

Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Málaga
Junio 2023

One more Red Nightmare

María de la Paz
Villalba Vázquez

Trabajo de Fin de Grado
Tutor: Juan Carlos Pérez García

BBAA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

Resumen y palabras clave	4
Desarrollo teórico plástico	7
Planteamiento inicial del trabajo. Trabajos previos	8
Desarrollo del proyecto	11
Análisis y reflexiones	27
Cronograma y presupuesto	28
Proyecto de exhibición	29
Referencias bibliográficas	30
Anexo	33

Resumen
y
Palabras
claves



RESUMEN

Este documento recoge el proceso de investigación teórico-plástico realizado para el Trabajo de Fin de Grado de María de la Paz Villalba Vázquez. Dicho proyecto nace del deseo de poder recoger toda inquietud personal en una misma obra. Se parte de la base del dibujo para el desarrollo de la etapa compositiva, atendiendo a una búsqueda de estilo y dinamismo basada en un retorno al pasado; trasladándose hacia el formato del cuadro, presentando su resolución mediante el juego con la versatilidad de los sistemas de representación y la interpretación del lenguaje que la imagen ofrece; desarrollando los acontecimientos que suceden en la escena que presenciamos en una pintura de escenario elevada a la pintura de caballete. A partir de la creación de un universo de fantasía, se genera una atmósfera ambientada a través del uso del color y la disposición de los elementos, implicando al espectador en un recorrido visual que la protagonice.

ABSTRACT

This document sets the theoretical-practical investigation process carried out for Maria de la Paz Villalba Vázquez's final undergraduated project. The aforementioned work aims to exhibit all the author's personal curiosity in the same painting. It emanates from the drawing's basis based on the developments of the compositional phase, looking after the search of style and dynamism based on the return to the past, bringing this to the painting's format and displaying its resolution through the adaptability of the representational systems, and the language's interpretation that the painting offers; executed in the different events which occur within a stage painting which has been transformed from a drawing to a canvas. This painting, which has been created from a fantasy universe, generates an atmosphere which has been created using the colour and arrangement of the elements, making the observer the main character of this world through the visual tour.

PALABRAS CLAVE

Composición - pintura - imagen - escenario - recorrido - vacío - espectador

KEY WORDS

Composition - painting - image - scenary - visual path - emptiness - spectator

“La verdadera pintura es aquella que nos llama y nos sorprende: y ello ocurre únicamente por la fuerza del efecto que produce y nos obliga a acercarnos a ella, como si tuviera algo que decirnos”.

Roger de Piles. *Cours de peinture par principes* (1708)

Desarrollo
teórico -
plástico



La no supeditación temática y el interés hacia el uso del color, fueron los principales motivos que sustentaban mis próximas producciones artísticas, con la diferencia de que se hallaba una necesidad por el dibujo, pues se trata del medio favorito personal con diferencia, y con esta necesidad surge el deseo de realizar composiciones abarcadas con un estilo propio que se alejase del discurso realista.

No fue hasta la asignatura de 4º de carrera: Producción y Difusión de Proyectos Artísticos, donde se puso en juego dicha necesidad. Se partía de una base donde el peso del dibujo era también importante, principalmente en el área compositiva, sin embargo, la línea y estilo de dichos bocetos abogaban por un trabajo que se inclinaba hacia un carácter más simplificado, apoyándome en producciones animadas como *Midnight Gospel* (Fig.3), creada por Pendleton Ward, como en ilustraciones provenientes del mundo del manga, de la mano de mangakas como Taiyo Matsumoto (Fig.4 y 5). Para mí, es fundamental mencionarlos, pues ejercen un gran peso al desarrollo del estilo, para diseño de personajes y modo de resolver las figuras.



