Trabajo de Fin de Máster

Lo que trae la luna

Juanma Cabrera
Tutor: Javier Garcerá
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga, Septiembre 2020

ÍNDICE

1. Resumen 5

2. Introducción 7

3. Desarrollo teórico-práctico del proyecto 8

3.1. La pintura de interiores y el parergon 9

3.1.1. Intertextualidad 9

3.1.2. El parergon 11

3.2. Los fantasmas y lo difuso: apariciones de lo cotidiano 13

3.2.1. Los espiritistas 13

3.2.2. Lo que trae la Luna 14

3.2.3. Lo cotidiano 15

3.3. Materias del dibujo 16

3.2.1. Los procesos del dibujo 16

3.2.2. Ante la materia 18

4. Dossier 21

5. Aportaciones del profesorado 38

6. Objetivos y propuesta de exhibición 39

7. Agradecimientos 40

8. Anexo 41

9. Bibliografía 44

1. Resumen

Este proyecto pictórico trabaja el espacio interior desde la miríada de citas y herramientas procuradas por el estudio de la tradición de la representación. También desde un lenguaje basado en el esbozo, en las herramientas y metodologías del dibujo, que pretende meterse bajo la piel de la propia pintura. Mi proceso se queda en el boceto e insiste sin llegar a la compleción pictórica del cuadro, sin dejar que la capa de pintura finalice. En su lugar, el lenguaje difuso y polvoriento del carboncillo descubre la estructura subyacente, la grisalla queda expuesta, y somos testigos del proceso, del trabajo pictórico, desvelado ante nosotros.

1. Abstract

This pictorial project works the interior space from the myriad of quotations and tools provided by the study of the tradition of representation. Also from a language based on the sketch, on the tools and methodologies of drawing, which aims to get under the skin of the painting itself. My process remains in the sketch and insists without reaching the pictorial completion of the painting, without letting the layer of paint finish. Instead, the diffuse and dusty language of charcoal discovers the underlying structure, the grisaille is exposed, and we are witnesses to the process, to the pictorial work, unveiled before us.

2. Introducción

El siguiente documento constituye una memoria del proceso de trabajo que he desarrollado como trabajo de fin de máster. El cierre de emergencia durante la crisis sanitaria del Covid 19 en marzo ha retrasado considerablemente la producción de este trabajo. Tanto es así que me veo obligado a presentar un trabajo incompleto en su ejecución, con la intención de que estos próximos meses puedan servir para completarlo y que se pueda presentar en mi próxima exposición en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga el próximo 14 de enero.

Si bien esta producción se encuentra en marcha y, por lo tanto, no puedo ofrecer un análisis concluyente de las líneas de investigación y los procesos en los que estoy embarcado, sí que puedo esclarecer estas indagaciones y haceres con la intención de acotar los resultados finales que puedan tener. Más interesante y consecuente aún sería comprender las siguientes palabras como reflexiones desde una perspectiva cercana y personal, desde la posición del que se encuentra en mitad del proceso, haciendo.

Entre los siguientes párrafos que van configurando el campo de trabajo de este proyecto encontraremos referencias a textos ensayísticos y de carácter investigador sobre la pintura, medio en el que se desarrolla mi trabajo. También a varios textos literarios que denotan las inclinaciones poéticas de mi producción, estos van definiendo una atmósfera y una concepción del hacer propio. Varios de los más importantes referentes artísticos aparecen en el desarrollo de este texto, marcando puntos de inflexión y revelaciones que se han ido sucediendo durante la producción. Así mismo, he señalado las aportaciones más importantes por parte del profesorado que en un apartado posterior he comentado más extensamente. Finalmente, reúno los objetivos y las tareas pendientes que han ido marcándose durante la investigación para conformar una visión aproximada del resultado en el que este proyecto puede materializarse.

3. Desarrollo teórico-práctico del proyecto

En este aparto desarrollo los aspectos principales del proyecto a través de las contribuciones de referentes artísticos, así como de textos ensayísticos y literarios. Desde el ámbito de la producción pictórica, estos textos me han proporcionado las claves del trabajo que estoy desarrollando y me siguen ofreciendo nuevas revelaciones que se irán asentando y consolidando en torno al proyecto en fases posteriores. Lo mismo ocurre con referentes pictóricos que han ido alimentando mi banco de recursos y estrategias.

Esta sección está estructurada en torno a los tres aspectos más importantes de mi proyecto. El primero de ellos aborda las referencias a la tradición de la pintura de interiores. El segundo recoge la influencia de algunos textos literarios en torno al concepto de la distorsión y de lo cotidiano. Finalmente, en el tercero, abordo las cuestiones del medio utilizado y hacia dónde se está dirigiendo la materialización física del proyecto.

1. Hans Holbein, *Los embajadores*, The National Gallery, Londres, 1533

3.1. La pintura de interiores y el parergon

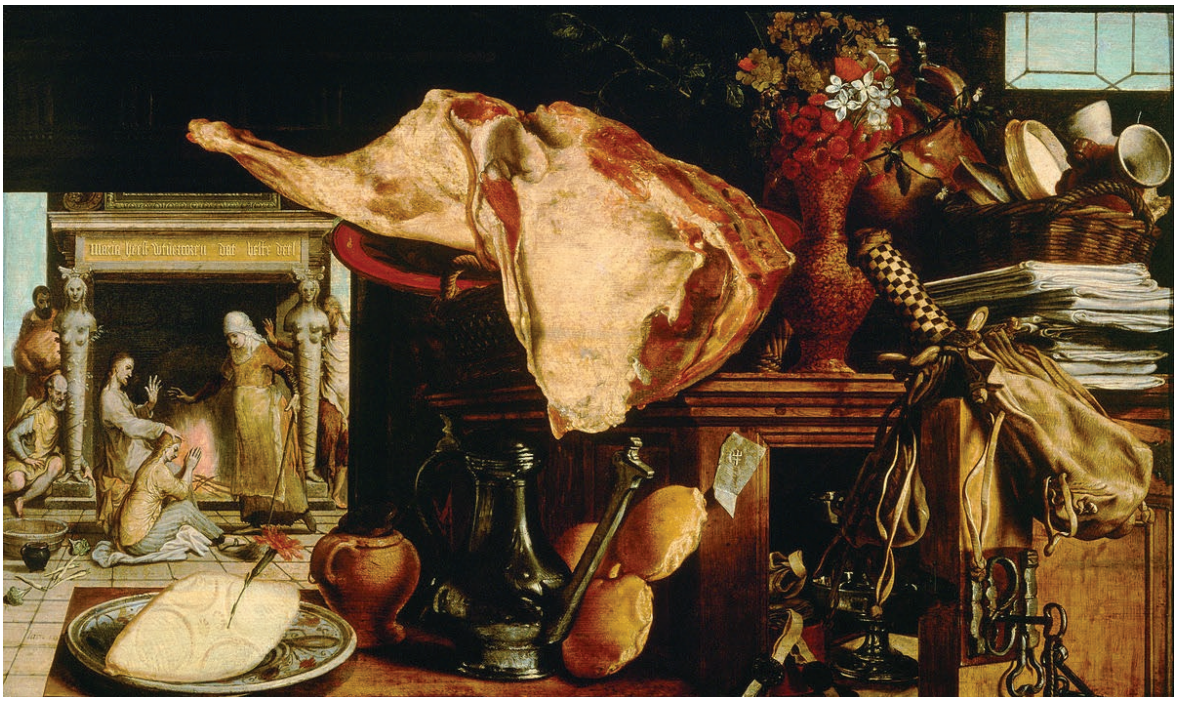
Desde el proyecto Cales negras que realicé como Trabajo de Fin de Grado el año anterior, uno de los pilares de mi línea de trabajo ha sido el establecimiento de mi producción en el marco de la historia de la pintura. Necesariamente, el trabajo pictórico contemporáneo se sitúa como comentario sobre la propia pintura y su tradición. David Barro, en una publicación sobre artistas emergentes españoles, asegura que la pintura contemporánea "se reivindica más como tradición que como técnica" (David Barro, 2013: 4) denotando la imposibilidad para obviar el tremendo bagaje histórico de este medio. En este apartado voy a desarrollar la manera en la que mi proyecto abarca esta necesidad de contextualización y como aprovecha la historia de la pintura, en especial la del género de interiores, para sus propios fines.

