 1999), 144-146.

### 3. DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO

En este apartado se presentan de manera conjunta la investigación teórica y la plástica, organizadas en subapartados que recogen todo el proceso que se ha ido generando en las distintas etapas del trabajo. Esta estructura responde a la necesidad de entrelazar ambos planos de la investigación, entendidos como esenciales para plantear una visión total del proceso que ha ido moldeando el proyecto desde su inicio hasta su final.

#### 3.1. El paisaje de ensueño

En un inicio, se abordó el concepto de lo *unheimlich* de Freud al crear espacios domésticos que, bajo su apariencia de cotidianeidad, se convertían en inquietantes tratando que el espectador quedase absorto en una atmósfera entre lo reconocible y lo que resulta extraño.

Según Freud, *heimlich* determina un estado de seguridad ligado a lo íntimo y lo familiar. A su vez, esa misma familiaridad hace posible que se corrompa y lo vuelva su opuesto: lo *unheimlich*. Este término hace referencia a aquello que “causa espanto precisamente porque no es conocido”<sup>1</sup>, una experiencia en la que lo cercano adquiere un carácter extraño y hostil. De este modo, lo inquietante no proviene de lo ajeno, sino de lo que se revela extraño dentro de lo propio. Tal como señala A. Vilder al comentar a Freud, lo *unheimlich* constituye “una representación de un estado mental de proyección que elude precisamente los límites de lo real y lo irreal, para provocar una ambigüedad inquietante, un

1. Sigmund Freud, *Obras completas* (Argentina: Amorrortu, 2013), 4.

deslizamiento entre la vigilia y el sueño”<sup>2</sup>.

A medida que la obra ha ido avanzado hemos querido desplazar ese factor de extrañeza hacia una dimensión más onírica, alejándonos de la literalidad espacial para permitir que los elementos se desplieguen sobre el espacio generado en el cuadro. Esto, más que una evasión, lo consideramos una expansión, un acceso a otra forma de plantear estos espacios que Bachelard describe como la necesidad de “desocializar nuestros grandes recuerdos y llegar al plano de los ensueños que teníamos en los espacios de soledades”<sup>3</sup>. Estos espacios pictóricos se convierten así en un lugar que no se encuentra en el mundo exterior, sino en la proyección del propio ensueño. La práctica pictórica se sitúa entonces en “los extremos de la realidad: en su límite onírico y en su límite racional”<sup>4</sup> como menciona Marek Sobczyk en *De la fatiga de lo visible* (2011). Lo pictórico se presenta entonces con la capacidad de ser una imagen que no remite únicamente a lo que representa, sino también a lo que despierta.

Esta aproximación al mundo onírico en la pintura se refleja en el trabajo de artistas que sigo de cerca, como Ruprecht von Kaufmann, Sidney Watters o Francesco Balsamo. En el ámbito pictórico, en las primeras obras realizadas se ha buscado acentuar esta extrañeza a través de un lenguaje plástico explorando recursos que dialogan entre sí, como la veladura, el

2. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Massachusetts: The MIT Press, 1994), 11.

3. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986), 38.

4. M. Sobczyk, *De la fatiga de lo visible* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011), 21.

grafismo y el spray (fig. 5). Un enfoque que Carlos Sagrera desarrolla magistralmente, consiguiendo generar esa sensación inquietante mediante un lenguaje pictórico más realista que se rompe y confunde en contraste con otras secciones del cuadro mucho más expresivas. Sin embargo, es en Kaufmann (fig. 3) donde encuentro el principal punto de partida, tanto a la hora de imaginar esos espacios, como en las composiciones y el uso de la línea, tema que se desarrollará más adelante.



Fig. 3, Ruprecht Von Kaufmann, 525 S. Winchester Blvd, óleo sobre linóleo, 167.5 x 122.5 cm., 2023.



Fig. 4, Sidney Watters, Onlooker no. 1, óleo sobre tabla, 45 x 45 cm., 2023.

Este tránsito hacia el espacio onírico se encuentra, además, atravesado por un momento vital en el que surge la necesidad de abrir la puerta de ese refugio que previamente había construido, de desplazarse hacia un

afuera todavía incierto. Bachelard describe cómo “más allá de todos los valores positivos de protección, en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe. Centros de tedio, de soledad, de ensueño que se agrupan para constituir la casa onírica, más duradera que los recuerdos dispersos en la casa natal”<sup>5</sup>. Este fragmento condensa la intención de esta búsqueda: ya no se trata de representar un refugio cerrado y real, sino de expandirlo hacia un exterior cuyos espacios sean deformes, extraños, donde lo íntimo y lo inusual se unen, generando un nuevo territorio.



Fig. 5, Sin título, óleo, spray y pastel sobre papel, 29,7 x 42 cm., 2024.

5. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986), 37

## 3.2. Fuera y dentro: del jardín a la casa

### 3.2.1. Jardín

La raíz etimológica de “jardín” lleva consigo un significado de delimitación al provenir del fránico, lengua germánica occidental, del término *gart* que significa recinto o vallado, un espacio limitado por una cerca. A diferencia de los océanos, los desiertos o los bosques, cuyo carácter inabarcable los vuelve incomprensibles, el jardín es un espacio contenido y estructurado. Los jardines son mundos finitos que funcionan a escala humana.

Por ello, la idea de jardín no es comparable a la vastedad abrumadora que sí aparece en los océanos como un objeto de terror, por su inmensidad y sensación de peligro que suscita, del mismo modo que bosques o desiertos, generando ese sentimiento de lo sublime, concepto desarrollado por E. Burke;

“[...] lo grande tiene por base el terror; que, cuando es modificado, causa aquella emoción en la mente que he llamado asombro; lo bello se funda en el mero placer positivo, y excita en el alma aquel sentimiento que llamamos amor.”<sup>6</sup>

De ahí que lo sublime esté ligado a fuerzas que exceden nuestra medida: lo oscuro, lo infinito o lo desbordante, espacios que recuerdan al sujeto su fragilidad frente a la naturaleza.

---

6. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Nueva York: Harper and Brothers, 1855), 166.

Robert Harrison, en *Gardens. An Essay on the Human Condition* (2008), subraya cómo los jardines son “lugares donde las apariencias llaman la atención, se nos presentan como algo dado libremente”<sup>7</sup>, todo se presenta como visible, que nunca del todo transparente, pues la maleza y las sombras generan zonas de ambigüedad. Sin embargo, la diferencia entre un jardín y un paisaje salvaje no es solo cuestión de dimensiones, sino también del gesto humano. El bosque y el océano existen por sí mismos sin una intervención humana clara, mientras que el jardín siempre presupone la figura del jardinero, una suerte de demiurgo que establece qué crece, dónde y bajo qué condiciones.

En mi práctica pictórica, esto resulta crucial ya que en estos interiores que se generan en mis cuadros el interior de la casa es quien actúa como el jardinero; muebles, muros y ventanas funcionan como marcos que contienen y delimitan la proliferación de esa maleza. Ese entrelazamiento entre casa y jardín constituye un lugar desde el cual repensar la pintura durante este proyecto.

Toussaint Egan hace una descripción particularmente evocadora en el videojuego *What Remains of Edith Finch* (2017), donde el paisaje se entrelaza con su entorno convirtiéndose en una misma entidad orgánica:

---

7. Robert Pogue Harrison, *Gardens: An Essay on the Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 69.

“El césped es una orquestación de maleza, malezas y campanillas silvestres brotan entre muebles de jardín desorganizados, [...]. La naturaleza no tenía necesidad de reclamar este lugar, era suyo desde el principio. Incluso tras la ausencia de su dueño, la vida persiste como si nada hubiera sucedido. La casa es un ataúd silencioso, enterrado en un jardín amurallado.”<sup>8</sup>

Durante la experimentación formal, busqué incorporar estos entornos naturales en mis nuevas obras, integrándose dentro de ese discurso entre un sentimiento de hostilidad y resguardo que ya trabajaba en mis composiciones. Tras una serie de bocetos, tomé como referencia ciertas obras de Jerónimo Elespe para desarrollar *Sin título* (fig. 6). El resultado fue una obra en la que intenté disolver los límites entre interior y exterior: por un lado, aludir a lo natural a través de la paleta cromática; por otro, evocar la habitación mediante elementos reconocibles. La superficie pictórica se construye como una amalgama de colores que devoran el lienzo de la que emergen en negativo las formas de unas sillas en el centro de la composición. Lo familiar queda así desbordado por lo orgánico pero sin desaparecer del todo.

En esta etapa del proyecto se quiso explorar la maleza como símbolo de abandono y resistencia. Esta idea me llevó a experimentar con la imagen de las “malas hierbas” irrumpiendo en el espacio doméstico de una forma más explícita. Con la revisión de las obras escultóricas de Henrique Oliveira y de la reflexión de Enrique Ferrari Nieto que plantea a la naturaleza

como “el fantasma que se rebela contra la agresión previamente sufrida”<sup>9</sup>, realicé varios bocetos. que pronto decidí que esa vía resultaba demasiado violenta visualmente para lo que yo pretendía, se desviaba demasiado mi enfoque actual, por lo que preferí seguir explorando la sutileza de la maleza como un agente que invade, transforma y resignifica el espacio del propio cuadro sin recurrir a una literalidad tan explícita.



Fig. 6. *Sin título*, óleo y spray sobre papel, 42 x 59,4 cm., 2025.

8. Toussaint Egan, “The Hushed Casket | What Remains of Edith Finch,” *Heterotopias Zine*, 2017, <https://www.heterotopiaszine.com/2017/05/16/hushed-casket-remains-edith-finch/>

9. Enrique Ferrari Nieto, “La naturaleza como casa encantada” *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 2024, p. 15, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9603033>



Fig. 7, Jerónimo Elespe, *Manta Ray* (detalle), óleo, acrílico y lápiz sobre lino, 100 × 65 cm., 2019.

### 3.2.2. Naturaleza como objeto vinculado

El proyecto comenzó a acercarse hacia la naturaleza como un proceso de asimilación en el que mi experiencia vital y práctica pictórica se entrelazan. En proyectos anteriores siempre he tenido una fijación con algún objeto con el que terminé creando un vínculo. Yi-Fu Tan aborda este concepto con su noción de topofilia, definiéndolo como ese lazo afectivo profundo que nos liga a los parajes de nuestra vida íntima. En este sentido, el objeto doméstico funciona como canalizador de un sentimiento de pertenencia, en sintonía con la afirmación de Heidegger: “habitar es siempre residir junto a las cosas”<sup>10</sup>. Frase que a su vez me remite a la obra de *La Merzbau* (1937) de Kurt Schwitters que llega a crear por esta relación con su entorno. En ella, la acumulación de objetos cotidianos y restos se disponen en el espacio como una topografía autobiográfica en constante mutación que se va acumulando mediante fragmentaciones. Este vínculo con lo cotidiano abre un territorio donde lo familiar se

10. Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994). 45

vuelve extraño, la descontextualización del objeto no conduce a lo extraordinario, sino que revela la potencia de lo infraordinario. René Magritte lo describe al señalar que nunca representaba objetos insólitos o extravagantes, sino las cosas más comunes pero presentadas de tal modo que provocan la percepción de una presencia extraña, de otra cosa que se filtra en lo familiar. Se trata de aprender a “Mirar lo que uno no miraría. Escuchar lo que no oiría”<sup>11</sup>.

Durante el desarrollo del proyecto, mi estudio de trabajo y los alrededores de este se convirtieron en un espacio que frecuentaba más que mi casa. Y no se quedó solo en el interior, sino que esta misma relación de apego comenzó a darse con el huerto que empecé a cuidar hace más de un año en la facultad de Bellas Artes (fig. 8 y 9). El cuidado diario del huerto marcó un ritmo en mi día: por un lado, el tiempo dedicado a mantenerlo, y por otro, la pintura. Ambos procesos comenzaron a retroalimentarse, cuidar el huerto se convirtió en una extensión del acto pictórico, por ello, reorientar este TFM hacia este territorio me resultó no solo pertinente, sino necesario.

11. Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, 1988, 1.ª ed. (Barcelona: Anagrama), 40.



Fig. 8, fotografía del huerto de la facultad en Bellas Artes.



Fig. 9, tomate del huerto de la facultad en Bellas Artes.

De este modo, llegamos a una unión entre interior y exterior que busca volverlos casi indistinguibles; un refugio que desobedece a su propia esencia, “un negativo de la casa, una inversión de la función de habitar”<sup>12</sup>, como señala Bachelard. En esta inversión, el interior deja de ser refugio frente al afuera y se convierte también en espacio agresivo, un interior que amenaza desde su propia mutación.