Fig.3. Frame de la producción animada de Pendleton Ward: *Midnight Gospel*. 2020

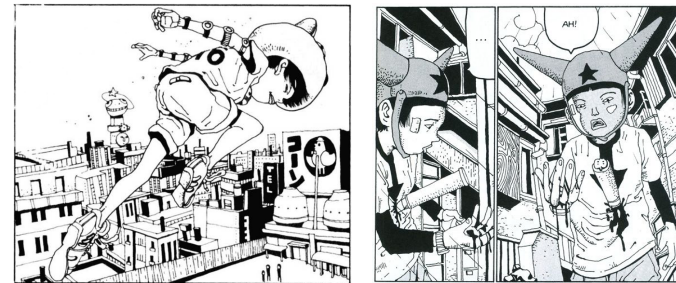


Fig. 4 y 5. Ilustraciones del manga de Taiyo Matsumoto: *Tekkonkinkreet*. 2006

PLANTEAMIENTO INICIAL DEL TRABAJO

TRABAJOS PREVIOS

Para un mejor entendimiento y seguimiento del trabajo, se expondrá en este apartado, y de forma cronológica, todo su proceso, tanto teórico como práctico.

Las raíces de este trabajo comienzan en las asignaturas de 3º de carrera: Proyectos Artísticos I y Taller de Pintura Contemporánea, en las que se realizaron dos pinturas donde se acentuaba el uso experimental del medio, produciendo unas obras que abogaban por un discurso puramente visual, alejándose del peso narrativo. Resultan en unos trabajos que no se argumentaban más allá de sus registros lingüísticos. (Fig. 1 y 2).



Fig. 1 y 2. *Untitled*, Maripaz Villalba. Acrílico, óleo y aerosol sobre madera. 102x62 cm. 2021

A raíz de ello, se elaboraron los dos próximos trabajos en los que se muestra un desarrollo compositivo, así como se acentúa el uso por una extensa gama cromática. (Fig. 6,7 y 8).

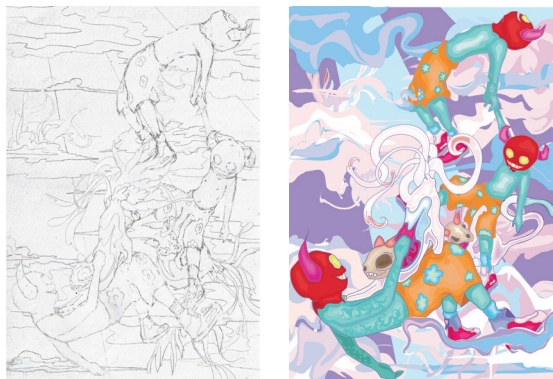


Fig. 6,7, y 8. *Loner Boy*, Maripaz Villalba. Dibujo digital/ Grafito sobre papel, 2022.

Al observar y analizar la producción artística de James Jean, este se convirtió rápidamente en principal precursor de toda la fase de desarrollo del trabajo, pues los conceptos de composición, fondo-figura y color, resultaban ser los principales elementos de sus pinturas. En este sentido, también tratamos con obras que juegan con la imaginación creativa y un ambiente inmersivo, propiciado a su vez de formatos a gran escala. Ya no solo el manejo del dibujo a la hora de componer sino del color, pues las gamas y su trato hacen que la obra cobre vida, motivo por el que mi trabajo final se expandió más allá del dibujo, hacia el color (Fig. 9 y 10).



Fig. 9. *Sprinkler*, James Jean. Acrílico, óleo y pasteles sobre lienzo. 72 cm. 2011.

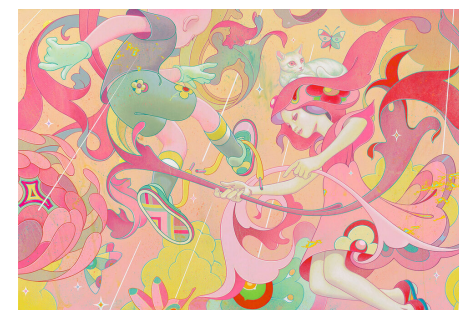


Fig. 10. *Skippers II*, James Jean. Acrílico sobre lienzo 59x39 cm. 2019.

No obstante, los trabajos realizados necesitaban ser depurados, pues como todo proceso, se encuentran en un estado cambiante. El estilo dejaba de convencerme cada vez más, el nivel de detalle, en cuanto a dibujo se refiere, exigía un nivel mayor, y es por ello que traté de buscar la combinación entre la simplificación y el detalle. En cuanto a pintura se refiere, la búsqueda de recursos pictóricos era clave, ya que definirán el carácter de la obra. Por consiguiente, procedí a investigar otras líneas de interés que pudiesen aportar a mi proyecto el carácter deseado.