3.1.1. Intertextualidad

Para comprender el tipo de pintura que mi trabajo cita, así como el uso que hace de la misma, el siguiente fragmento de la novela Ensayo sobre la ceguera de José Saramago es especialmente relevante. En esta ficción postapocalíptica una epidemia de ceguera se expande por el mundo ofreciendo un contexto perfecto para la deconstrucción y el cuestionamiento de la moralidad y el civismo humano que el autor lleva a cabo. La protagonista, que parece ser la única vidente del planeta, describe una inquietante escena al entrar a una iglesia con su marido ciego, desencadenando una importante reflexión sobre la imagen.

> *No vas a creer lo que te digo, pero todas las imágenes de la iglesia tienen los ojos vendados, Qué extraño, por qué será, Cómo voy a saberlo yo, puede haber sido obra de algún desesperado de la fe cuando comprendió que iba a quedarse ciego como los otros, puede haber sido el propio sacerdote de aquí, tal vez haya pensado justamente que, dado que los ciegos no podrían ver a las imágenes, tampoco las imágenes tendrían que ver a los ciegos, Las imágenes no ven, Equivocación tuya, las imágenes ven con los ojos que las ven, sólo ahora la ceguera es para todos, Tú sigues viendo, Iré viendo menos cada vez, y aunque no pierda la vista me volveré más ciega cada día porque no tendré quien me vea* (Saramago, 1995: 236).

El comentario que ofrece la protagonista revela que la naturaleza de estas imágenes para la adoración depende de que puedan ser vistas. ¿Qué necesidad hay, por tanto, de realizar este sacrilegio final si las imágenes ven con los ojos que las ven? Acorde con la ceguera moral que la novela de Saramago explora, cegar las imágenes significa que estas ya no tienen nada que ver: niega de forma explícita la vigilia moral que puedan ejercer sobre nosotros. La imagen ya no velará, no instruirá ni será leída como un pasaje. Ahora dejará paso al espectador, le dejará acercarse y otear su superficie, ver el truco y las intimidades del efecto. Ahora que la imagen no ve, se ve la pintura.



2. Pieter Aertsen, *Cristo en casa de Marta y María*, The National Gallery, Londres, 1618

Se trata del mismo cambio de enfoque hacia la pintura por sí misma que señala R. H. Fuchs en la obra de Vermeer cuando escribe que "ofreció la innovación de hacer del sentimiento de sus pinturas el significado final" reduciendo "los elementos simbólicos moralistas […] en gran medida a favor de un énfasis en el ambiente y la tranquilidad." (Fuchs, 1978: 62) El mismo giro conceptual que, como apunta Stoichita, podemos encontrar en el resto de autores que durante los siglos XVI y XVII han marcado el surgimiento del concepto del cuadro como lo conocemos hoy día (Stoichita, 2000). Este es el tipo de pintura que referencio en mi proyecto, de la que extraigo recursos representacionales para trabajar las posibilidades de la imagen pictórica y de la escena interior.

Estas referencias se enmarcan dentro de los métodos que el autor Omar Calabrese analiza en su ensayo sobre el cuadro de Holbein Los Embajadores (Fig. 1). Además, señala la necesidad o particular importancia que estas citas tienen en el medio de la pintura.

> *Las representaciones de la pintura son extremadamente más inestables que los elementos del lenguaje verbal y, como consecuencia, ello comporta que el reconocimiento de una forma compleja tenga que pasar, casi necesariamente, por la cita o la alusión o el calco de una forma precedente aparecida en otro texto.* (Calabrese, 1993: 35)

3.4. El *parergon*

Entre los conceptos, recursos y estrategias de la tradición de la pintura de género que mi trabajo recupera, destaca la figura del *parergon*. Con dicho término se alude a la confrontación y la puesta en relación de un elemento para con el todo, de modo que este elemento particular se encuentra en una posición que desafía al conjunto. Al mismo tiempo, mediante esa relación, dicho objeto existe como parte del mismo, forma parte del todo. Como apunta Stoichita, el bodegón está siempre asociado a este concepto ya que nace de la escisión de un parergon, para convertirse en texto propio, en ergon, con la consecuente elevación de la pintura por sí misma por encima de la narración de la imagen (Stoichita, 2000: 32).

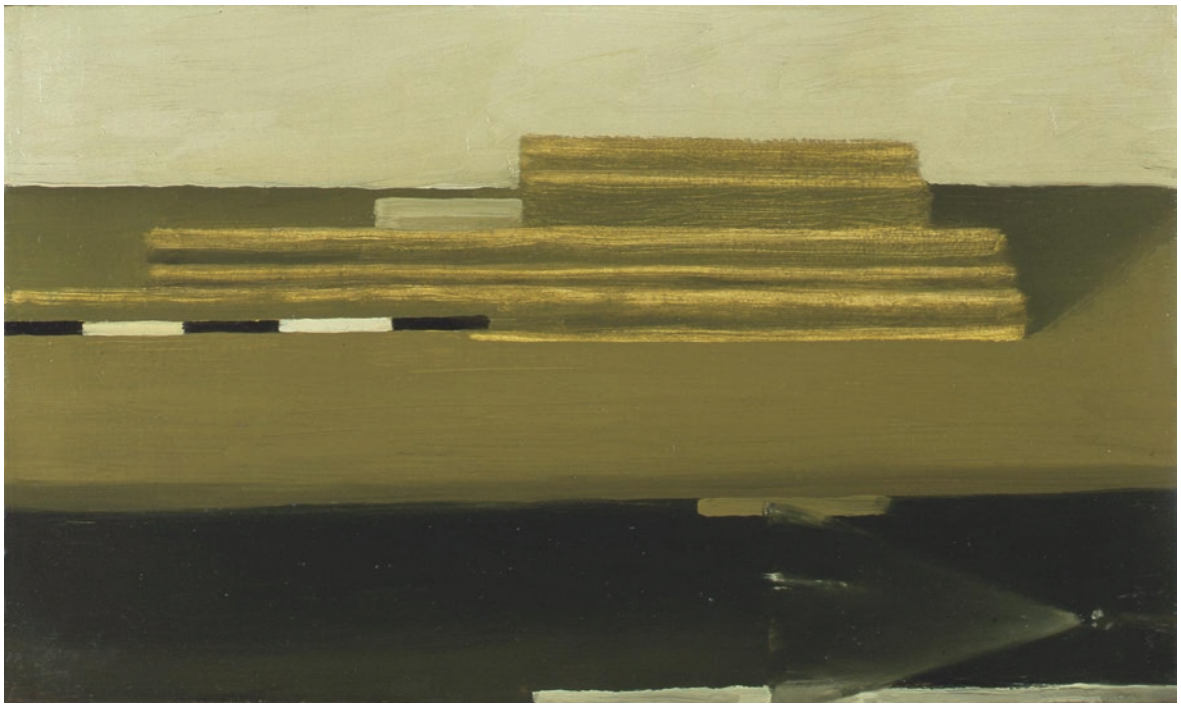
3. Pieter Bruegel el viejo, *La boda campesina,* 1567