¿A qué afuera o adentro podríamos ir entonces? La pregunta remite a otra reflexión de Bachelard sobre esa fractura entre dentro y fuera, donde incluso los propios espacios interiores se comunican entre sí erosionando cualquier sensación de seguridad:

12. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 2a reimpresión (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986), 75.

“El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío...En este drama de geometría íntima ¿dónde hay que habitar?... El miedo no viene del exterior... El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un horrible afuera-adentro.”<sup>13</sup>

La casa, atravesada por la maleza, se convierte en un organismo ambiguo: ya no es lugar de certeza sino espacio liminal donde tanto el concepto de refugio y amenaza, como el de sueño y la pesadilla coexisten.

### 3.3. Sin sol

Durante toda la experimentación realizada en este proyecto, he trabajado con imprimaciones en tonos marrón, azul, blanco y negro, siendo esta última la que mejor me permite visualizar la composición. Sin embargo, este proceso ha presentado dificultades por probar nuevos pigmentos o hacer combinaciones entre estos, pues la densidad del pigmento negro tiende a absorber el resto de colores, tanto otros pigmentos como el propio óleo.

Dado que mi pintura se construye mejor sobre imprimaciones oscuras, surgió una nueva cuestión: ¿en qué contexto, más allá de la noche, puede situarse este paisaje para que permanezca sumido en la penumbra absoluta?

13. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 2a reimpresión (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986), 256-257.

“El lugar de la pintura se transforma en una caja hermética”<sup>14</sup>. Esta cita de Marek Sobczyk me remite a un pasaje del relato *Consejero Krespel* (1818) de E.T.A. Hoffmann, que volveremos a mencionar más adelante. El consejero, quien está construyendo su casa ignorando deliberadamente las recomendaciones del arquitecto, ordena a los obreros a construir un prisma cerrado, una casa sin ventanas ni huecos: una auténtica caja negra, un hogar en penumbra absoluta sin un ápice de luz.

Más que representar escenas nocturnas, resulta más apropiado con el discurso que se va tejiendo en este proyecto, crear la impresión de una ausencia total de iluminación, un mundo sin luz, como se puede apreciar en *Night Grove* (2016) de Aron Wiesenfeld, donde el paisaje evoca un bosque sombrío donde la luz artificial vagamente se filtra. El enfoque que quisiera abordar se acerca más a una atmósfera en la que la iluminación no proviene de una luz solar, sino de puntos de luz artificial aislados cuyo origen es desconocido. Este mundo sombrío se ve reflejado también en algunas obras de José Carlos Naranjo y Sidney Watters. En ellas, los personajes aparecen desorientados en atmósferas en penumbra, dando la impresión que estuvieran viviendo una pesadilla.



Fig. 10, Aron Wiesenfeld, *Night Grove*, óleo sobre panel, 48 × 61 cm., 2016.

Anthony Vidler, en *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992), desarrolla el concepto de *dark space*, señalando cómo ciertos entornos afectados por el *unheimlich*, evocan ansiedad y alienación. Estos espacios reflejan ansiedades tanto individuales como colectivas, vinculadas con el temor a lo desconocido y la pérdida de estabilidad en el hogar. Estos rincones sombríos y los espacios desatendidos parecen contener las sombras de todos aquellos miedos que regresan una y otra vez para acechar la imaginación de quienes intentan domesticarlos en busca de seguridad y bienestar. Como referencia pictórica, la obra *Memories of*

---

14. M. Sobczyk, *De la fatiga de lo visible* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011), 58.

*her faded* (2024) de Bram Kinsbergen genera una atmósfera cercana a lo que A. Vilder describe como *dark places*.

En este contexto, el espacio de luz que representa la visibilidad y la estabilidad, es asediado por la sombra de lo desconocido, el sujeto es devorado por el espacio oscuro. Junto con el desarrollo de este concepto, A. Vidler también señala cómo Hermann Minkowski, físico alemán, veía este espacio oscuro como una entidad viviente, una zona “opaca e ilimitada en la que todos los radios son iguales, negros y misteriosos”<sup>15</sup>. Esta noción se complementa con la visión del sociólogo Roger Caillois sobre ciertos trastornos perceptivos como la agorafobia esquizofrénica “Para estas almas desposeídas, el espacio parece ser una fuerza devoradora. El espacio los persigue, los rodea, los digiere. Entonces el cuerpo se separa del pensamiento, el individuo rompe el límite de su piel y ocupa el otro lado de sus sentidos”<sup>16</sup>.

Sin embargo, en este proyecto que aquí se plantea, la oscuridad no aparece como algo amenazante, sino como una presencia que llena, que envuelve y atraviesa al individuo, en contraposición con la luz, que es contenida y definida por la materialidad de los objetos.

En este punto del proceso, las obras fig. 11 y fig. 12 se hicieron reflejando este apartado desde una literalidad con la que me iría desprendiendo con

15. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1994), 127.

16. *Ibid.*, 174.

el tiempo. En ellas, tomé como referencia la obra de Ignacio Estudillo (fig. 13), tanto por la manera en que explora la paleta cromática como por su capacidad de fragmentar el paisaje natural hasta crear ese espacio inquietante.



Fig. 11, *Sin título*, óleo, spray y pastel sobre tabla, 15 x 40 cm., 2024.

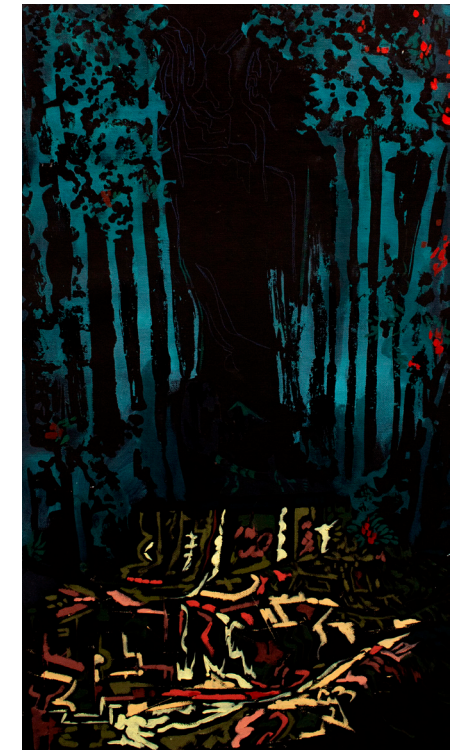


Fig. 12, *Sin título*, óleo, spray y pastel sobre lienzo, 15 x 40 cm., 2024.



Fig. 13, Ignacio Estudillo Pérez, *Construcción de paisaje*, técnica mixta sobre papel, 195 x 175 cm., 2015.

Para acentuar esta tensión, añadí patrones inspirados en textiles de prendas personales para vestir de alguna forma a ese bosque con partes de mi cotidianidad. El uso de reservas en la zona de los árboles y la elección de un formato más vertical refuerzan la presencia de los troncos, cuyos contornos se desdibujan en el fondo, sin embargo, estas obras quedarían como una experimentación que no daría muchos frutos.

Más adelante, siguiendo esta misma línea de investigación desarrollé obras como *Espacio azul* (fig.14), que si bien se aproximaban más al enfoque que se buscaba dar al proyecto, terminó resultando demasiado superficial. Traté de experimentar con el color, extrayendo todo el color

natural y llevándolo a un terreno más artificial. Trabajé estos recursos en varios bocetos, pero quedaron descartados por no reflejar demasiado bien el espacio que quería generar.

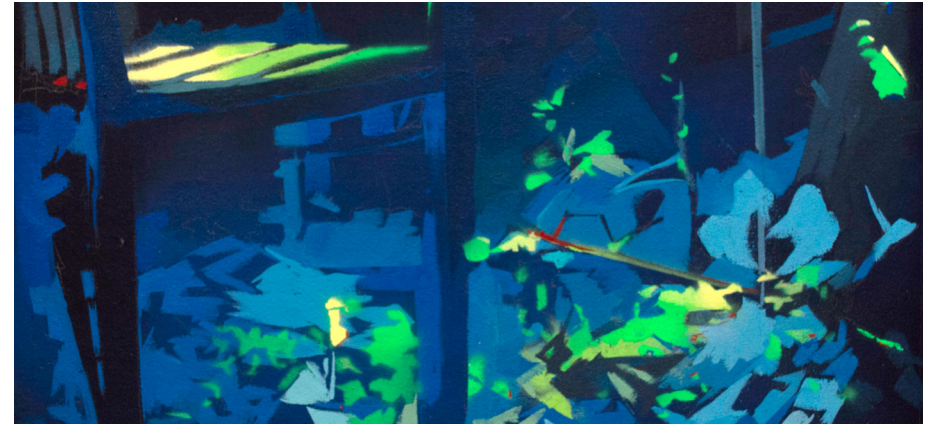


Fig. 14, *Espacio azul*, óleo y spray sobre lienzo, 40 x 50 cm., 2025.

### 3.4. Un foco de luz

Todos los puntos desarrollados hasta ahora hacen evidente que la sombra prevalece sobre la luz en este proyecto. Unas imágenes que resultaron particularmente sugerentes fueron una serie de frames del documental estrenado en 2024 sobre el parque de atracciones Tívoli, donde se presentan escenas estáticas de partes abandonadas del parque con un particular foco de luz enmarcando una zona en concreto de la imagen.

Este enfoque de dirigir la mirada del espectador hacia un punto concreto resulta interesante, sobre todo por la posibilidad de ocultar elementos en la oscuridad, dándole la oportunidad al observador de hacer un esfuerzo

para desvelar la imagen. Siendo la zona iluminada una mera distracción.



Fig. 15, frame del documental Tivoli (2024), dirigido por Muñoz, L., y Rodrigo, S.



Fig. 16, frame del documental Tivoli (2024), dirigido por Muñoz, L., y Rodrigo, S.

Esta estrategia, además, ha sido muy usada en videojuegos de terror para generar inseguridad al jugador como se puede denotar en títulos más conocidos como *Silent Hill 2* (2001) o *Iron Lung* (2022), donde el jugador se sitúa en las profundidades marinas y su única forma de ver al exterior es mediante una pequeña mirilla.

La luz en estos videojuegos opera a nivel psicológico. Al restringir el campo de visión a una franja estrecha de luz, genera una sensación de vulnerabilidad, dejando al jugador en un estado de incertidumbre sobre lo que acecha fuera de su alcance. La ansiedad proviene no solo de lo que se ve, sino también de lo que permanece en la sombra, ambas pueden llegar a dar una cierta seguridad a la vez que ansiedad. Podemos apreciarlo en más de una obra de Rob Browning como en *House on Bell Creek* (2024) o *Moth* (2023), donde introduce este efecto de luz creando una atmósfera extraña, en contraste con los objetos de fondo que pasan a ser una silueta, un espacio negativo al completo. También resulta sugerente por la paleta cromática que usa, colores muy saturados que contrastan con las oscuridades del fondo.



Fig. 17, Rob Browning, *Moth*, óleo y acrílico sobre lienzo, 30 x 30 cm., 2025.

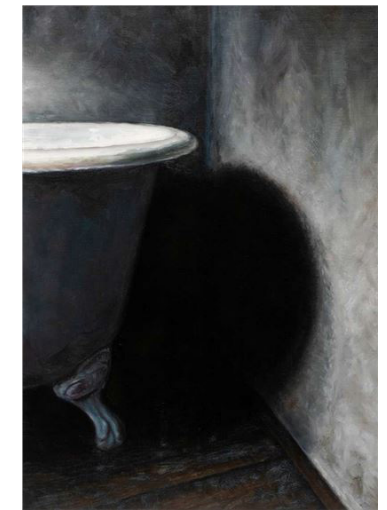


Fig. 18, Lara de Moor, *Orb*, óleo sobre lienzo, 71 x 50 cm., 2024.

Podemos apreciar este mismo efecto pero a la inversa en *Orb* (2024) de Lara de Moor, donde ese espacio negativo adquiere mayor presencia precisamente por la ausencia que plantea en contraste con su entorno. Este juego entre los espacios negativos que se adentran dentro de un espacio definido, constituye un recurso que comenzaría a explorar a partir de este momento.



Fig. 20, Nicolaes de Vree, *A Forest Floor Still Life with Butterflies*, óleo sobre lienzo, 113.5 × 88.5 cm., 1702.



Fig. 19, *Allí yace*, óleo y spray sobre lienzo, 95 × 110 cm., 2024.

Por otro lado, he intentado intensificar el uso de este tipo de iluminación focalizada en varias obras; en una de ellas (fig 21), trabajé una transición tonal que buscaba generar una atmósfera más densa, donde la luz se concentra para hacer que ciertos elementos desaparezcan gradualmente hacia la penumbra. En otra pieza (fig. 19) tomé como referencia la obra *A Forest Floor Still Life with Butterflies* (1850) de Nicolaes de Vree a la hora de hacer los matojos, que reducida a una versión más esquemática. Sin embargo, la integración de los elementos no resultó como esperaba, aspecto que iría trabajando con las siguientes.