La siguiente etapa del trabajo resulta en una búsqueda general para los inicios de mi trabajo de fin de grado, pues debía proceder a la transición del dibujo a la pintura, y con ello, a una búsqueda de recursos pictóricos con los que comenzar. Sino se establece una buena base compositiva, el resto de puntos contiguos flaqueaban y este fue mi principal problema, pues no se llegó a ninguna conclusión, pero conforma parte de su proceso como forma comparativa con su avance posterior.

Inicié dicho proceso de investigación en cuanto a un lenguaje puramente pictórico se refiere, observando y tomando como punto de referencia autores en los que prioricé el uso de recursos frente al trato del resto de elementos, desviando mi atención de la cara compositiva, que es la clave de mi trabajo. Daniel Richter, a través de la experimentación del medio, mediante recursos como la mancha o las aguadas, realiza pinturas que devenían a abstractas, de las cuales extraía las figuras (Fig.11), James Jean gracias al empleo de reservas y manchas, establecía la figura en un segundo plano, protagonizando la experimentación de un recorrido más gestual y orgánico (Fig.12).

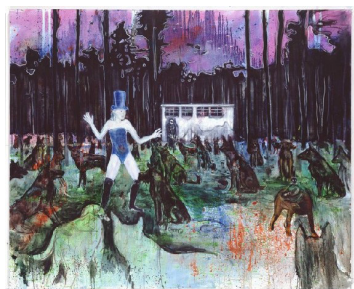


Fig. 11. *Die Palette*, Daniel Richter. Óleo sobre lienzo, 1995-2007.



Fig. 12. *Biker*, James Jean. Acrílico, óleo y laca sobre tela sintética. 48x72 cm. 2012

Jesús Zurita, a su vez, utilizaba estas forma naturales para integrar figura y fondo en un mismo plano (Fig.13). Además, tanto el expresionismo y el arte del graffiti marcaron su paso por esta etapa e inicios del proyecto, pues encaran un carácter más lúdico y una expresividad procesual que buscaba para mi obra. Basquiat, aún no siendo principal precursor de mi trabajo, mostraba esa libertad del medio del que tomar referencias, ya fuese el uso de las gamas cromáticas o la libre articulación de las líneas del dibujo (Fig.14).



Fig. 13. *Poco a poco*, Jesús Zurita. Acrílico sobre lienzo. 200x200 cm. 2017



Fig. 14. *In Italian*, Basquiat. Acrílico, óleo y tinta sobre lienzo. 225x203 cm. 1983

Sin embargo, me enfrentaba de nuevo ante una etapa que no me convencía, abandoné el dibujo por completo para ahondar de lleno en la experimentación de la factura, que más que enriquecer, saturaba el proceso (Fig. 15, 16 y 17). Es por ello por lo que debía centrarme tanto en el estilo de dibujo a la hora de abordar la composición, la composición *per se* y su resolución en el medio pictórico.



Fig. 15, 16 y 17. *Pruebas*, Maripaz Villalba. Acrílico y aerosol sobre lienzo. 2022

Hasta aquí se comprende todo proceso de investigación teórico-plástico previo a lo que sería el trabajo final como tal, incluyendo tanto trabajos anteriores realizados, como influencias plásticas estudiadas para su realización. A partir de este apartado, se mostrarán todos los elementos que conforman la obra, tanto su composición y el estudio del dibujo, como su proceso pictórico y los referentes consultado.

DESARROLLO DEL PROYECTO. DIBUJO

Este proyecto final está compuesto de dos partes clave: dibujo y pintura, siendo ambas eje fundamental de la obra.