La analogía que Jacques Derrida desarrolla en *La verdad en pintura* establece los vestidos y drapería de las estatuas de mármol como entidades que funcionan en condición de parergon: en su ilusión de tela cubriente nos describen la carne de debajo mientras que en una segunda inspección nos es imposible discernir los límites que separan el cuerpo del tejido (Derrida, 2005: 67-68). De esta misma forma funcionan las entidades vaporosas y el humo en las representaciones de mi producción, ofreciendo unos elementos que dificultan y a la vez filtran la visión, se ve a través de ellos y queda la duda de si son parte de la escena o de la superficie pictórica. Finalmente se resuelven como pertenecientes a ambos ámbitos.

Este recurso de nuevo contribuye a la distorsión que ya hemos referido y el propio Derrida manifiesta esta valoración al declarar:

> *El marco parergonal se destaca [...] sobre dos fondos, pero con respecto a cada uno de estos dos fondos se funde en el otro. Con respecto a la obra que puede servirle de fondo, se funde en la pared, luego, progresivamente, en el texto general. Con respecto al fondo que es el texto general, se funde en la obra que se destaca sobre el fondo general. Siempre una forma sobre un fondo, pero el parergon es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía* (Derrida, 2005: 72).

La pintura de autores como Pieter Aertsen (Fig. 4) o Pieter Bruegel (Fig. 5) me ha proporcionado ejemplos de usos de este recurso en los albores del cuadro como lo conocemos en la actualidad. Así mismo, he podido comprobar el carácter distorsionador de estos recursos recuperados y citados en la obra del pintor Pedro Morales Elipe con la realización del artículo La pintura revelada: distorsión e intertextualidad en la obra de Pedro Morales Elipe para el XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. En este artículo hablaba de la influencia distorsionadora del parergon y otros recursos que Morales Elipe revisaba y recuperaba en su trabajo (fig. tal). Junto a ellos, el pintor Victor Man (Fig. 6) ofrece otro ejemplo contemporáneo de estas estrategias, además de compartir una misma visión oscura y tenebrosa, una misma voluntad de citación e intertextualidad y la sensibilidad por la superficie pictórica, por una representación inexacta.



4. Pedro Morales Elipe, *Sin título, Óleo sobre lienzo 27x46 cm, 1999*

3.2. Los fantasmas y lo difuso: apariciones de lo cotidiano

Este proyecto se está viendo impulsado por una serie de textos literarios que apuntan a los temas e inquietudes que mi trabajo explora. En la siguiente sección voy a desarrollar la influencia y las ideas que aportan dichos textos en cuanto a la percepción, a la concepción del espacio para representación y las sensibilidades de los lugares donde se originan las imágenes de mi proceso.

5. Victor Man, *In the depth of my gardens,2017*

3.2.1 Los espiritistas

Como primer punto de este apartado quisiera incluir el siguiente texto de las memorias de Rafael Alberti, que pueden encontrar completo en el anexo. En 1926 Alberti estaba convaleciente por unos problemas pulmonares y se trasladó a la pequeña localidad de Rute, en la sierra subbética, con la esperanza de que el aire puro de montaña le ayudase a recuperarse. Durante esta estancia es invitado a conocer el pueblo cercano de Iznájar. En el trayecto hasta allí tiene lugar un dialogo en el que le informan de algunas de las leyendas sobre ritos espiritistas en la zona.

> *El momento es solemne. Cuando ya la sustancia seminal de todos los elegidos ha caído en el mortero, el gran espiritista, fundiéndola en un trozo de sebo, forma la vela mágica, cuyo pabilo, de tripa de cabrito, no hay viento que lo apague. Encendida la vela, todos saltan y gritan a su alrededor, hasta que el gran espiritista, levantándola en alto, inicia la salida. Tomados con ambas manos de la cintura y prendidos, en fila, a la del jefe, vagan, mudos, como sin voluntad, por aquellas oscuridades bordeadas de precipicios. Así pueden pasarse hasta varias horas.[…] Por fin, allí donde la vela se consume, donde cae, ya apagada, su última gota de vida, hay tesoro.* (Alberti, 1959: 172-173)

Dentro de la producción de este trabajo, este texto no es considerado hasta más adelante. No es hasta la tutoría online con Jesus Zurita que la importancia de estos rituales se hace evidente entre los otros textos que informan mi trabajo. A continuación menciono varios textos que

se encuentran en estrecha relación con este tipo de cuestiones de lo oculto y del espiritismo. Hacen referencia a la distorsión presente en mi trabajo, a lo borroso, y lo identifican con el misterio de lo que está poco iluminado, de lo que casi ni se ve. Jesús Zurita apuntó a este misterio y lo llegó a llamar una presencia fantasmal que se ausentaba y sólo nos dejaba el resto, lo quemado, el gas y el miasma que dificultaba la visión y la situación ante la obra.

Estas palabras me hicieron recuperar este pasaje de las memorias de Alberti para usarlo como indicativo de las poéticas y las sensibilidades entre las que he pasado mi infancia y que con seguridad permean este proyecto.

3.2.2. Lo que trae la luna

Poniendo atención en la inestabilidad a la que se refiere Calabrese, así como a las cualidades de fundición que encuentra Derrida en la figura del parergon, podemos reconocer que la representación funciona a partir de lo conocido para lanzar la percepción del espectador hacia nuevas verdades, hacia lo que aún no se reconoce. Durante el trabajo referencial en mis imágenes he visto esta idea reforzada por mi propia experiencia, así como por la lectura de muchos de los textos que conforman el universo referencial de este trabajo.