Respecto a la propia pincelada, la construcción de composiciones con patrones más planos (fig. 22, 23 y 24) ha sido una fuente de inseguridad a lo largo de mi proceso artístico, especialmente en contraste con obras de mayor carga expresiva que siempre me han resultado muy llamativas. Esta tensión me ha llevado en ciertos momentos, a rechazar mi propio



Fig. 21, *Tobias*, óleo y spray sobre lienzo, 100 x 100 cm., 2025.

lenguaje y adentrarme en otro nuevo que desconozco y con el que no me siento cómoda. Sin embargo, en este momento de reflexión en el que redacto esta memoria, siento mi mundo pictórico más consolidado, con símbolos y composiciones que van tomando forma con más seguridad.

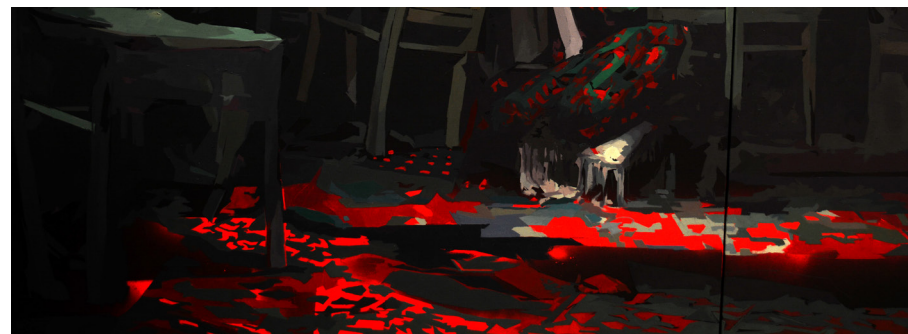


Fig. 22, *Vestigios en la penumbra* (detalle), óleo sobre lienzo, 244 x 244 cm., 2024.

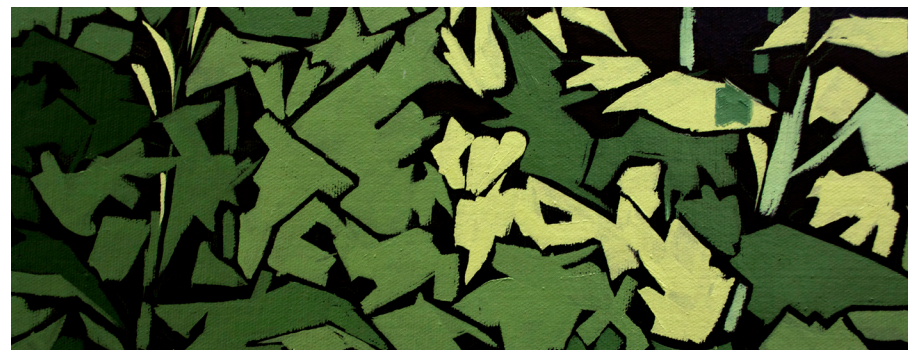


Fig. 23, *Allí yace* (detalle), óleo y spray sobre lienzo, 95 x 110 cm., 2024.

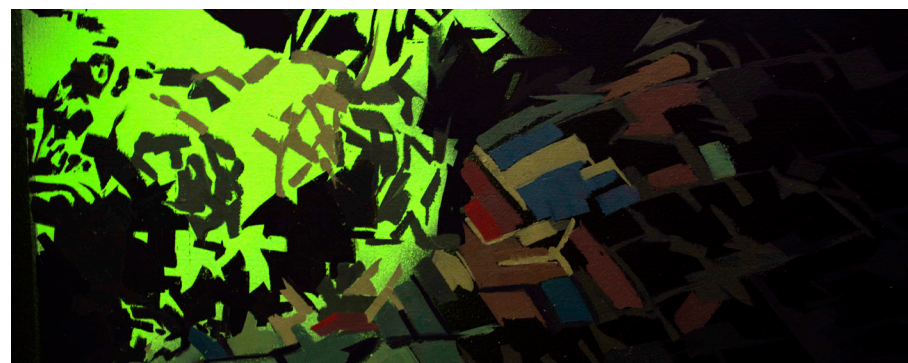


Fig. 24, *Brote II* (detalle), óleo y spray sobre lienzo, 100 x 100 cm., 2025.

### 3.5. Ventana fragmentada

A medida que la obra ha avanzado, el espacio pictórico se ha ido fragmentando. Esto surgió de la decisión de introducir la ventana como elemento dentro del cuadro; una fina línea que separa lo interior de lo exterior, y cuyo concepto ha estado presente de forma implícita en todo el desarrollo de este proyecto.



Fig. 25, Caroline Walker, *Making Fishcakes, Late Afternoon, December*, óleo sobre lienzo, 210 x 63 cm., 2019.

La revisión de la obra *Making Fishcakes, Late Afternoon, December* (2019) de Caroline Walker fue un punto de partida a la hora de enfocar este espacio íntimo mediante la ventana. En ella, se convierte en la división entre lo íntimo y el exterior, un marco que organiza la composición y a la vez fragmenta la escena. También resulta sugerente cómo la geometría interviene en el espacio mediante la luz, algo que se puede ver también en algunas obras de Carlos Sagrera como en *Salón anunciado* (2014) o *6 pm* (2016) y en otras de John Register como *Purple Chair* (1987).



Fig. 26, Carlos Sagrera, *Salón anunciado*, acrílico sobre lienzo, 120 x 170 cm., 2014.



Fig. 27, John Register, *Purple Chair*, óleo sobre lienzo, 117.8 x 127 cm., 1987.

Es así como se comenzó a replantear el espacio negativo que se genera por esta fragmentación, “¿Quién y con qué criterios ha abierto esos huecos, qué relación tienen con el interior?”<sup>17</sup>. De esta pregunta que hace Andrés Abásolo Alcázar sobre el relato de E.T.A. Hoffmann surge un vínculo directo con el propio acto pictórico: el pintor también “abre huecos”,

17. Andrés Abásolo Alcázar, “La amenaza de lo doméstico / The Threat of the Domestic,” *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, Universidad Europea de Madrid, 2015, 28.

dejando ver fragmentos o negando al espectador parte de la totalidad de la imagen.

Remitiéndonos al relato del *Consejero Krespel* (1818) de Hoffman mencionado anteriormente; tras mandar construir una casa hermética sin ventanas ni huecos, el consejero ordena abrir huecos en las paredes de forma aparentemente arbitraria:

“Entonces el consejero comenzó una extraña actividad, recorriendo arriba y abajo el jardín, moviéndose hacia la casa en todas direcciones, hasta que por una compleja triangulación, encontró el lugar preciso para ubicar la puerta, y ordenó cortar allí la pared para abrir su hueco; de modo similar, andando dentro de la casa, actuó del mismo modo para determinar la posición de cada ventana y partición, decidiendo de un modo aparentemente espontáneo, sus posiciones y tamaños. Entonces la casa fue terminada.”<sup>18</sup>

De ahí resulta inevitable la referencia a Gordon Matta-Clark, quien, al intervenir los edificios exponía las capas ocultas de las construcciones como él mismo menciona; “Todos dejamos nuestra huella en las paredes y suelos. Cortando esos edificios él estaba exponiendo las capas de la historia a los huesos y corazón del edificio”<sup>19</sup>. En ambos casos, ya sea por esa casa hermética agujereada de Krespel o las de Matta-Clark, se revela cómo estos espacios habitables están atravesados por aperturas.

18. E. T. A. Hoffmann, *Cuentos fantásticos* (epublibre, 2019). 53.

19 Jane Crawford, “Gordon Matta-Clark: in context,” en *Gordon Matta-Clark Moment to Moment: Space*, eds. Hubertus Von Ameluxen, Angela Lammert, y Philip Ursprung, 1a ed. (Berlin: Verlag für Modern Kunst, 2007), 161.



Fig. 28, Gordon Matta-Clark, *Bronx Doors, Bronx Floors*, fotografía de la pieza, 55 x 70,5 cm., 1973.

El edificio *Loisium* en Austria, diseñado por Steven Holl en 2001, podría verse como la materialización de aquella casa ficticia de Krespel: un cubo hermético con aperturas aparentemente azarasas de donde se cuela la luz.



Fig. 29, *Loisium*, Steven Holl, Austria, 2001-2003.

Trasladado a mi pintura, este gesto se convierte en elemento compositivo: organizar la imagen desde la fragmentación donde lo visible se delimita por agujeros que dejan ver resquicios del exterior, como se puede apreciar en la mayoría de las obras presentadas en el anexo final. Esto me llevó a realizar dos pequeños cuadros de formato cuadrado que, en la escala íntima de 20 x 20 cm., presentan con mayor claridad el exterior previamente velado en cuadros como *Corteza I* o *Corteza II*. Sin embargo, incluso esas imágenes son atravesadas por zanjas negras que atraviesan la superficie. A su vez, el formato cúbico de estos cuadros hace una referencia a esas ventanas que representan.



Fig. 30, *Pétalo II*, óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm., 2025.

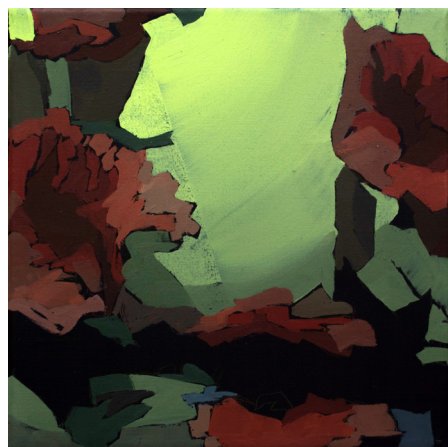


Fig. 31, *Pétalo I*, óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm., 2025.

### 3.6. Seres atravesados por la línea

Esta fragmentación no se limita al espacio, sino que también afecta a las figuras que aparecen, se presentan solas en un mundo despedazado. Resultan interesantes unos pasajes de la *Divina Comedia* (1307) de Dante Alighieri, donde ciertos seres son descritos como “seres que el valor ve, pero que en principio deberían permanecer invisibles, porque no poseen cuerpo alguno. Son almas visibles, espectros, sombras, como el autor las suele llamar. Tienen la apariencia de cuerpos, son cuerpos, pero cuerpos sutiles, diáfanos”<sup>20</sup>. En esta cualidad de una presencia corpórea a la vez que volátil, encuentro una similitud con las entidades de mis cuadros que aparecen reclusos.

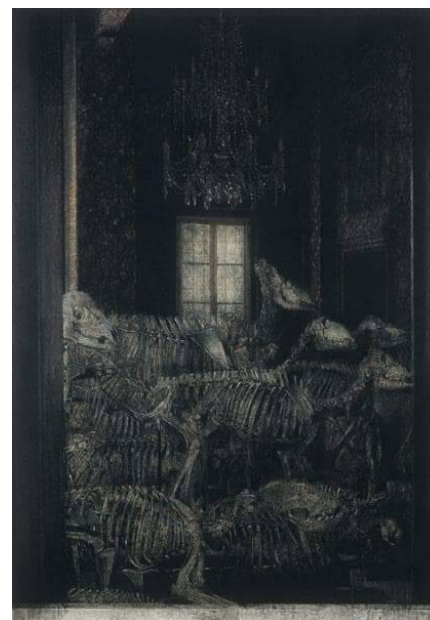


Fig. 32, Francesco Balsamo, *Untitled*, grafito y óleo sobre tabla, 24 x 18 cm, 2006.

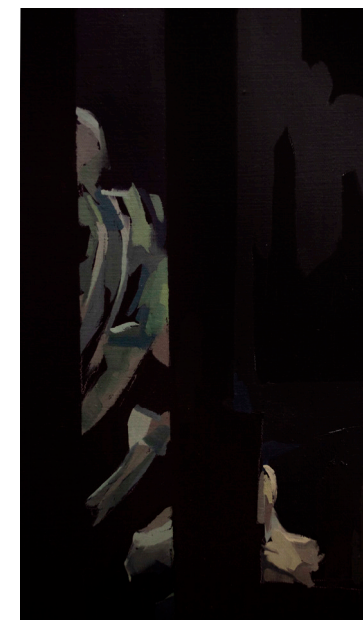


Fig. 33, *Tronco*, óleo sobre lienzo, 140 x 35 cm., 2025.

20. Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, 3a ed. (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), 49.