Para la elaboración de la composición, no partía de una historia concreta que relatar en el dibujo, pues me resultaba limitador, condicionaba la obra al lenguaje y me restringía frente a una libertad compositiva. Es por ello por lo que di rienda suelta a una imaginación creativa, producto de una intuición dada de todo aquel gusto propio adquirido. Javier Garcerá, en *Arte y Sociedad*, blog creado por el sociólogo y crítico Nicola Mariani, nos anuncia:

*Siempre me he dejado llevar por la intuición porque cuando he intentado estructurar y analizar una propuesta me he dado cuenta que, con tal intención, se perdía algo irrenunciable y el proceso dejaba de tener interés para mí.*¹

Crear desde la libertad exige de que no tiene compromisos. Me dispongo a jugar dentro de esta imaginación creativa, donde la obra se presenta como un campo vacío para la integración de elementos. Hans-Georg Gadamer en *La Actualidad de lo bello*, habla sobre el concepto de juego, idóneo para sustentar esta ideología del proyecto. Apoyándose en Kant, desarrolla el concepto de juego como un impulso libre, como la cara lúdica del procedimiento, un automovimiento que no tiende a ningún fin. Habla sobre cómo la belleza surge por medio de un juego mental entre entendimiento e imaginación, algo es bello por sí mismo cuando no tiene ninguna utilidad, ni satisface mi deseo ni mi interés.

1 Mariani, Nicola (2011): “Vaciar de palabras el decir del espectador” en *Arte y Sociedad* < <https://nicolamariani.es/2011/07/12/%E2%80%9Cvaciar-de-palabras-el-decir-del-espectador%E2%80%9D-entrevista-con-javier-garcera/> > [15 de marzo de 2022].

La belleza es un placer visual, desinteresado y es por ello que se atiende a la depuración de los sentidos.

A su vez nos comenta sobre el significado del arte, pues no tiene que ver con que la pintura represente algo que está ausente. No tiene por qué ser una narración literal en la historia, no es un mero portador de sentido, no está a su servicio, sino que la propia obra es el sentido, hablando acerca de la autorreferencia de la pintura, su autonomía.

*En la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite.*²

Podemos ver una composición que se puede entender como autorreferencial solo si nos centramos en la idea de que su resultado no parte de una historia establecida, no parte del discurso, sin embargo se si encuentra referenciada en las influencias visuales consultadas.

A su vez, se trata de establecer un discurso visual mediante dicha depuración de los sentidos. Abierta a la decodificación de la mirada que observe. En *Marte*, un proyecto artístico para la difusión del arte contemporáneo, en la entrevista realizada a Jesús Zurita, este comenta:

*No antepongo preceptos o códigos que reduzcan el significado de mis imágenes a un simple panfleto con el que estar o no de acuerdo; quiero que la imagen sea, como bien indicas, recreable, densa, abierta y que el espectador quiera compartir su tiempo con ella, recorriendo las partes que la constituyen.*³

2 Gadamer, Hans-Georg (1991): *La Actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 42.

3 Anónimo (2017): “Jesús Zurita nos habla del origen y motivaciones de su arte”, en *Feria Marte* < <http://feriamarte.com/jesus-zurita-entrevista-2> > [15 de marzo de 2022].

En la elaboración de dicha composición se mantuvo en mente un concepto, la integración de fondo y figura. Durante este proceso, comprendí la inserción de elementos como una sucesión de capas que permiten una mayor anexión entre ellos. Posibilitando comprender el uso del dinamismo.

El dibujo constituye el pilar base del trabajo, pues la composición mantiene en orden el resto de elementos que lo componen. Partiendo de la última parte del proceso recientemente mostrada, donde se abandonó por completo esta idea y habiendo mencionado la importancia de una búsqueda del estilo adecuado para el carácter deseado del cuadro, recurrí, por una parte, a referentes ya mostrados que abordaban una simplificación del desarrollo de las figuras y elementos expuestos, pero no por ello carentes de nivel de detalle. A su vez, buscaba un dibujo más realista, en donde se pudiese en juego la integración de la figura y el fondo y donde la composición jugase un papel importante. Ahondé en todo gusto clásico propio, observando ilustraciones de obras del escritor Lewis Carroll como las realizadas por John Tenniel o Henry Holiday (Fig. 18 y 19),



Fig. 18. Viñeta ilustrativa de John Tenniel para el libro de Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*. 1865



Fig. 19. Viñeta ilustrativa de Henry Holiday para el libro de Lewis Carroll: *The Hunting of the Snark*. 1876

o los grabados de Bartholomeus Spranger o Michael Herr (Fig. 20 y 21), donde destacamos el importante uso de los trazos mediante líneas dentro de contextos irreales, propiciados por una imaginación creativa, generando acontecimientos protagonizados por seres característicos que se distribuyen a lo largo del formato, conformando la idea del dinamismo dentro de la composición.