Tal es el caso de lo que podríamos llamar la teoría del conocimiento del género literario y de ficción del *terror cósmico* o *terror lovecraftiano*. Esta se caracteriza por una concepción del saber como un mal, un conocimiento inabarcable que enloquece a aquél que tiene el más mínimo acceso al mismo. Una visión enloquecedora y siempre un mal presagio. Representaciones del acceso a este conocimiento cósmico a menudo presentan multitud de ojos, a veces pegados al propio cerebro, señalando una percepción mayor, excesiva e inaprensible. Uno puede identificar esta capacidad de visión con el énfasis en el detalle que presentan gran parte de la pintura de interiores, en especial la más referenciada por mi trabajo, la de los siglos XVI y XVII. Por el contrario, y en el espíritu de esta literatura cósmica, el acceso que mi trabajo propone es por el camino de lo difuso y distorsionado: una visión dificultada o afectada que proporciona lo que el detenimiento del ojo exhaustivo pasaría por alto.

Lo que trae la Luna es un relato breve de H.P. Lovecraft que ejemplifica perfectamente este camino hacia el saber. En esta narración, el protagonista se encuentra horrificado por la visión de todo cuanto le es cotidiano y conocido a causa de que la difusa luz de la Luna le permite una percepción distorsionada y ambigua que revela criaturas o visiones cuya existencia es incapaz de conciliar.

> *Odio la luna – me da miedo – pues cuando ilumina ciertas escenas familiars y queridas, a veces, las convierte en extrañas y aberrantes.* [I hate the moon – I am afraid of it – for when it shines on certain scenes familiar and loved it sometimes makes them unfamiliar and hideous.] (Lovecraft, 1923)

6. Odilon Redon, *Jarrón de Flores*, 1912

Lo aberrante en lo cotidiano que nuestro protagonista experimenta señala la misma impotencia cognoscitiva que Giorgio de Chirico estudia en sus textos sobre la pintura metafísica (Chirico, 1990). La presencia de las cosas cuando nuestra percepción de las mismas evita la clasificación del lenguaje o lo reconocible. Plásticamente es en el lenguaje de Odilon Redón (Fig. 2) dónde he encontrado estas ideas. En especial sus floreros me han proporcionado numerosas herramientas con las que afrontar un lenguaje afectado y distorsionado. Con estos textos y referencias visuales en mente, he desarrollado unas metodologías pictóricas en torno a la vaporosidad y la deformación con materiales que me permitían esta difusión de la imagen. Esta distorsión de la visión da acceso a la horripilante verdadera presencia de las escenas interiores que trabajo.

3.2.3. Lo cotidiano

He mencionado anteriormente el horror de lo cotidiano. La sensibilidad trágica por estos interiores es fundamental en mi trabajo y, a menudo, encuentro visiones de estos propios espacios en textos que comparten esta misma sensibilidad con descripciones que alimentan mi catálogo visual. En ocasiones encuentro relación entre lo que acontece en estos propios espacios y el proceso que desarrollo en mi propio estudio. Es el caso del relato *The Dunwich Horror* (Lovecraft, The Dunwich horror and other weird tales, 1890-1937) de H.P. Lovecraft que describe un proceso de invocación y gestación de una entidad maligna. La enfermedad, la gestación, la ocultación, la cría… todos estos son procesos que se desarrollan en el interior y que no difieren de aquellos que llevamos a cabo los artistas visuales.

Charles Baudelaire, en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (Baudelaire, El pintor de la vida moderna, 2019), habla sobre la condición convaleciente caracterizándola como un estado idóneo para la producción y la percepción. La enfermedad nos devuelve a un estado

7. Giorgio Morandi, *Still-Life*, Collección Privada, 1955

infantil de vulnerabilidad y sensibilidad hacia lo más banal y cercano, de nuevo, lo cotidiano. Recordemos lo inabarcable que explicaba Giorgio de Chirico. Durante la producción, uno puede caer en un estado mental parecido, una aletargación del sentido que deja sólo espacio para el hacer, una tarea a la que nos entregamos rendidos.

En este estado los espacios y bodegones de mi trabajo me resultan suculentos, dice Baudelaire en el mismo texto que "la infancia recuperada a voluntad es una vuelta a la fascinación primitiva por las cosas de mi alrededor". En este sentido el trabajo de Giorgio Morandi (Fig. 7) ha aportado una referencia espléndida. No sólo por el motivo escogido sino por el lenguaje recogido y directo. La pintura de Morandi es aquella a la que siempre puedo volver en busca de nuevo alimento para sobrevivir a la *convalecencia* bajo la que trabajo, me da las formas y estructuras que pertenecen al campo más profundo y esencial de la pintura.

3.3. Materias del dibujo

En este apartado voy a desarrollar algunos de los aspectos más prácticos de la ejecución de este proyecto. Estos están relacionados con modos de hacer, formas de afrontar el trabajo de la pintura y las enseñanzas al respecto que he recibido de mis profesores y compañeros. También incluyen las cualidades de los materiales utilizados y los descubrimientos que prometen llevar este proyecto hacia una compleción satisfactoria.

3.3.1. Los procesos del dibujo

Aunque mi proyecto se acaba manifestando en clave pictórica más que dibujística, los procesos y materiales del dibujo proporcionan el camino hacia el lenguaje plástico que he desarrollado. Atendiendo a la distorsión y difusión de la que hemos hablado estos materiales son de la mayor importancia. Progresivamente he ido fabricando distintas herramientas para aprovechar al máximo sus posibilidades (Fig. 8).

A su vez, el papel que estas metodologías tienen en la dimensión intertextual del proyecto es clave. Estos materiales permiten una rápida ejecución, colocación y retirada, de la miríada de referencias y citas que componen mis imágenes. En el uso de los mismos, a menudo asocio mi trabajo con la realización de una grisalla, una capa subcutánea a la propia pintura que estructura el cuadro, organiza el claroscuro. En este sentido han sido de gran ayuda los grabados de Goya (Fig. 9) y sus pinturas negras (Fig. 10), referencias que me han permitido enfocarme en los valores del claroscuro y avanzar hacia composiciones más complejas. Este proceso de grisalla, en mi trabajo, se eterniza, se extiende en el tiempo de modo que la insistencia sobre el carbón, el frotado, la retirada, repasar y remarcar los negros… todos estos eventos van imbuyendo al cuadro de la riqueza pictórica que necesita para llegar a su conclusión. De esta forma veo mi proceso como un acercamiento límite hacia la resolución final de la pintura en la que la capa pictórica se superponga al boceto de abajo. Finalmente, esta capa no llega a ponerse y nos quedamos con un esbozo insistido y trabajado arduamente que ha adquirido calidades y contundencia pictórica propia.

8. Algunas herramientas para la aplicación del carbón, el pigmento y los aceites o barnices.

El claroscuro de estos materiales unido a la insistencia mencionada confiere a las imágenes de una apariencia muy oscura, como de quemado o carbonizado. A veces la propia estancia representada parece estarlo. La apariencia quemada de estas imágenes evoca la poética de lo reducido, lo carbonizado. Han sido sometidas a un proceso en el que la capa pictórica ha sido destruida y ha quedado una estructura subcutánea, el esbozo, deformada y afectada por el proceso. Walter Benjamin afirmaba que la verdad no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo, un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz. Más directo aún era Rilke cuando decía de la imagen poética que si arde, es que es verdadera.