En *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870) de Julio Verne, el Capitán Nemo buscó refugiarse en el Nautilus creando así un refugio y metáfora de una sociedad cerrada en sí misma, mis figuras por su parte, aparecen recogidas en el interior del cuadro como si de un cangrejo ermitaño se tratasen. Nemo encarna un “desarraigo trascendental”<sup>21</sup> que lo condena a buscar un hogar mítico del que solo quedan ruinas. De forma similar, en mis obras la reclusión se plantea como una habitación siempre incompleta, un espacio que se fractura mientras intenta ofrecer un cobijo.

En este aspecto se plantean dos artistas claves: Adam Lee y Ruprecht von Kaufmann. Adam Lee ha resultado interesante por el uso del grafismo introducido en lo pictórico, como en su obra *Zim Zum (Three Tabernacles)* (2016), donde la línea enmarca figuras y delimita tensiones dentro del espacio. En Kaufmann, en cambio, la línea adquiere un carácter fantasmal: aparece como una presencia que habita la pintura casi como un personaje más. Inspirada en estos artistas, he incorporado la línea a mis composiciones no solo como recurso formal, sino como elemento que fractura el espacio. Por otro lado, que no con tanta relevancia como los anteriormente mencionados, José Carlos Naranjo también presenta obras interesantes donde la línea aparece como un elemento más en la imagen, causando una extrañeza por este contraste de recursos, como se puede apreciar en *Invierno* (2024).



Fig 34. Adam Lee, *Zim Zum (Three Tabernacles)*, óleo y pintura sintética sobre lienzo, 210,8 x 335,28 cm, 2016.



Fig. 35. Ruprecht Von Kaufmann, *Das Tapfere Schneiderleinn*, óleo y collage sobre linóleo, 182,5 x 153 cm, 2023.

21. Celeste Olalquiaga, *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*, 2a ed. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007), 131. REVISAR original

Este gesto establece un diálogo con mis trabajos en ilustración digital, donde la línea suele tener un papel central en la composición. De ahí surge la decisión de trasladarla a la pintura, no únicamente como trazo visible sino también como parte de la ausencia, como una línea que borra y que interrumpe en la escena. Esto se enlaza con la noción de la fragmentación previamente desarrollada. Su primera aparición se da en fig. 11, obra influenciada por la obra de Adam Lee en los inicios del proyecto, y se ha ido intensificando en piezas como fig. 36 y fig. 38.

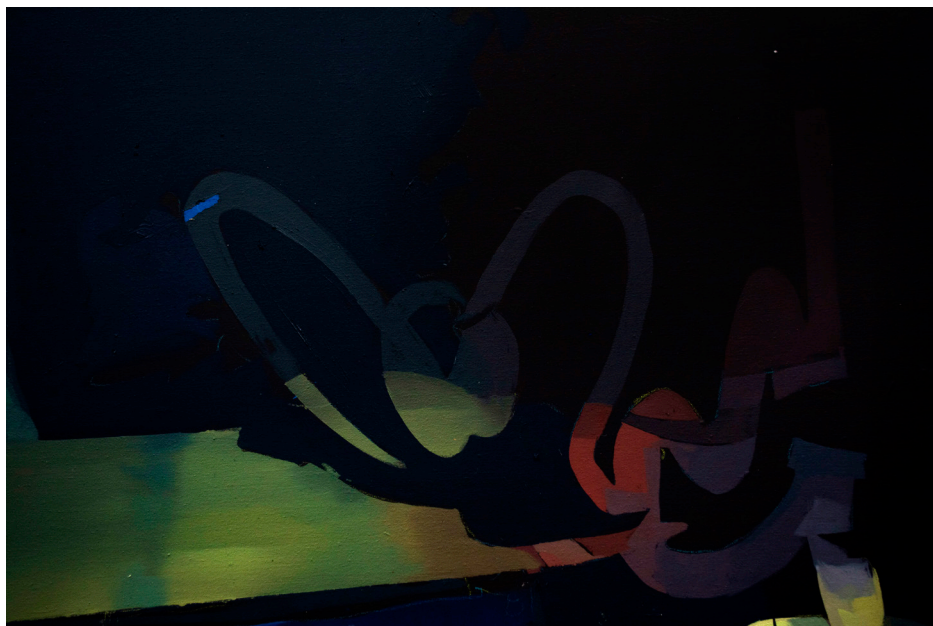


Fig. 36, *Brote III (detalle)*, óleo y spray sobre lienzo, 100 x 100 cm., 2025.

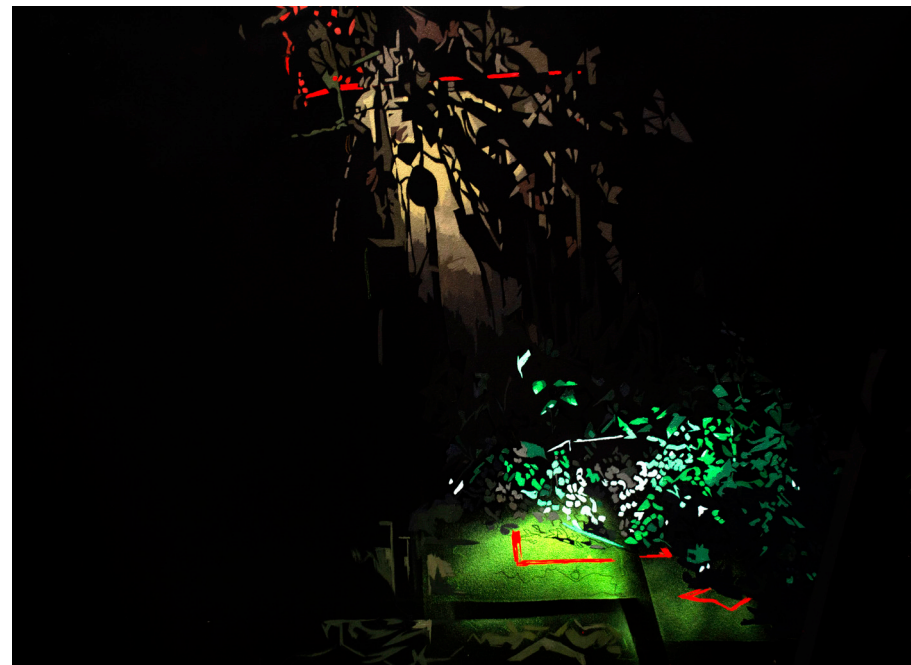


Fig. 37, *Sin título*, óleo y spray sobre lienzo, 105 x 150 cm., 2024.



Fig. 38, *Brote I*, óleo, spray y grafito sobre lienzo, 85 x 160 cm., 2025.

### **3.7. Conclusiones**

Este proyecto nace después de terminar un Trabajo de Fin de Grado de dos años que marcó de manera importante mi forma de trabajar. Por eso, al empezar el desarrollo de estas obras, me costó mucho desligarme de esa manera de hacer y de esa temática, ya que sentía que aún estaba demasiado presente en mi forma de pensar la pintura. También tuve que adaptarme a un nuevo ritmo de trabajo, más ajustado y menos pausado que en aquel proceso anterior. Aun así, lo he afrontado con ganas e ilusión, entendiendo que cada pequeño avance, por mínimo que pareciera, significaba mucho dentro de este proceso.

La investigación ha estado atravesada tanto por la búsqueda de nuevos referentes como por la revisión de ideas anteriores que vuelven desde otra perspectiva. No se trata de cortar con lo ya hecho, sino de dejar que se transforme y reaparezca bajo otras formas. Siento que este proyecto cierra una etapa, pero también abre la siguiente. Muchas de las preguntas que surgieron aquí seguirán presentes en trabajos futuros, y confío en que podrán desarrollarse con mayor claridad en las próximas obras que vaya a realizar el próximo curso en la Fundación Antonio Gala donde he sido becada. No se trata de llegar a una conclusión definitiva, sino de ir construyendo un camino en el que cada obra recoge lo aprendido y a la vez plantea nuevas dudas.

El huerto que cuidé durante estos meses que menciono en la memoria como el inicio de este proyecto, fue una especie de compañero en el proceso. Además de ayudarme a generar una rutina de trabajo, también me mantenía conectada a mi pueblo. Vivir en la ciudad me había quitado el silencio, la calma y esos cuidados que tenía presentes cada día al lado de la montaña. Ahora, al terminar el máster, también cierro esta etapa y dejo el huerto, que poco a poco se ha ido expandiendo a quienes quieran seguir con él y aprovechar todo lo que puede ofrecer.

Quiero agradecer a mis compañeras de máster y de grado, con quienes he podido compartir mi trabajo y han hecho los momentos difíciles más amenos. También a los docentes, por su entrega en las tutorías y por las conversaciones que han impulsado mi trabajo. Y a mi tutor, por la paciencia, la confianza y el apoyo que me ha ayudado a avanzar tanto durante este curso.

#### 4. APORTACIONES

Las sesiones de **Javier Ruiz del Olmo** fueron todo un acierto al inicio de curso, se centró en explicarnos cómo investigar y gestionar recursos de investigación en plataformas como Dialnet, Jábega, Zotero, BibGuru y ResearchGate. Además, resolvió mis dudas sobre búsquedas más complejas. Aunque aún tenía una idea muy vaga de mi proyecto, la sesión en la que mostramos nuestro trabajo previo y creamos un mapa conceptual me ayudó a focalizar mejor mis ideas y a orientarlas hacia una dirección u otra.

Otra de las clases más tempranas en el máster fueron las de **Luis Puelles**, en las que, más allá de las divagaciones propias de una clase de estética, se profundizó en conceptos clave de su libro *Imágenes sin mundo, modernidad y extrañamiento* (2017). Ya lo había leído hace años, así que sus clases fueron muy útiles para afianzar algunas ideas. Se habló sobre el concepto de extrañamiento ilustrado con la metáfora de un puzzle, además de la relación con la legibilidad de la imagen y su capacidad para generar inquietud. Estas ideas resonaron mucho en mí a la hora de continuar mi proyecto. Además, enseñó un repertorio de pintores que desconocía como Léon Spilliaert.

Las aportaciones de profesores de otras disciplinas han sido muy enriquecedoras, ya que me han aportado perspectivas que de otra manera no habría considerado. En este sentido, las clases de **Jesús Palomino**

fueron muy interesantes, centradas tanto en escultura como música experimental. Nos propuso hacer un artist statement para definirnos mejor a nosotros como artistas y a nuestra obra. Por otro lado, la tutoría con **Jesús Marín** me ayudó mucho: me recomendó referentes escultóricos tanto actuales como más clásicos. Hablamos sobre muebles medievales claustrofóbicos y la diferencia entre dispositivos y objetos, un tema que me interesaba mucho porque en ese momento aún consideraba a los muebles como los protagonistas en mis cuadros.

Las sesiones de **Juan Aguilar** fueron útiles para poder concretar mejor mi proyecto, aunque su método no terminase de encajar con mi forma de trabajar. Su enfoque me resultaba demasiado rígido, no obstante, en su tutoría reafirmé algunos aspectos clave de mi obra, como el uso de color y las composiciones.

Las sesiones con **Pepo Perez** destacaron por su dinamismo y cantidad de información, intercalando la teoría y haciéndola más amena con canciones, análisis de cine, cómic, entre otras explicaciones muy interesantes de instalación, pintura y escultura. Fue una aproximación teórica que, a nivel personal, me resultó especialmente valiosa por indagar en cuestiones sociales relacionadas con la memoria. Destacaría la sesión dedicada a artistas esotéricos, donde se abordó una serie de artistas con una gran sensibilidad espiritual. En la misma línea, la sesión de **Mar Cabezas** sobre mujeres artistas invisibilizadas a lo largo de la

historia me descubrió artistas dedicadas al dibujo que desconocía.

La clase de **Javier Garcerá** fue una experiencia en sí misma, un acercamiento a las obras de arte mediante el silencio y la atención. Presentando un gran repertorio de artistas de diversas disciplinas, orígenes y motivaciones, unidos por la necesidad de crear. Esta sesión fue especialmente interesante, ya que al integrar referencias filosóficas tanto orientales como occidentales, así como literatura y poesía, me animó a tratar de ver el planteamiento de mi obra desde una perspectiva con más mimo y cariño.

Las tutorías con **Carlos Miranda** fueron muy útiles, sobre todo para salir de mi zona de confort y tener la confianza de mezclar mi lenguaje pictórico con otros estilos radicalmente distintos. En su clase teórica, aportó indicaciones clave sobre cómo darle coherencia a la propia obra y a la obra en función del espacio. También nos ofreció referencias sobre arte político y satírico, un enfoque alejado de mi obra pero muy enriquecedor a nivel personal.