Fig. 20. *Description de l'Assemblée des sorciers qu'on appelle Sabbat*, Bartholomeus Spranger. Grabado. 1710



Fig. 21. *Witch Sabbath*, Michael Herr. Grabado. 1591-1661

Este concepto de dinamismo viene dado de la influencia de obras clásicas, donde dicha actividad se origina a través del movimiento que los cuerpos ejercen en contraposición a la estaticidad, jugando a su vez, con el resto de elementos que componen la escena. El diseño de personajes, se ve influenciado al mismo tiempo de los *putti* y el carácter lúdico que los acompaña. (Fig. 22).



Fig. 22. *Garland of Fruit*, Rubens Peter Paul. Óleo sobre lienzo. 116,8x204,5 cm. 1615-1617

Para entender este regreso hacia la influencia de lo clásico, hago mención a Erwin Panofsky quien, en *La perspectiva como forma simbólica*, entiende este retorno al pasado como una búsqueda a problemas modernos mediante formas de representación clásicas:

*Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que, a partir de premisas aceptadas, parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbra a surgir aquellos grandes retornos al pasado [...] que crean justamente, a través de un retorno a formas de representación aparentemente “más primitivas”, la posibilidad de utilizar el material de despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo.*⁴

Observando las influencias plásticas consultadas, y la obra como tal, se hace patente el peso que estos antiguos sistemas de representación producen sobre ella. Entre estos, se encuentran dos autores en los que encontramos una semejanza de estilos: por un lado los trazos de los grabados de Goya a la hora de tratar el dibujo (Fig. 23) y las pinturas del Bosco (Fig. 24), pues ambos comparten ya no solo la idea de composición o dinamismo, sino la creación de un escenario dentro de marcos de representación que establecen un discurso de mito o leyenda, protagonizado por criaturas ambientadas en el entorno que las acoje. Este concepto del escenario mantiene en común, ya no solo a estos dos autores, sino a todos los que se expondrán a lo largo de este documento, pues se trata de punto clave de mi pintura y que posteriormente se desarrollará con mayor detención, pero sin duda es el motivo característico tanto de las imágenes comentadas como de mi proyecto, protagonizados de una atmósfera y ambiente que roza lo lóbrego y lo inquietante.

⁴ Panofsky, Erwin (1995). *Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A, pp. 29.



Fig. 23. *Dónde vá mamá?*, Francisco de Goya. Grabado. 1797-1799



Fig. 24. Fragmento de *El jardín de las delicias*, Jheronimus Bosch. Óleo sobre lienzo. 202x389 cm. 1827-1828

Habiendo acordado un estilo de dibujo, tanto en carácter como en estilo del trazo, me dispuse a crear los personajes. Para ello, teniendo en cuenta las influencias plásticas ya mencionadas, los diseñé tratando de mantener cierto movimiento y dinamismo en sus poses, mostrando una dualidad entre una actitud más serena como retrata Franz Von Lenbach en sus pinturas (Fig. 25), pero a su vez asumidos en un cúmulo más dramático como logra captar Drew Struzan en el diseño realizado para la portada de un disco musical (Fig. 26).

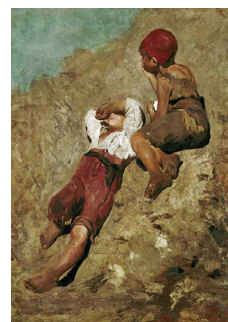


Fig. 25. *Two peasant boys on a slope*, Franz Von Lenbach. Óleo sobre lienzo. 90x65 cm. 1859

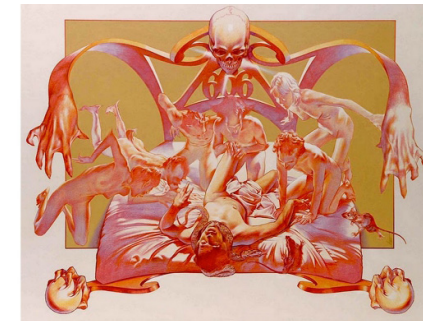


Fig. 26. *Sabbath Bloody Sabbath*, Drew Struzan. Lápiz y acrílico sobre tabla. 30x40 cm. 1973

La integración de las figuras y el fondo sobre un escenario necesitaba de la construcción de un universo. Dicho universo se rige de la fantasía y del mito, influenciada de obras en las que es el arte infernal y del sabbath el que se acentúa. Para las figuras, en contraposición a los *putti*, se las representa como pequeños diablos que por su actitud lúdica, generan una pequeña narración entre estas, despreocupadas del resto de acontecimientos que las rodea (Fig. 27). Esta actitud risueña e infantil, se recuerda al cupido en la obra *Amor Vincit Omnia* de Caravaggio. (Fig. 28).