3.3.2. Ante la materia

Tanto en los comentarios sobre la intertextualidad en pintura de Calabrese como en la referida literatura de *horror cósmico* está presente la idea de la confrontación entre la palabra y la cosa. La materia pictórica que trabajo pretende plantarse ante el espectador con la contundencia de lo que no puede describirse. De la misma manera, los entornos representados se muestran ante mi sin dejarme recogerlos en las categorías de lo conocido o identificable. En el silencio del estar, se descubren como una realidad que me rodea y me contiene, un ente que mi conciencia no puede rodear y recoger.

Amenazante es la experiencia ante la materia, ante la cosa, que mi pintura registra, revivien-

9. Francisco de Goya, *Para eso habéis nacido, Los desastres de la Guerra,* 1863 - 1892

10. Francisco de Goya, *El aquelarre,* 1819 - 1823

do en mi mente las vivencias de esta literatura interesada por la percepción, como pueden ser los relatos de Odilon Redon (Redon, Una historia incomprensible y otros relatos, 2016) o sus memorias (Redon, A sí mismo, Diario 1867 - 1915, 2013). A propósito de esta experiencia, quiero señalar un acontecimiento que sucede en la novela *La familia de Pascual Duarte* (Cela, 1989) que es especialmente significativo para comprender esta experiencia cotidiana de lo incomprensible, lo inverbalizable.

Pascual sufre el abuso físico y verbal de sus familiares, así como el de todo su entorno deprimido y decadente. Su relación con el mundo es de marcada violencia y tragedia, sin embargo, no es ninguna de estas muestras de desprecio la que le causa la más dramática respuesta.

3. Lienzo de prueba con la imprimación correcta.

Al contrario, es simplemente el encuentro con la perra de la familia que, en pleno sol, está simplemente parada ahí delante, mirándole. Sin reacción ni comunicación ninguna, el animal planta su mirada en Pascual que apenas tiene once años y no es capaz de soportarlo. No sabemos si se siente juzgado, despreciado, expuesto, insignificante… pero el encuentro con esta realidad le lleva a utilizar la escopeta que llevaba a mano para dispararle. El autor nos está diciendo que son precisamente los insultos y golpes los que hacen soportable la situación de Pascual y que si, por el contrario, sus padres le hiciesen lo que la perra, les hubiese tenido que disparar.

Las aportaciones del profesor y artista Javier Garcerá, tutor de este trabajo, tienen un papel clave en el desarrollo de este ámbito de mi trabajo. La presencia ante la materia y la pintura, la consciencia del estar y del hacer, un acceso a un conocimiento manual, no racional… que me ha encaminado hacia el desarrollo de un lenguaje y metodologías propias que exploraré más adelante, así como de la sensibilidad hacia estos espacios y materias.

Consecuentemente, he dedicado tiempo y esfuerzo en encontrar los materiales y soportes adecuados para mi trabajo. Más concretamente he desarrollado una metodología para preparar los soportes de las piezas que me proporciona un resultado único y preciso: una textura sedosa que sostiene especialmente bien el carbón y el pigmento. (Fig. 3)

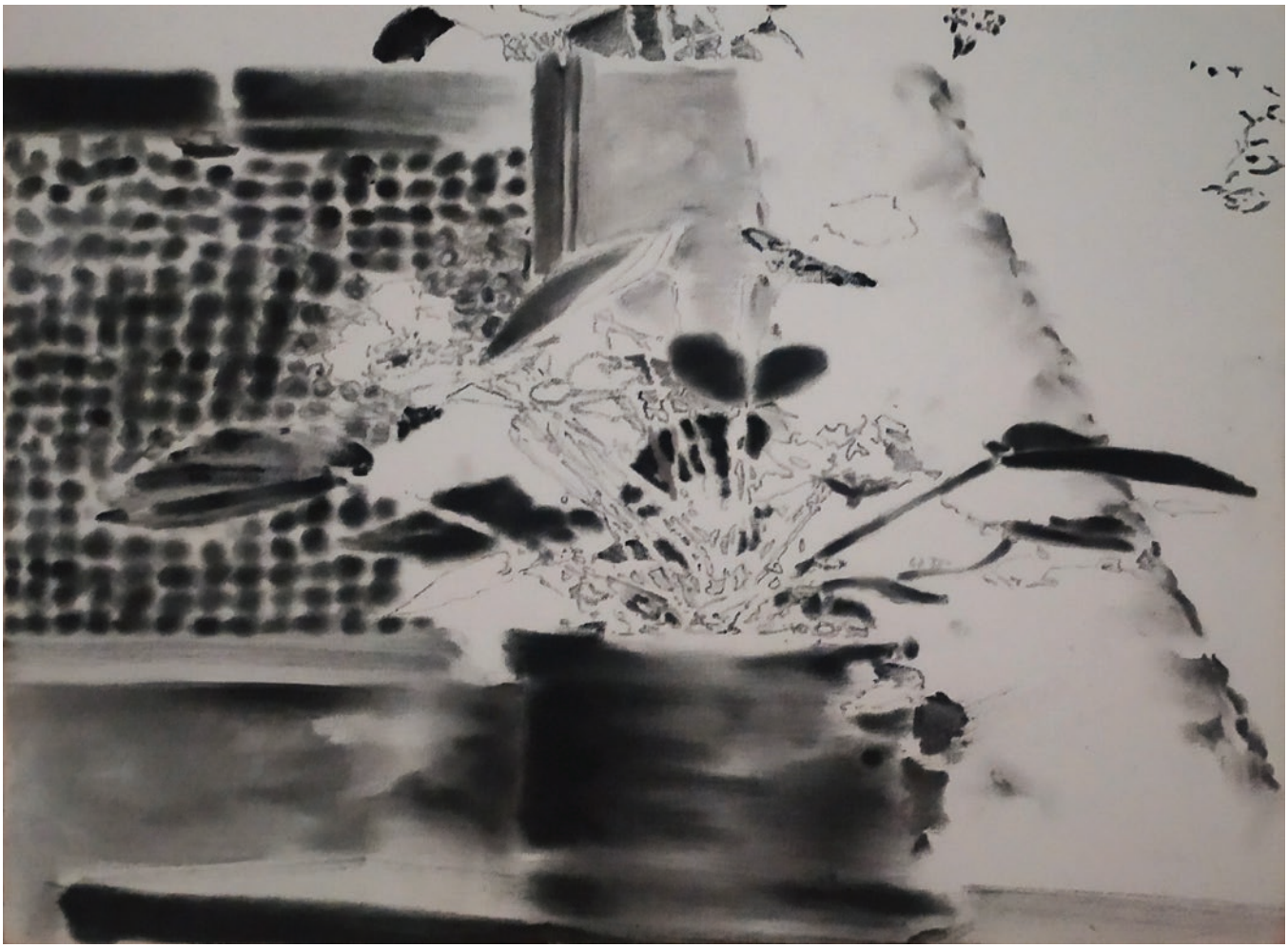
4. Dossier

El rito, 2020
244 x 122 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre lienzo

Cueva, 2020
122 x 244 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre lienzo