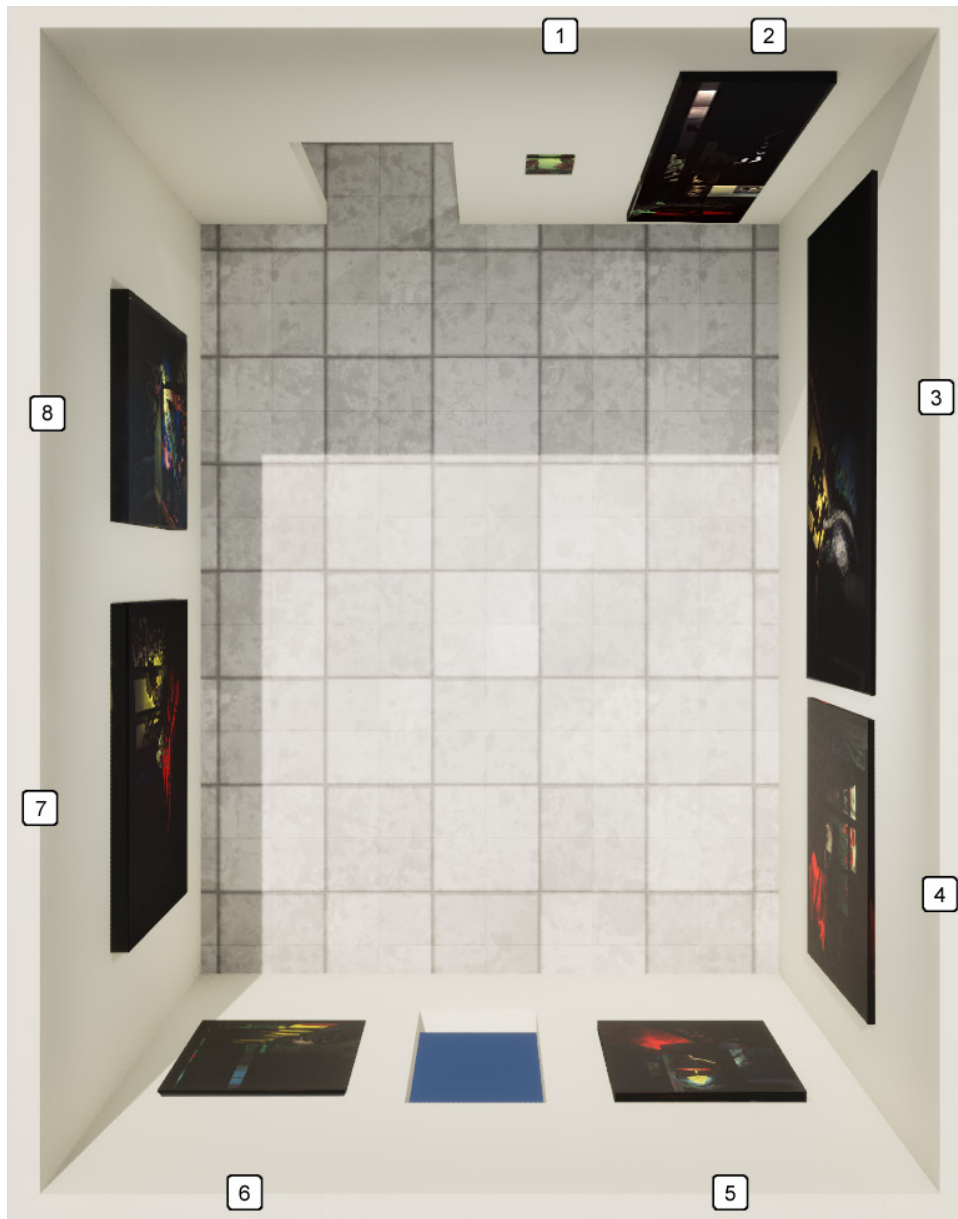
También aprendí mucho en las clases de **Juan del Junco**, sobre todo al ver cómo comentaba con todo lujo de detalles como desarrolla un proyecto desde cero hasta su presentación final en una exposición. Poder conocer su experiencia de primera mano fue muy valiosa. A su vez sus tutorías me fueron muy útiles para afianzar algunos aspectos de mi obra.

**Juan Carlos Robles** trató de hacerme reflexionar sobre los posibles discursos políticos y sociales en mi obra. Su clase fue interesante, especialmente por explicarnos con detalle algunas de sus obras. Me llamó especialmente la atención un pequeño documental que hizo en La Palmilla, donde entrevistaba a los clientes de un videoclub sobre sus películas favoritas.

Respecto a las clases de **Reyes y Velasco**, hacía tiempo que no trabajaba con los dispositivos electrónicos que vimos en clase, así que fue un reto técnico. Más que integrarlos en mi obra, vi la asignatura como un espacio de experimentación y aprendizaje. Sin embargo, dado mi interés en el arte digital creo que estas clases pueden ser muy útiles para proyectos futuros una vez termine el máster.

Las sesiones con artistas externos fueron muy interesantes. La sesión de **María Alcaide** me ayudó a aclarar mejor las sensaciones que quería transmitir en mi proyecto, a través de una selección de veinte imágenes que fueron analizadas tanto por nosotros como por las compañeras. Por otro lado, **Ángel Calvo Ulloa** me ayudó a disipar algunas inseguridades cuando hizo las revisiones de estudio y a profundizar en el apartado poético de la pintura, animándome a seguir explorando mi lenguaje pictórico. La visita **Fuentesal Arenillas** me sirvió mucho a la hora de indagar y concretar más mi obra gracias a la charla que tuvimos cuando visitaron mi estudio, además que me recomendaron una gran variedad de referentes.

## 5. PROPUESTA EXPOSITIVA



La propuesta expositiva está adaptada al espacio de trabajo en el que he desarrollado mi práctica durante el máster, aunque eso suponga hacer una selección de obras y descartar algunas otras que también considero como finales.

Es por ello que por la variedad de obras, la propuesta expositiva final se puede ver alterada a la que aquí se presenta.

1. Pétalo I
2. Tronco
3. Brote I
4. Corteza I
5. Brote V
6. Brote IV
7. Corteza II
8. Brote III

Fig. 39, propuesta expositiva realizada en Unreal Engine.



Fig. 40, propuesta expositiva realizada en Unreal Engine.

## 6. PRESUPUESTO

<b>MATERIALES</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>PRECIO</b>	<b>IMPORTE</b>
Óleos Van Gogh 40 ml	2	3,95€	7,90€
Óleos Garvi 200ml	6	9,00€	54,00€
Óleos Van Gogh 40 ml Serie 2	3	8,50€	25,50€
Óleos LeFranc Bourgeois 150 ml	2	8,50€	17,00€
Aguarrás	3	3,25€	9,75€
Bastidores	10	Varios	170€
Tela algodón	10	9€/ metro	90,00€
Liquin 75 ml	2	9,45€	18,90€
Pigmento negro humo	2 kg	18,50€	37,00€
Sprays MTN	3	6,00€	18,00€
Lápices acuarelables Faber-Castell	1	49,50€	49,50€
Adobe Photoshop	1	26,43 €/mes	52,84€
Clip Studio Paint	1	45,50€	45,50€
<b>TOTAL</b>			<b>595,89€</b>

## 7. FUENTES REFERENCIALES

### LIBROS

- Arasse, Daniel. 2008. *El detalle: Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada Editores.
- Bachelard, Gaston. 2020. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blackwood, Algernon. 2019. *The Man Whom the Trees Loved*. San Francisco: Blurb.
- Burke, Edmund. 1855. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Nueva York: Harper and Brothers.
- Clément, Gilles. 2018. *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Comaroff, Joshua, y Ker-Shing Ong. 2013. *Horror in Architecture*. San Francisco: Oro Editions.
- Danielewski, Mark Z. 2014. *La casa de hojas*. Málaga: Pálido Fuego.
- Deleuze, Gilles. 2005. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Dery, Mark. 1999. *Velocidad de escape: La cibercultura en el final del siglo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Dostoyevski, Fiódor. 2011. *Apuntes del subsuelo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Elger, Dietmar, y Robert Rosenblum. 2007. *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto: [exposición Fundación Juan March Madrid, del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008]*. Madrid: Fundación Juan March.
- Freud, Sigmund. 2013. *Obras completas*. Argentina: Amorrortu.
- Harrison, Robert Pogue. 2008. *Gardens: An Essay on the Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. 2018. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Kiernan, Caitlín R. 2010. *The Red Tree*. Nueva York: Ace Books.

- Olalquiaga, Celeste. 2007. *El reino artificial: Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Poe, Edgar Allan. 1980. *Obras selectas: Narraciones extraordinarias*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Romero, Laura Pardo. 2017. *Imágenes sin mundo: Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada Editores.
- Rykwert, Joseph. 1999. *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sobczyk, Marcin. 2011. *De la fatiga de lo visible*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Stoichita, Victor I. 1997. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Tanizaki, Junichiro. 2012. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Tuan, Yi-Fu. 2007. *Topofilia*. Tenerife: Editorial Melusina.
- Vidler, Anthony. 1994. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Virilio, Paul. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

## CATÁLOGOS

- Brandt, R. J. B. 2016. *Carlos Sagrera: Inside the Shadow*. Holanda: VanSpijk/Rekafa Publishers.
- Schwabsky, Barry. 2002. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Londres: Phaidon.
- Schwabsky, Barry. 2011. *Vitamin P2: New Perspectives in Painting*. Londres: Phaidon.
- Schwabsky, Barry. 2016. *Vitamin P3: New Perspectives in Painting*. Londres: Phaidon.

## WEB ARTISTAS

Adam Lee <https://adamlee.com.au/>

Aron Wiesenfeld <https://aronwiesenfeld.com/>  
Carlos Sagrera <https://www.carlossagrera.com/>  
Caroline Walker <https://carolinewalker.org/>  
Dragan Bibin <https://www.draganbibin.com/>  
Eleanor May Watson <https://www.eleanormaywatson.co.uk/>  
Henrique Oliveira <http://www.henriqueoliveira.com/defaultUS.asp>  
Jerónimo Elespe <https://www.jeronimoespe.com/1.html>  
José Carlos Naranjo <https://jcarlosnaranjo.com/>  
Justin Mortimer <http://justinmortimer.co.uk/>  
Lara de Moor <https://www.larademoor.com/>  
Peter Ferguson <https://peterfergusonart.com/>  
Rob Browning <https://robbrowning.com/>  
Ruprecht Von Kaufmann <https://www.rvonkaufmann.com/news>  
Sidney E. Watters <https://www.sewatters.com/>

## WEBGRAFÍA

Abásolo Alcázar, Andrés. 2015. “La amenaza de lo doméstico.” *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, no. 4: 21–36.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5647621>

Aguilar Rocha, Irving Samadhi. 2013. “La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard.” Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Tesis en red. <http://hdl.handle.net/10803/101467>

Budgor, Astrid. 2018. “Dream on the Screen | Paratopic.” *Heterotopias Zine*, 29 de mayo de 2018. <https://www.heterotopiaszine.com/2018/05/29/dream-screen-paratopic/>

- Cordero García, Juan Manuel. 2023. “Los umbrales del ser: un recorrido del habitante.” Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. Idus. <https://hdl.handle.net/11441/151625>
- Delagrange, Julien. 2021. “A Conversation with Ruprecht von Kaufmann, Painting as if Directing a Movie.” *Contemporary Art Issue*, 7 de febrero de 2021. <https://www.contemporaryartissue.com/an-interview-with-ruprecht-von-kaufmann-painting-as-if-directing-a-movie/>
- Egan, Toussaint. 2017. “The Hushed Casket | What Remains of Edith Finch.” *Heterotopias Zine*, 16 de mayo de 2017. <https://www.heterotopiaszine.com/2017/05/16/hushed-casket-remains-edith-finch/>
- Engelke, Tim. 2020. “The Simplistic, Powerful Horror of Slender.” *Medium*, 5 de octubre de 2020. <https://medium.com/super-jump/the-simplistic-powerful-horror-of-slender-567eaae06bb8>
- Ferrari, Enrique. 2024. “La Naturaleza Como Casa Encantada: La ecología Al Servicio Del Terror En Mariana Enriquez Y Luciano Lamberti”. *Lexis* 48 (1): 503-31. <https://doi.org/10.18800/lexis.202401.017>
- Fries, Daniel. 2017. “Uncanny Island | Playerunknown’s Battlegrounds.” *Heterotopias Zine*, 7 de diciembre de 2017. <https://www.heterotopiaszine.com/2017/12/07/uncanny-island-playerunknowns-battlegrounds/>
- González García, Carmen. 2013. “La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo: estudio de obras de pintura y escultura.” *Res Mobilis* 2, no. 2: 106. <https://doi.org/10.17811/rm.2.2013.106-119>
- Kim, Misong. 2024. “Adam Lee and Clare Milledge Bring Lore and Language to Light.” *Ocula*, 22 de julio de 2024. <https://ocula.com/magazine/spotlights/station-melbourne-adam-lee-clare-milledge/>
- Křížová, Barbora. 2023. “Caroline Walker: ‘In some paintings I am definitely trying to create a viewpoint which is voyeuristic...’” *Telegraph*, 16 de noviembre de 2023. <https://telegraph.cz/en/journal/caroline-walker-some-paintings-i-am-definitely-trying-create-viewpoint-which-voyeuristic>