Fig. 27. Fragmento del dibujo, figuras. Maripaz Villalba Vázquez. Grafito. 2022

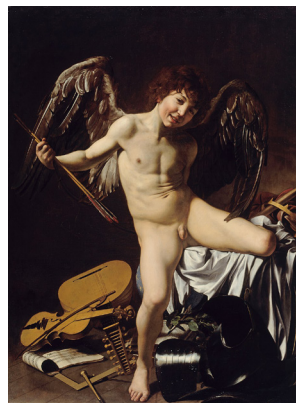


Fig. 28. *Amor Vincit Omnia*, Caravaggio. Óleo sobre lienzo. 156x113cm. 1602.

Por otro lado también se investigó el folclore japonés el cual se compone, entre una amplia variedad, de la mitología, de la que provienen numerosas criaturas las cuales se han ido ilustrando a lo largo de los años, a través de distintos medios y relatando diversos acontecimientos que los acompañan. Su forma de representación fue de mi interés y quise investigar sobre esta línea. Ha sido una inspiración que se ha ido prolongando hasta la fecha, donde es clara su influencia en numerosos artistas como Kaneko Tomiyuki. Investigando su producción artística, encontré una obra que fue también clave para el inicio de mi composición, se trata de una pintura de gran escala en la que yace una

criatura de grandes dimensiones que abarca todo el espacio, el estilo y nivel de detalles tratados con gran dinamismo, sobre un prominente rojo de base fueron de gran inspiración para mi trabajo, pues abarcado desde otro estilo, sigue de nuevo jugando con un discurso no realista mediante la creación o más bien representación de criaturas producto del mito (Fig. 29).

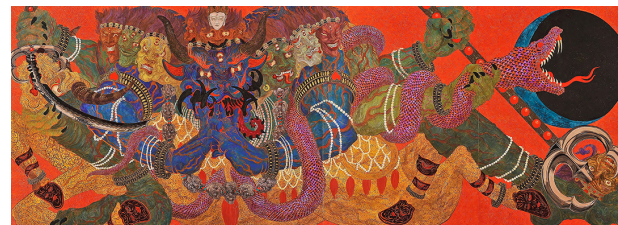


Fig. 29. *Vajrabhairava*, Kaneko Tomiyuki. Pigmentos, acuarela, tinta y lámina sobre papel japonés. 227x640 cm. 2014

Con todo esto, resulta la composición en dibujo. Realizando un breve resumen: se parte de una libertad compositiva mediante la no supeditación a la representación de una historia, donde se genera un escenario, producto de influencias cuyo discurso va ligado a la fantasía. Se protagoniza de un fondo donde las figuras se abren paso, estableciendo un dinamismo que se expande ante todo el marco, generado por el movimiento que sus poses producen, así como el juego de elementos que recuerdan a la vegetación. Se trata mediante el uso de líneas abarcadas en un estilo que discurre entre la simplificación y la realismo (Fig. 30).