Cueva II, 2020
122 x 244 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel

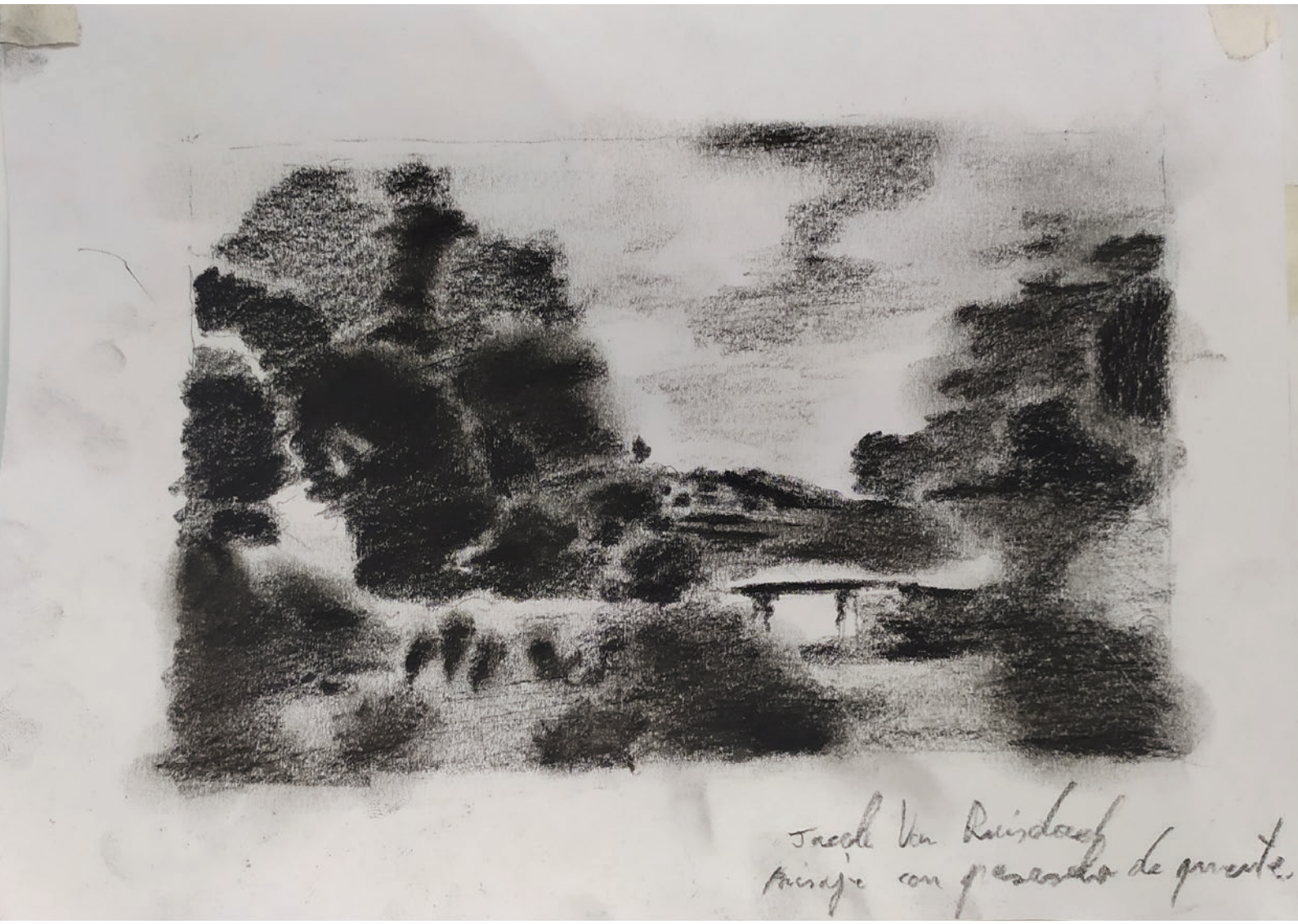
Página siguiente: *Cueva II (detalle)*



Planta, 2020
27 x 33 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre lienzo

Planta II, 2020
60 x 90 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre papel

Cueva III, 2020
244 x 122 cm
Carboncillos y pigmento negro sobre lienzo



Jacob Van Ruisdael
Paisaje con pescador de guante.

5. Aportaciones del profesorado

Además de lo ya mencionado en el apartado anterior, las siguientes aportaciones han tenido un papel importante en el desarrollo de mi trabajo. Por la naturaleza de muchas de estas recomendaciones y apuntes, tomo la oportunidad en este apartado de comentar el apartado técnico en mayor profundidad.

Una de las primeras tutorías que causó un impacto en mi proceso fue la de la profesora y artista Blanca Montalvo que me encaminó hacia una mayor experimentación, utilizando formatos más pequeños como pruebas. Así mismo me ofreció importantes comentarios sobre el lenguaje plástico y la calidad visual de los soportes, animándome a conseguir un resultado concreto y correcto mediante la experimentación con diferentes modos de preparación. De la misma manera, me invitó a estudiar a fondo al artista William Kentridge a causa de su afinidad en el lenguaje del carbón y el blanco y negro. Esto me llevó a contemplar otros modos de generar la imagen, como la realización de maquetas o bodegones de referencia que finalmente, tiempo después, he comenzado a utilizar.

En cuanto al descubrimiento de nuevos referentes he de destacar la labor de los profesores Javier Garcerá y Mar Cabezas. Con ambos mantuve conversaciones sobre las posibilidades del lenguaje plástico que estaba desarrollando en torno al carboncillo. En concreto, Mar recomendó centrarme en desarrollar al máximo las posibilidades de este medio sin adulterarlo con otros que ya había empezado a incluir como el óleo. Comentamos los resultados de esta inclusión y llegamos a la conclusión de que funcionaba mejor en aquellos modos en los que el carbón seguía siendo protagonista y el uso del médium y el barniz permitían que el óleo se transparentase como una tinta o se difuminase como el propio carbón. Considero que estas aportaciones han sido claves para el desarrollo plástico que estoy llevando a cabo en el momento.

La profesora y artista Carmen Osuna me ha guiado a través de las posibilidades de la escultura y de expandir el lenguaje que estoy desarrollando más allá de la superficie del cuadro. En especial los conocimientos referentes a la cerámica me han ayudado a realizar algunas maquetas y bodegones como referencia para las imágenes.

El pintor Curro González me aportó conocimientos técnicos en cuanto a la conservación de las piezas y la preparación de los soportes que me han servido mucho recientemente, en los últimos formatos que estoy preparando. Así mismo discutí con el sobre las calidades que podría extraer de esta materia y las posibilidades de utilizar una combinación con aceites y barnices que enriquezca el resultado.

La visita de Antoni Montadas fue, así mismo, muy fructífera en cuanto a referentes y al desarrollo del trasfondo conceptual del proyecto, de la historia de la pintura y la imagen. Co-

menté con él gran parte de los textos que luego han servido para guiar los intereses teóricos del trabajo. En este sentido investigador, el papel del profesor Javier Ruiz del Olmo ha sido clave. Sus clases me aportaron los conocimientos necesarios para escribir un artículo científico correctamente y conseguir que me aceptasen la publicación del mismo.

En este ámbito teórico y literario no puede faltar comentar las aportaciones del profesor Luis Puelles, puesto que muchos de las obras literarias, entrevistas y ensayos consultados me fueron referidos por él.