- Mendoza, Christian. 2017. "MERZBAU: La habitación acumulativa." *Arquine*, 27 de mayo de 2017. <https://arquine.com/merzbau-la-habitacion-acumulativa-kurt-schwitters/>
- Pérez-Gómez, Miguel Ángel, Irene Raya Bravo, y Francisco Javier López Rodríguez. 2021. "Casas encantadas, espacios sociales y hogares vigilados: lugares terroríficos y siniestros en el cine español (1999–2012)." *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 23: 227–49. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12234>
- Ponder, Stacie. 2018. "The Best Horror Game Weapon Is a Flashlight." *Kotaku*, 11 de septiembre de 2018. <https://kotaku.com/the-best-horror-game-weapon-is-a-flashlight-1828894342>
- Price, Renata. 2022. "Iron Lung' Is a Terrifying Horror Game About Your Inevitable Demise." *Vice*, 17 de mayo de 2022. <https://www.vice.com/en/article/iron-lung-is-a-terrifying-horror-game-about-your-inevitable-demise/>
- Rodríguez González, Ana Rosa. 2016. "Análisis y desarrollo del paisaje onírico y surrealista. Utilización de la fragmentación y la simetría como recurso plástico." Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/18776>
- Rubio Garrido, Alberto. 2019. "Inquietante domesticidad." *La casa: Espacios domésticos, modos de habitar* 24: 1679–1687. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7858160>
- Ruido, María. 2004. "La Fraternidad de los Cuerpos Posthumanos. La Ciencia Ficción Como Territorio de Reproducción y de Resistencia del Imaginario Masculino Tradicional." *Revista de Dones i Textualitat* 10: 103–13. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7066>
- Scheck, Daniel Omar. 2013. "Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: La estética más allá de las restricciones de lo bello." *Signos filosóficos* 15, no. 29: 103–35. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-13242013000100004&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242013000100004&lng=es&tlng=es)

- Spicer, Emily. 2017. “Caroline Walker: ‘Who We Perceive to Be the Maker of an Image Affects How We Consume It.’” *Studio International*, 10 de abril de 2017. <https://www.studiointernational.com/caroline-walker-interview-women-feminism-nail-bars>
- Sun, Yuqing. 2025. “Sound, Light, and Narrative: A Study of Horror Effects in Horror Game Environment Design. The Case of Rusty Lake.” *Communications in Humanities Research* 74 (1): 192–197. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/2025.LC26169>
- Talavera Fernández, Pedro A. 2023. “El sueño posthumanista de Blade Runner 2049. Excurso sobre ‘El derecho guardián de la diferencia’ del profesor Javier De Lucas.” *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, no. 49: 912–23. <https://doi.org/10.7203/CEFD.49.25609>
- Vidler, Anthony. 2020. “Espacio oscuro.” *Tecnne*. <https://tecnne.com/biblioteca/anthony-vidler-espacio-oscuro/>
- Wiles, Will. 2018. “Minecraft and Me.” *Places Journal*, 20 de agosto de 2018. <https://placesjournal.org/article/minecraft-and-me/>
- Zucchi, Sam. 2017. “The Garden Ages | Myst series.” *Heterotopias Zine*, 7 de junio de 2017. <https://www.heterotopiaszine.com/2017/06/07/garden-ages-myst-series/>

## FILMOGRAFÍA

Muñoz, L., y S. Rodrigo. 2024. *Tivoli*. AliquinDoc, RTVE, Canal Sur Radio y Televisión.

## VIDEOJUEGOS

Capcom. 2017. *Resident Evil 7: Biohazard*.

Giant Sparrow. 2017. *What Remains of Edith Finch*.

Hadley, M. J. 2012. *Slender: The Eight Pages*.

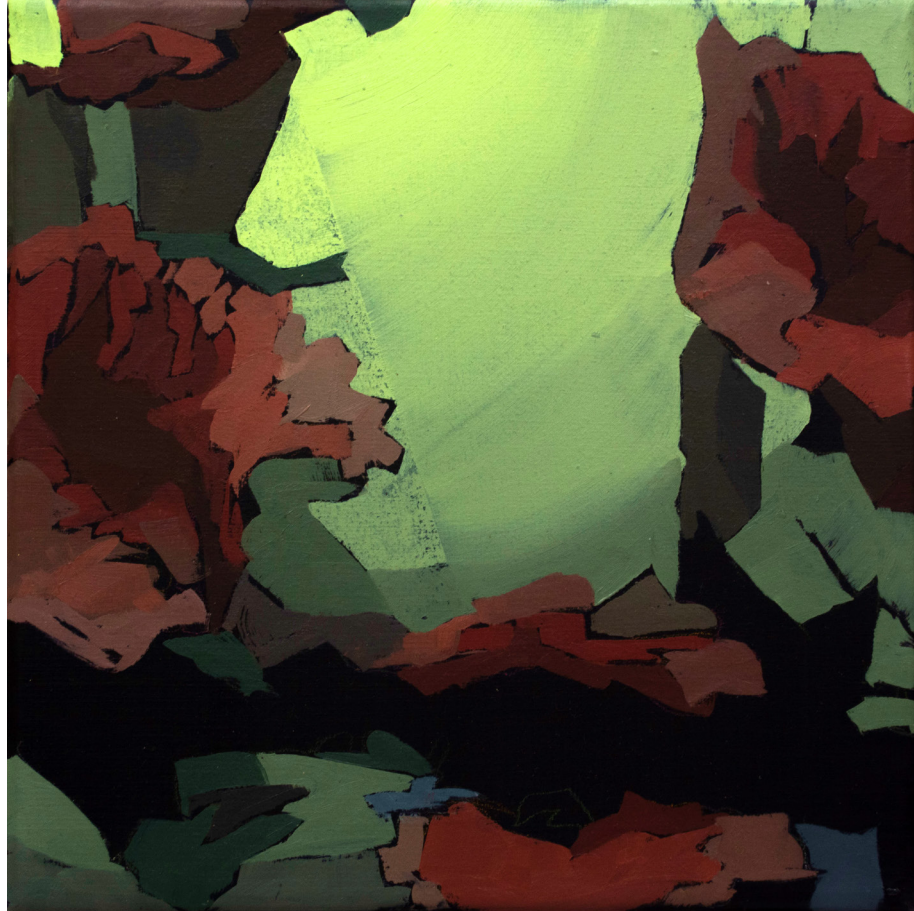
Konami. 2001. *Silent Hill 2*.

Szymanski, D. 2022. *Iron Lung*.





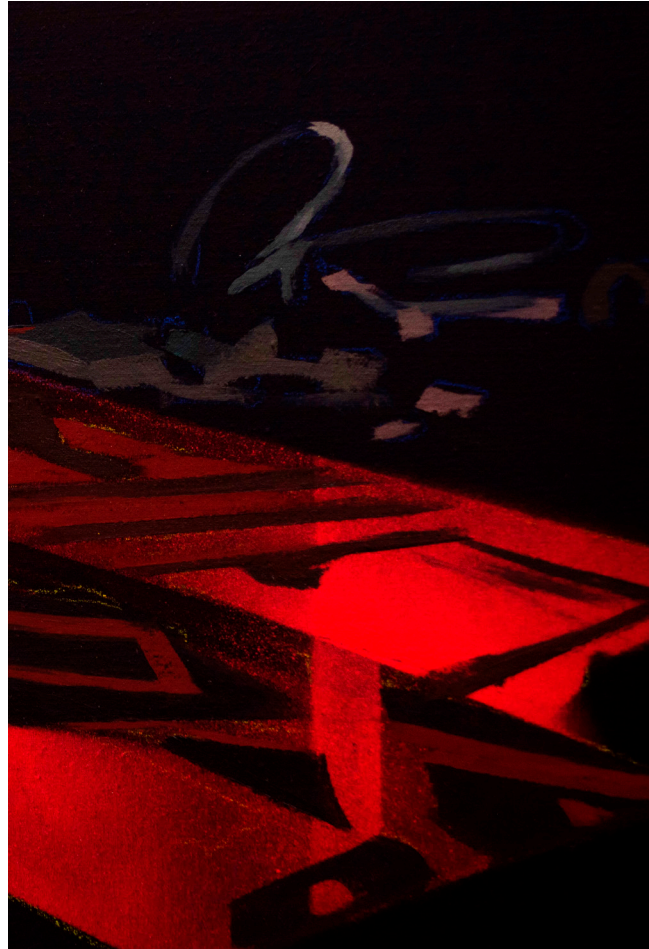
*Pétalo II*, óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm, 2025.



*Pétalo I*, óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm, 2025.



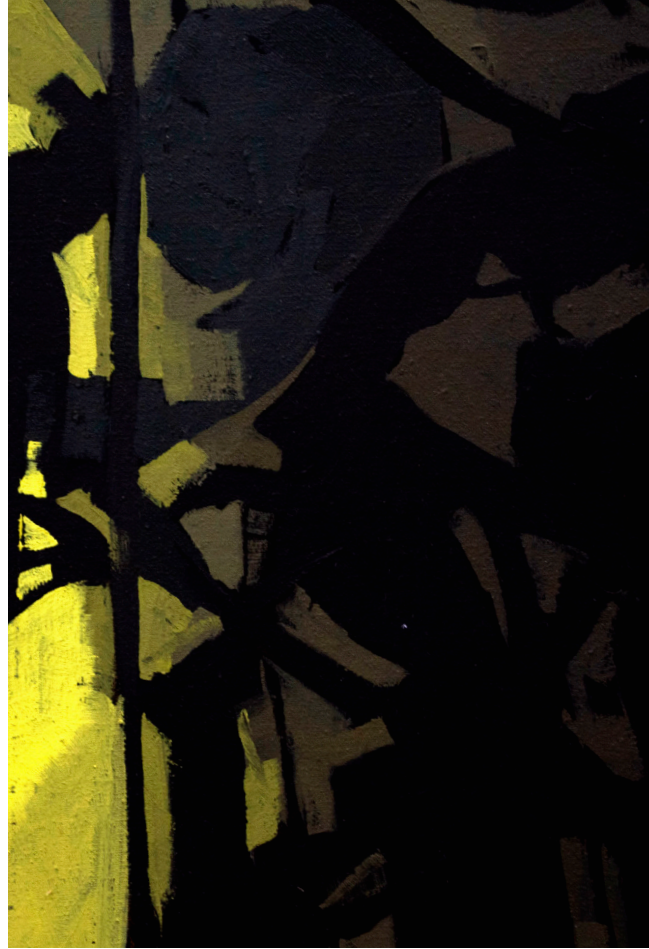
*Corteza I*, óleo, spray y grafito sobre lienzo, 60 x 80 cm, 2025.