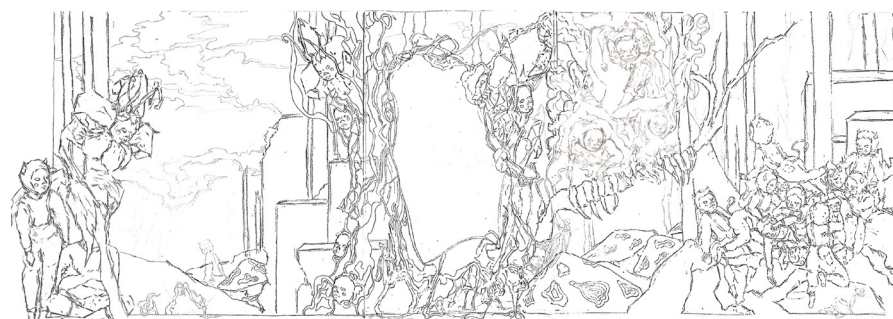


Fig. 30. Composición, Maripaz Villalba. Grafito sobre papel. 55x120cm. 2022-2023

Nos hayamos pues frente un dibujo cargado de detalle en los que se presenta un juego de espacios, tanto saturados por una carga de elementos como, en contraposición, con los vacíos. Si lo traspasamos al cuadro, resulta en una pintura de escenario, pues ocurren acontecimientos que no se encuentran protagonizados por un elemento principal, si no que se expone para ser protagonizado, es decir, una apelación directa al espectador que observa y analiza, situándonos en un ámbito de rareza al exponerlo como pintura de caballete contemplable. Estos conceptos se podrán comprender y desarrollar mejor una vez que se traspase al otro campo artístico, dotándole vida y generando una atmósfera que lo ambiente.

Para lograr una capacidad inmersiva, es necesario generar una sensación de impacto y ello, entre otras medidas, es mediante la escala. El tamaño permitirá una mejor apreciación de los elementos y el detalle, así como un mejor trato del mismo. Y, aún siendo una pieza, se compone de tres actos en los que se puede dividir la obra en base a los sucesos que ocurren en ella, facilitando la idea del tríptico. A su vez, se muestran unidas por dos motivos de repetición: las formas orgánicas, que recuerdan a un tipo de vegetación, y el color.

Se muestran distintos sistemas de representación dentro de una misma imagen, provocando una multilectura de los sucesos que se presentan ante una mirada que los analice, denominado por Victor Stoichita en su libro *La invención del cuadro*, como la imagen desdoblada, concepto que posteriormente analizaremos junto a mi obra con más profundidad. Para cerrar este apartado, menciono como Stoichita define el resultado e implicación que ejerce el uso de la múltiple significación dentro de una misma imagen en el cuadro:

[...] su hallazgo consiste en haber englobado en el campo visual de la obra parte del espacio del espectador, es decir, lo que normalmente quedaba más acá de la imagen. El desdoblamiento de la imagen implica al espectador de una forma demasiado evidente como para no intentar su interpretación en este punto. [...] Asistimos al momento en que el pintor cobra conciencia del papel que el lenguaje de la imagen puede interpretar, de su alcance y de su envergadura.⁵

5 Stoichita, Victor (2000): *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 17-18.

DESARROLLO DEL PROYECTO. PINTURA

El proceso de pintura ha sido sin duda el más complejo, pues supone darle vida y veracidad a la composición que observamos. Durante este apartado se desglosará la obra en partes para su argumentación, en las que se comentarán tanto referencias plásticas consultadas como teóricas.

Partiendo de la composición realizada (Fig. 30) cuya premisa era la integración de figura y fondo, me disponía a su realización en el cuadro. Se inicia con un concepto clave y es la representación o pintura de un escenario como se comentó previamente, por tanto sucede un proceso por el cual un elemento decorativo (entendemos una pintura de escenario como un fondo sobre el que se actúa), se eleva a la pintura de caballete contemplable de galería, por lo que se descontextualiza, provocando un cambio frente a la actitud del espectador.

Esta descontextualización también viene dada de los autores de imágenes consultados, siendo en su mayoría provenientes de un retorno al pasado, pues tanto la composición como la pintura remiten a varios tiempos, considerando la obra como una máquina conceptual⁶, dentro del contexto moderno en el que se encuentran.

Centrándonos en la pintura como tál, el primer paso procedía a la elección de una gama cromática. En contraposición a las obras realizadas en 4º (Fig. 7 y 8), me interesaba la reducción de la paleta, explorando sus posibilidades, entonando la pintura con la ayuda de la base de imprimación (Fig. 31). Dicha base no solo me permitiría entonar el resto de colores sino establacer un doble fondo, con el que se rompería la idea de profundidad en oposición al resto del cuadro (Fig 32).

⁶ Concepto citado por Carlos Miranda Mas. Obra compuesta de la influencia de varios tiempos artísticos consultados.