6. Objetivos y propuesta de exhibición

A parte de las intenciones a las que he hecho referencia en el apartado teórico-práctico de esta memoria me gustaría señalar más concretamente las cuestiones a las que me enfrento en este momento del proceso de trabajo, así como aclarar la dirección en la que avanza el proyecto.

En primer lugar, me gustaría ampliar la investigación literaria que vengo realizando hasta ahora. Estoy comprobando que son especialmente útiles para trabajar el género del interior ya que su lectura evoca estos lugares y el interés por mi parte en ellos es muy acusado a causa de que a menudo se trata de lectura sobre artistas que me interesan o sobre personajes de una similar sensibilidad plástica.

En cuanto a la resolución final del proyecto estoy preparando unos formatos mucho mayores de lo que hasta ahora he realizado con la intención de abarcar al espectador dentro de estas estancias cuando estas obras se expongan en la Sala de Exposiciones de la Facultad el próximo mes de enero. En este sentido pretendo utilizar todo este espacio pictórico inteligentemente, haciendo uso de los nuevos recursos pictóricos que he desarrollado junto con el carbón y pigmento.

Por último, estoy ahora mismo en proceso de solucionar la cuestión instalativa de este proyecto para utilizar el espacio de forma interesante y sorprendente en la exposición. Mi proyecto juega con este espacio interior acentuando la inestabilidad de su representación, recalcando en la materia y en la distorsión que se impone a la visión. En este sentido es en el que quiero que funcionen las obras, aquel al que se refiere Merleau Ponty cuando declara:

> *Me encontraría en apuros para decir dónde está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su sitio, sino que mi mirada yerra en él como en los nimbos del Ser, veo según él o con él más bien que lo veo a él* (Ponty, 2013: 25)

7. Agradecimientos

A la Facultad de Bellas Artes de Málaga y sus profesionales por aportarme siempre los medios y la atención necesaria para desarrollar mi trabajo en las mejores condiciones.

Al profesorado por su guía y atención durante este proceso.

A mi tutor Javier Garcerá por su persistente apoyo y consejo.

A mis compañeros por compartir conmigo este desarrollo, por dejarme indagar en sus trabajos y por interesarse por los míos.

8. Anexo

Anexo 1. Fragmento de *La arboleda perdida* de Rafael Alberti

Una noche me dijo mi cuñado:

—Tengo que ir un día de éstos a Iznájar. Si me quieres acompañar…

Se trataba de un pueblo más pequeño pero aún más extraordinario que Rute, empinado en los montes, con un castillo moro, inmensa muela cariada que levantaba todavía sobre la boca de un abismo el poder almenado de sus torres.

Durante la subida, en un automovilillo que parecía más bien un mulo, otro notario que nos acompañaba me contó:

—Iznájar es el pueblo de los espiritistas. Don Ignacio lo sabe bien.

—¿Espiritistas?

—Espiritistas. No se asombre.

—Bueno…, espiritistas… —terció mi cuñado—. Así los llaman, pero…

—Ellos creen que lo son…

—Lo que son… Usted conoce esas historias.

—Claro que las conozco, como usted, don Ignacio, sabe también las suyas.

—Gente loca y terrible.

—Loca, terrible, lo que usted quiera, pero llena de interés y hasta de gracia. A don Rafael, que es poeta, va a gustarle este pueblo.

—¿Quiénes son los espiritistas? ¿Conoce usted a alguno? —pregunté al notario.

—A muchos. Los hay entre los ricos y, sobre todo, entre la gente pobre del campo, obsesionada con encontrar tesoros.

—¿Tesoros? Sí, sí —susurró con una mala sonrisita mi cuñado.

—Ése es el motivo principal de las sesiones: buscar tesoros, pero antes averiguar los lugares donde se hallan.

—Y también…

—¡Bueno, don Ignacio, ya sabemos lo que pasa también…!

—Lo principal.

—Seguramente. Pero a todo eso va unido una mezcolanza de raras supersticiones, de retazos históricos, de viejas cosas vivas aún en la memoria de estas gentes. A don Rafael, como a

mí, le van a interesar. Usted sabrá que yo, aunque modesto, soy un poquito literato… Don Ignacio se ríe, pero… ¿qué quiere? He nacido y me he criado entre estos montes.

Comprendí que mi cuñado veía todo aquello de diferente modo y que, además, no le hacía ninguna gracia lo que su amigo el notario intentaba contarme.

—A mí, Ignacio —le dije—, me ha impresionado mucho Rute. Hay algo oscuro y fuerte por estas serranías. Deseo saber todo lo que pasa.

—Pues lo que pasa, don Rafael, es extraordinario, aunque cruzado a veces con lo desagradable, como esto de los espiritistas de Iznájar. Podría contarle sobre ellos muchas historias, pero le referiré una tan sólo, y brevemente, para dar gusto a su cuñado. Su mejor título sería: El medio más seguro para hallar un tesoro. Ciertos viernes —comenzó, al fin, el buen notario— los espiritistas, muy en secreto, llaman a sesión, que puede celebrarse en alguna casa del pueblo, aunque por lo general se realiza en algún sitio (cueva o casa) perdido entre estos montes. Ya reunidos, y completamente a oscuras, el más señalado de los espiritistas, que a la vez tiene fama de hechicero, convoca a los espíritus, preguntándoles quiénes de los allí reunidos van a proporcionar en esa noche la vela mágica, especie de varita de virtud, poseedora del don adivinatorio del lugar donde el tesoro puede hallarse enterrado. Después de revelados los nombres, no sólo de los que han de entregar la esperma para la vela sino los de aquellos que han de ayudar a su extracción, se forma, siempre en la más profunda oscuridad, lo que ellos llaman «el gran círculo mágico», centrado, desde luego, por el jefe del rito, quien sostiene en sus manos una especie de mortero de barro. El momento es solemne…

—Si usted llama solemne al masturbarse…

—El momento es solemne. Cuando ya la sustancia seminal de todos los elegidos ha caído en el mortero, el gran espiritista, fundiéndola en un trozo de sebo, forma la vela mágica, cuyo pabilo, de tripa de cabrito, no hay viento que lo apague. Encendida la vela, todos saltan y gritan a su alrededor, hasta que el gran espiritista, levantándola en alto, inicia la salida. Tomados con ambas manos de la cintura y prendidos, en fila, a la del jefe, vagan, mudos, como sin voluntad, por aquellas oscuridades bordeadas de precipicios. Así pueden pasarse hasta varias horas. Si alguien dijese una sola palabra, habría que interrumpir la ceremonia para recomenzarla al viernes siguiente. Es una verdadera procesión de sonámbulos. Por fin, allí donde la vela se consume, donde cae, ya apagada, su última gota de vida, hay tesoro.

Calló el notario unos instantes para encender un cigarrillo.

—¿Y entonces? —le pregunté, impaciente.

—Entonces, el gran espiritista convoca a los espíritus de Fátima y Zoraida, rezando una oración a la Virgen María, que todos, de rodillas, repiten devotamente. Luego, con las navajas, que no hay ninguno que no lleve, comienzan a cavar la tierra…

—¿Y después?