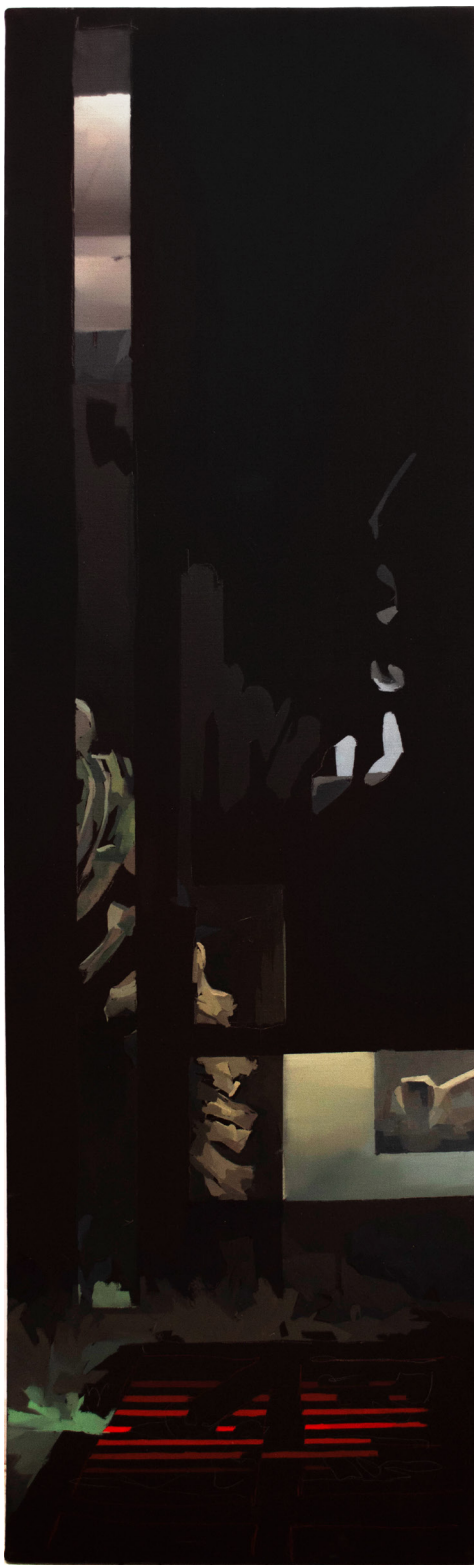
Detalles



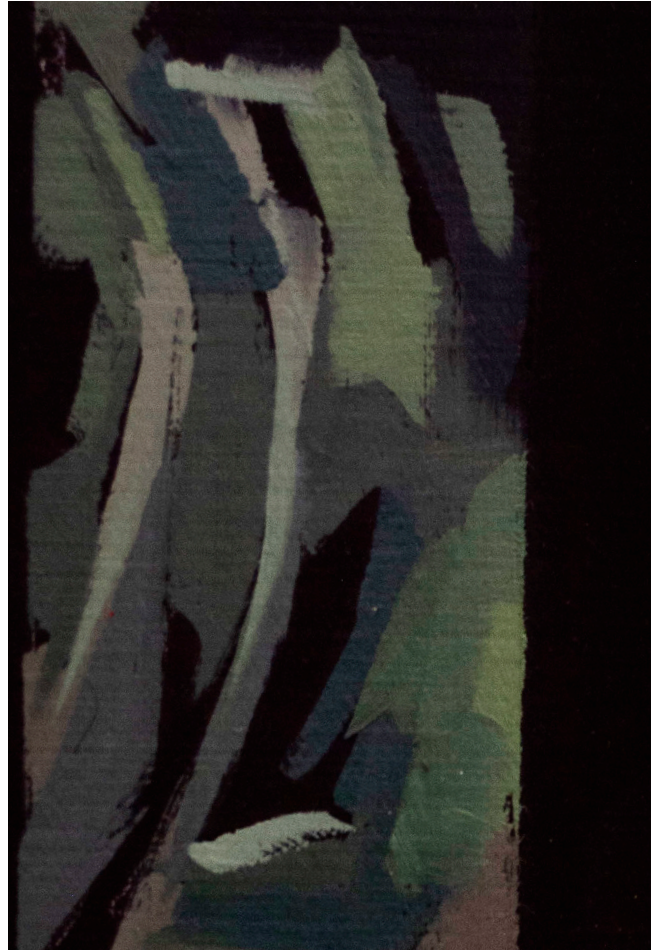
*Corteza II*, óleo, spray y grafito sobre lienzo, 105 x 130 cm, 2025.



Detalles



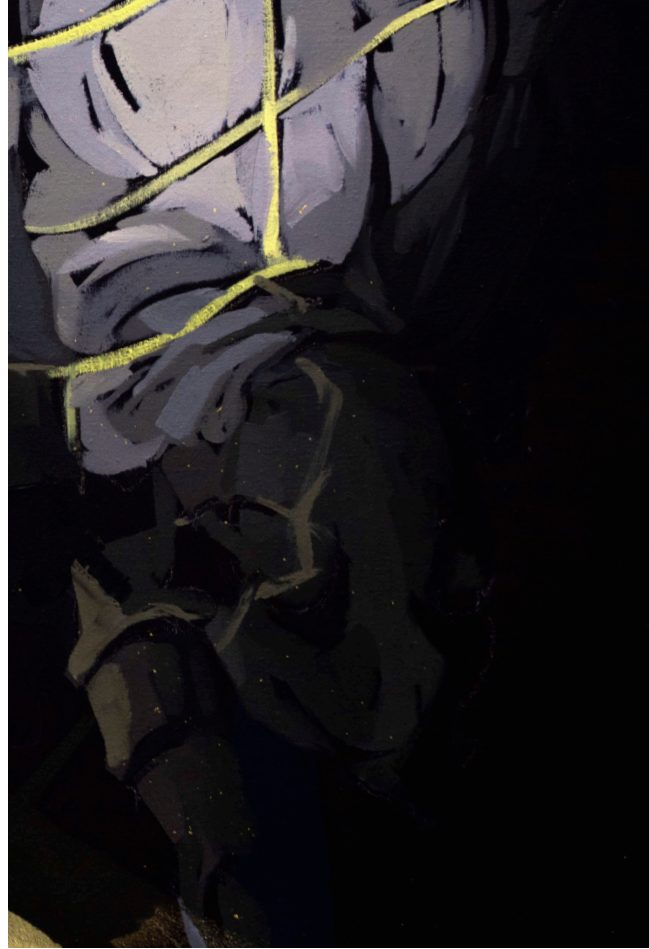
*Tronco*, óleo sobre lienzo, 140 x 35 cm, 2025.



Detalles



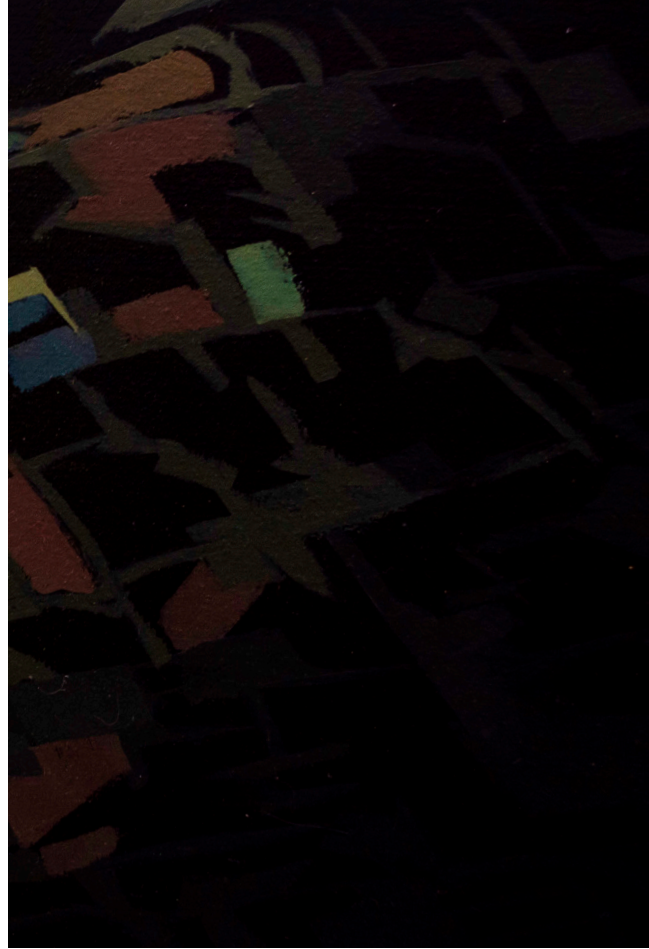
*Brote I*, óleo, spray y grafito sobre lienzo, 85 x 160 cm, 2025.



Detalles



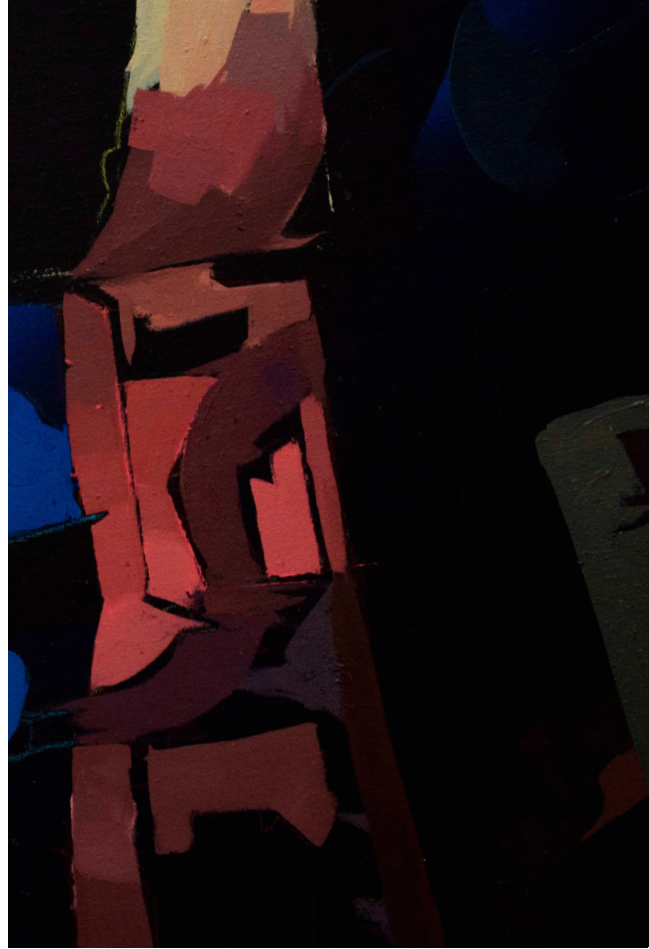
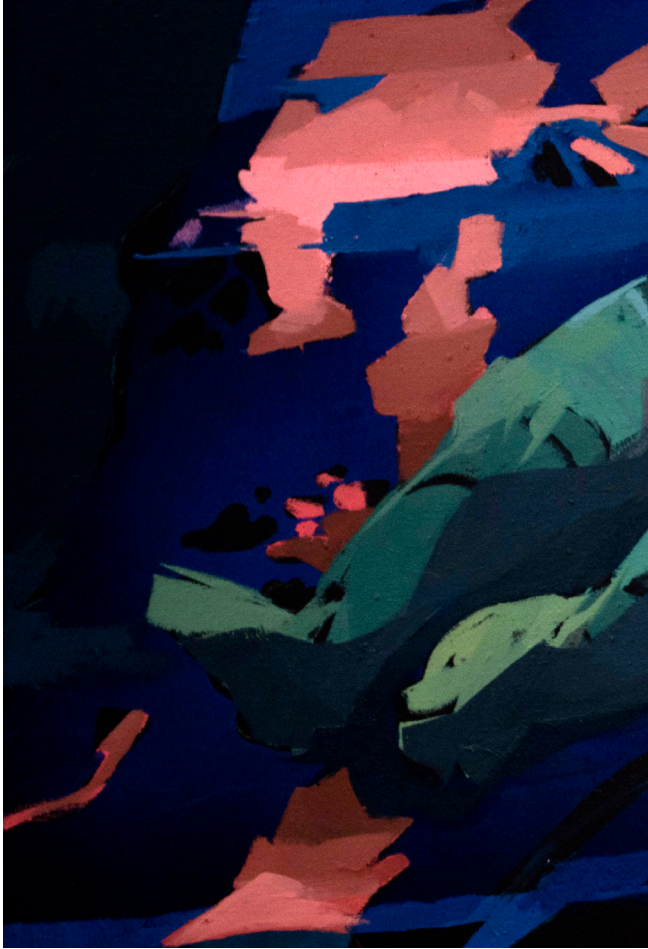
*Brote II*, óleo y spray sobre lienzo, 100 x 100 cm, 2025.