—Después, no encuentran nada —soltó mi cuñado.

—O sí —dijo tranquilamente el notario.

—¿Usted vio algún tesoro por casualidad?

—Yo no. Pero recuerde, don Ignacio, que cuando aquel aceitunero apareció colgado de un olivo, en el colchón de su camastro se encontraron unas viejas monedas de oro.

—Eso se dijo, pero yo no las vi.

—Pues yo sí que las vi. Y eran del tiempo de los moros.

—Aquí, en Andalucía, para la mayor parte de la gente, todo es del tiempo de los moros.

—Todo, no sé —dijo, algo molesto, el notario—. Pero que las monedas lo eran… De eso, estoy seguro.

(Alberti, 1959: 171-174)

9. Bibliografía

Alberti, R. (1959). *La arboleda perdida.* Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Arasse, D. (2008). *El Detalle. Para una historia cercana de la pintura.* Madrid: Abada Editores.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.

Ballard, H. G. (2002). *The atrocity exhibition*. Fourth Estate.

Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana o Lo que puede ser pintura hoy.* A Coruña: Artedardo.

Barro, D. (2013). *2014 : antes de irse, 40 ideas sobre la pintura.* Santiago de Compostela: Dardo.

Baudelaire, C. (2007). *Las flores del mal.* Madrid: Nordica.

Baudelaire, C. (2019). *El pintor de la vida moderna.* Madrid: Taurus.

Bonnard, P. (2012). *Pierre Bonnard*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Brea, J. L. (1991). *Nuevas Estrategias Alegóricas.* TECNOS, Colección Metrópolis.

Brusati, C. (1995). *Artifice and illusion : the art and writing of Samuel van Hoogstraten.* Chicago: University of Chicago Press.

Calabrese, O. (2012). *La era neobarroca.* Madrid: Cátedra.

Calabrese, O. (1988). *La intertextualidad en Pintura.* Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV.

Cela, C. J. (1989). *La Familia de Pascual Duarte.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Chirico, G. D. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos.* Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Dalwood, D. (2010). *Dexter Dalwood.* London: Tate Pub.

Derrida, J. (2005). *La verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada.* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Didi-Huberman, G. (1989). *The art of not describing: Vermeer - the detail and the patch.* History of the Human Sciences, 135 - 169.

Doig, P. (2008). *Peter Doig.* London: Tate Pub.

Edmondson, S. (2013). *Hospital-Palace : un pintor responde a Diego Velázquez.* Madrid: Alianza.

Foucault, M. (1971). *Utopías y Heterotopías.*

Foucault, M. (2006). *Las meninas*. En M. Foucault, *Las palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas.* Madrid: Siglo XXI.

Francis Bacon : *de Picasso a Velázquez.* (2016). Madrid: Turner.

Franits, W. (2004). *Dutch seventeenth-century genre painting : its stylistic and thematic evolution.* New Haven: Yale University Press.

Freud, L. (2010). *Lucian Freud: The studio.* Munich: Hirmer Verlag.

Fuchs, R. (1997). Flemish and Dutch Painting: From Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to Contemporary Artists. Rizzoli.

Fuchs, R. H. (1978). *Dutch Painting (World of Art).* Londres: Thames & Hudson Ltd.

Ghenie, A. (n.d.). *Adrian Ghenie.*

Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy.* London: Phaidon.

Gombrich, E. H. (2002). *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* London: Phaidon.

Kirkeby, P. (2008). *Per Kirkeby: journeys in painting and elsewhere.* Ostfildern, Germany: Hatje Cantz.

La Edad de Oro de la pintura holandesa y flamenca del Städel Museum. (2010). Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao.

Lacan, J. (1936). *Más allá del «principio de realidad».*

Liedtke, W. A. (2000). *A view of Delft : Vermeer and his contemporaries.* Zwolle: Waanders Publishers.

Lovecraft, H. P. (1890-1937). *The Dunwich horror and other weird tales.* New York : Editions for the Armed Services.

Lovecraft, H. P. (1923). *What the moon brings*. The National Amateur.

Maillard, C. (n.d.). *Pequeña Zoología Poemática.*

Matute, F. G. (n.d.). Guillermo Pérez Villalta: *«He sido un apestado y sigo siendo un apestado dentro de la modernidad»*. Retrieved Agosto 10, 2017, from Jotdown Web Site: http://www.jotdown.es/2017/01/guillermo-perez-villalta-he-apestado-sigo-siendo-apestado-dentro-la-modernidad/

Mortimer, J. (2012). *Haunch of Venison.* London: Haunch of Venison.

Mortimer, J. (2012, Nov). *Justin Mortimer in conversation with Matt Price at Haunch of Venison* (Nov 2012).

Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu.* Madrid: Editorial Trotta, S.A.

Puelles Romero, L. (2002). *Modos de la sensibilidad : hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento.* Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.

Redon, O. (2013). *A sí mismo, Diario 1867 - 1915*. Barcelona: EDITORIAL ELBA.

Redon, O. (2016). *Una historia incomprensible y otros relatos.* Madrid: Vaso Roto.

Rilke, R. M. (2012). Cartas a un joven poeta. Madrid: Alianza Editorial.

Saramago, J. (1995). *Ensayo sobre la ceguera.* Lisboa: Editorial Caminho, S.A.

Santiago Alba Rico, C. F. (2010). *El naufragio del hombre.* Hondarribia (Gipuzkoa): HIRU.

Sels, K. (n.d.). *Rinus Van de Velde in conversation with Koen Sels*. Retrieved Julio 1, 2017, from Rinus Van de velde Web Site: http://rinusvandevelde.com/files/cvtext/interview_koen_sels.pdf

Shiner, L. (2004). *La invención del Arte.* Barcelona: Paidós.

SIFÓN, S. T. (16 de Marzo de 2011). *Plataforma de Arte Contemporáneo Exposiciones Pintura, Pedro Morales Elipe.* Recuperado el 10 de Agosto de 2017, de Plataforma de Arte Contemporáneo: http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/pedro-morales-elipe-presenta-%E2%80%98la-piel%E2%80%99-en-fucares/

Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro: Arte y artificios en los orígenes de la pintura europea.* Barcelona: Ediciones del Serbal.

Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.

Stoichita, V. I. & Coderch, A. (2009). Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte. Madrid: Cátedra.

Tanizaki, J. (2012). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.

Todorov, T., & Sobregués, N. (2013). *Elogio de lo cotidiano* / . Barcelona: Galaxia Gutenberg.

The triumph of painting : Matthias Weischer, Eberhard Havekost, Dexter Dalwood, Dana Schutz, Michael Raedecker, Inka Essenhigh / Saatchi Gallery. (2005). London : Koenig Books.

Thomson, D. (2008). *Arikha* . London: Phaidon Press.

Urrutia, A. (2012). *Alain Urrutia.* Santiago de Compostela: Artedardo.

Ventós, X. R. (2003). *Estética de las artes plásticas: Formular, formalizar, desconocer.*

Weischer, M. (2004). *Matthias Weischer : simultan / herausgegeben von Susanne Pfeffer.* Ostfildern: Hatje Cantz.