Detalles



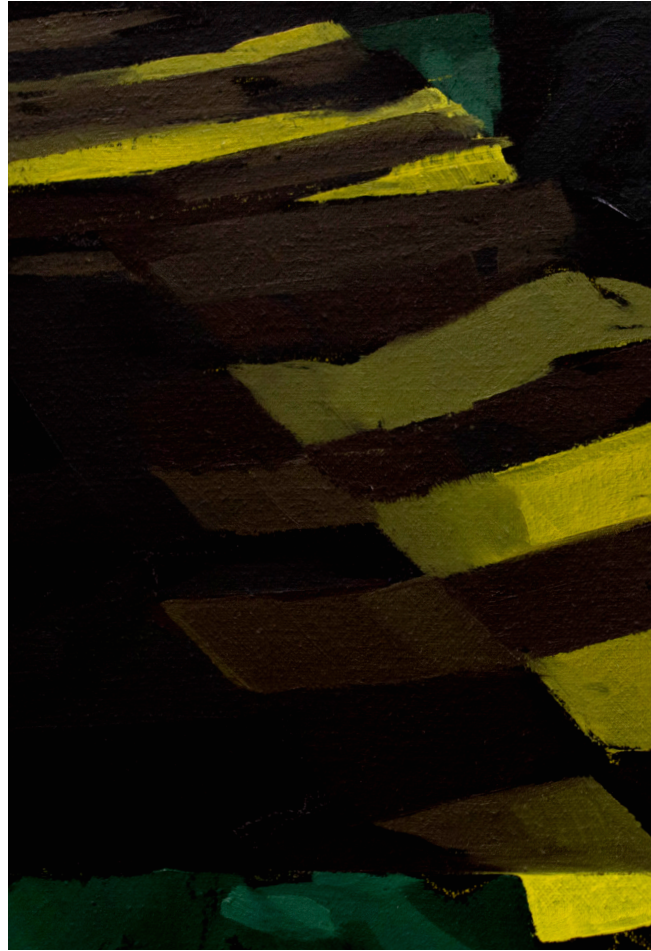
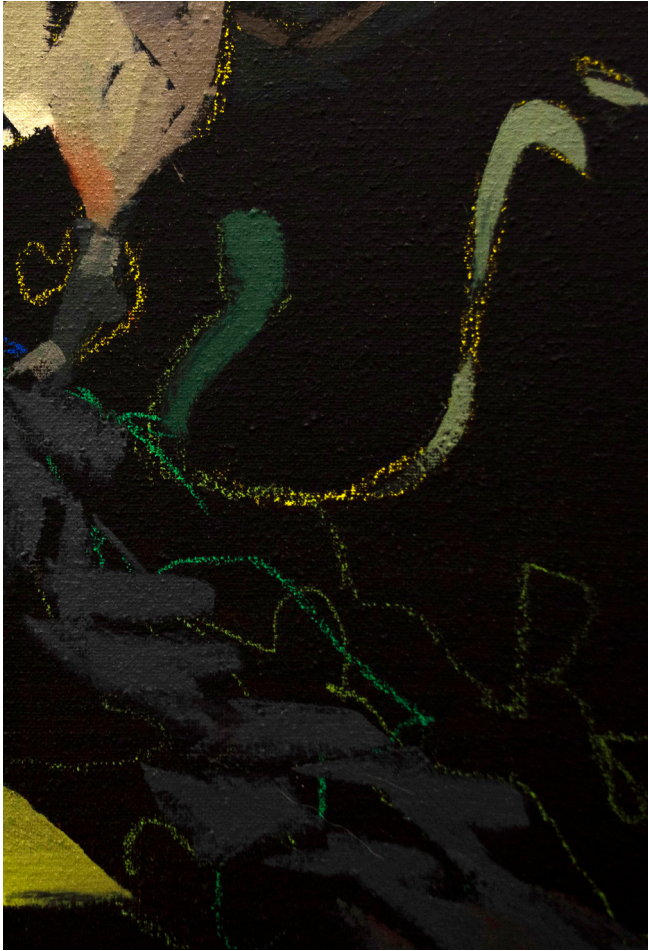
*Brote III*, óleo, spray y grafito sobre lienzo, 100 x 100 cm, 2025.



Detalles



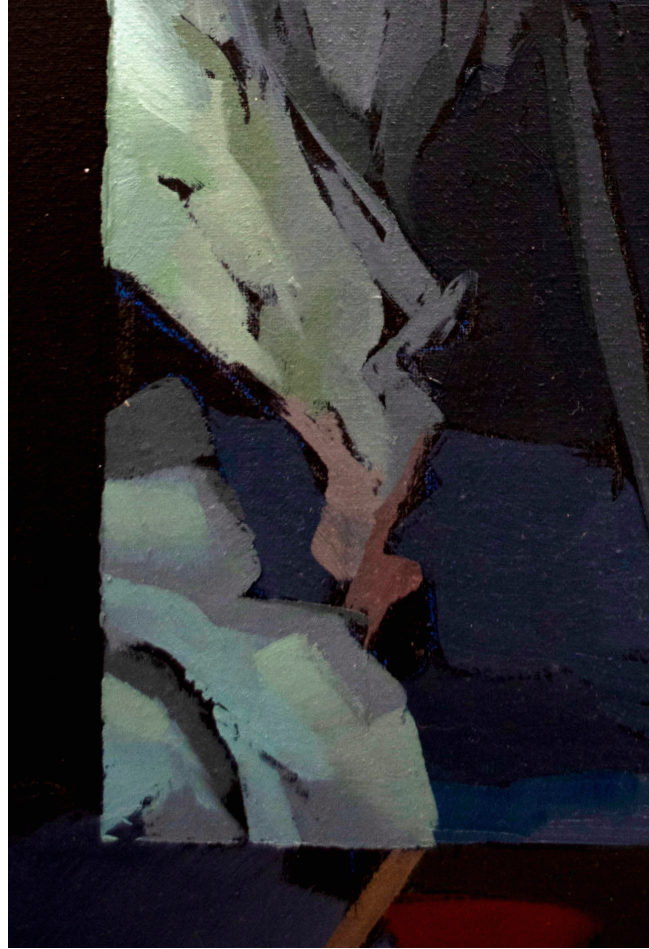
*Brote IV*, óleo y grafito sobre lienzo, 60 x 60 cm, 2025.



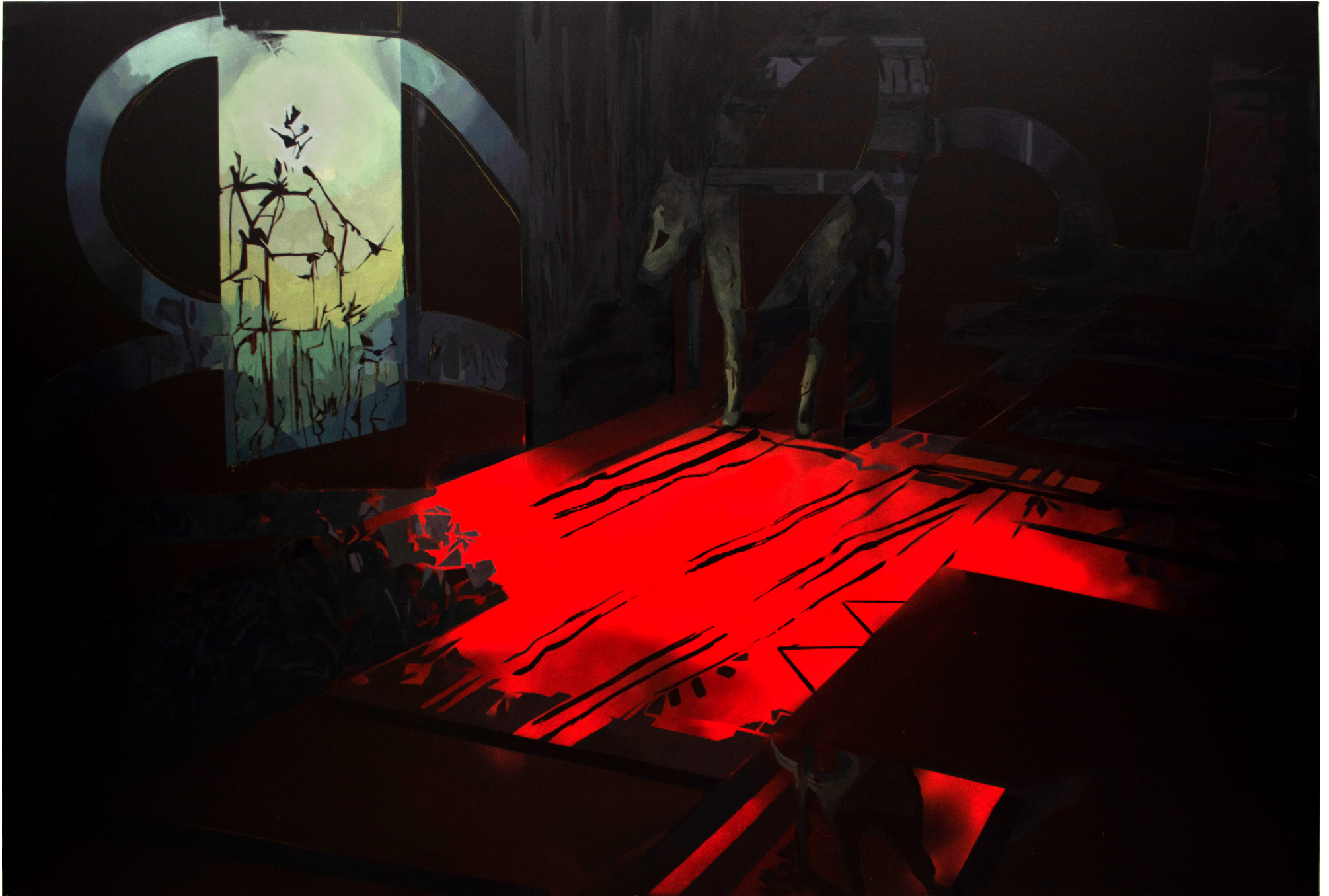
Detalles



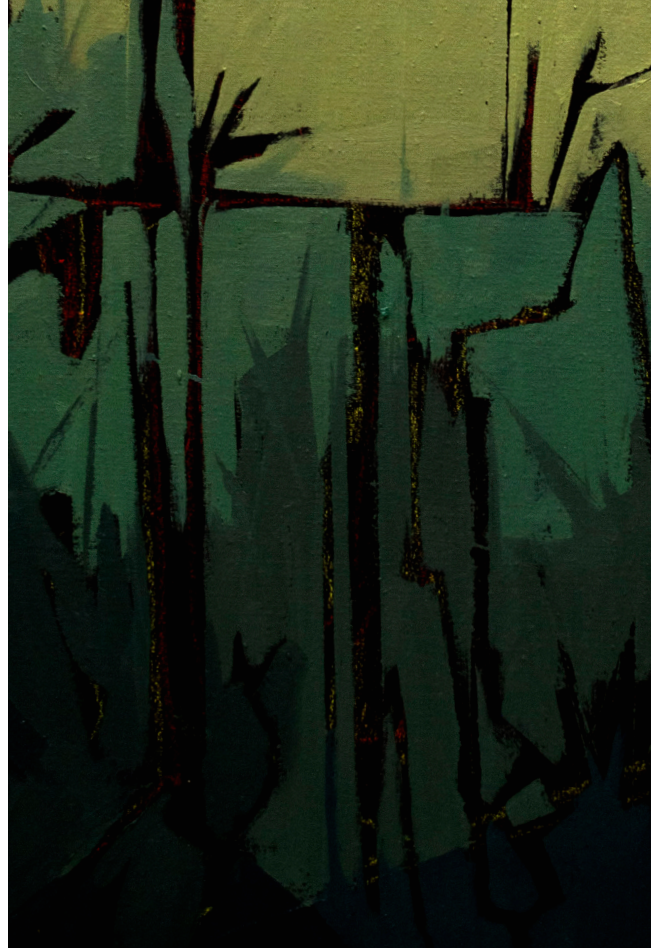
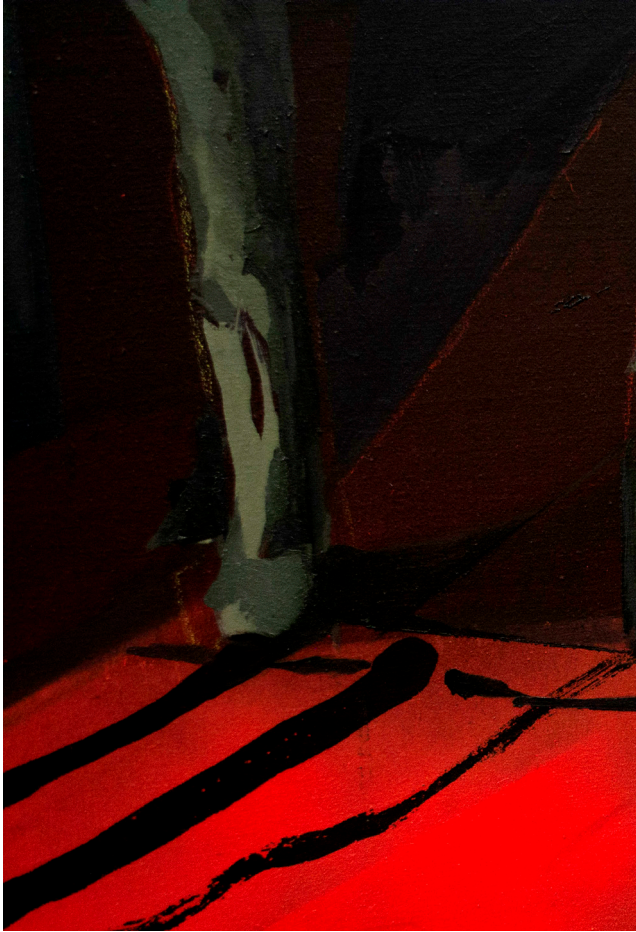
*Brote V*, óleo, spray y grafito sobre lienzo, 60 x 60 cm, 2025.



Detalles



*Corteza III*, óleo, spray y grafito sobre lienzo, 120 x 230 cm, 2025.



Detalles