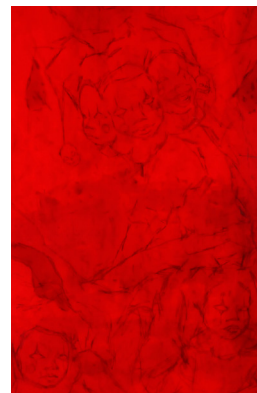


Fig. 31. Fragmento de dibujo sobre tela imprimada, Maripaz Villalba. 2023



Fig. 32. Fragmento de la pintura, doble fondo, Maripaz Villalba. 2023

Para mis obras, no buscaba un uso excesivo de colores, pues más bien una armonía dentro de una gama reducida, empleando los diversos tonos que se posibilitasen. Adam Lee sirvió como punto de partida, en sus pinturas se acentúa el uso del monocromo y genera un espacio y atmósferas únicos, protagonizados por paisajes y vegetación en los que se integran las figuras, siendo estas el elemento menos relevante, pues la representación de los conceptos anteriores (paisaje y vegetación) les otorga cierta prioridad visual (Fig. 33 y 34).



Fig. 33. *Studio Amada*, Adam Lee. Óleo y acrílico sobre lienzo. 220x335 cm. 2019.

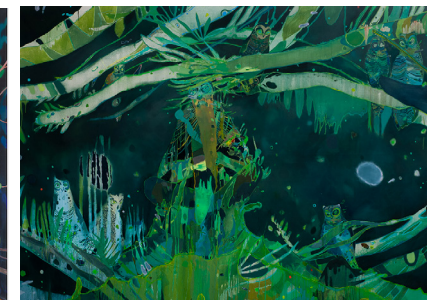


Fig. 34. *In The Likeness of Birds and of Beasts and of Creeping Things*, Adam Lee. Óleo y acrílico sobre lienzo. 200x178 cm. 2012

Victor Castillo, por otro lado, hace uso de dicho monocromo, donde paisaje y figuras, de un estilo más caricaturesco, se ven integrados en una atmósfera conseguida gracias al propio uso del color, y en especial, de la luz, la cual le permite captar un ambiente y carácter más sombrío, tema que se trata de buscar en mi trabajo (Fig. 35 y 36).



Fig. 35. *Valzerino Del Nonno*, Victor Castillo. Acrílico sobre lienzo. 152x152 cm. 2012

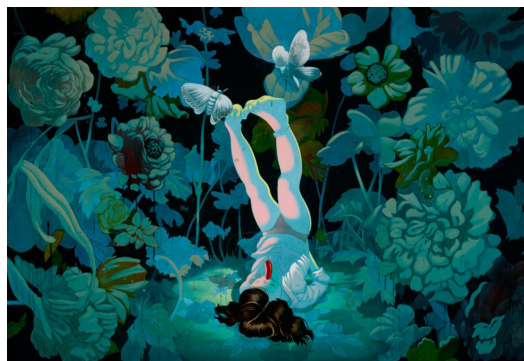


Fig. 36. *Sorry for Laughing*, Victor Castillo. Acrílico sobre lienzo. 127x183 cm. 2013-2014.

Volviendo hacia la imprimación, buscaba referentes que la usasen ya no solo como un método para condicionar la gama cromática a modo de entonación del cuadro, sino de emplearla como elemento principal, como realiza Daniel Richter (Fig. 11) o por el contrario, esta idea de doble fondo. Se investigó a dos referentes que hacen uso de dicha técnica. Kim Dorland, en numerosas de sus pinturas, recurre a imprimaciones de un tono rojizo o rosa saturados en los que retrata diversos espacios donde, a modo de reserva, la protagoniza frente al resto de elementos. (Fig. 37 y 38) (dicha idea se puede ver también reflejada en mi pintura, pues en ciertas ubicaciones, la imprimación se deja hacer visible (Fig. 39), que nos ayuda a recordar a la presencia de un doble fondo). (Fig. 32).



Fig. 37. *3rd Avenue*, Kim Dorland. Óleo y acrílico sobre lienzo sobre paneles de madera. 244x366 cm. 2014.



Fig. 38. *The Same Old Future*, Kim Dorland. Óleo, acrílico, tinta y papel sobre lino. 245x185 cm. 2017.



Fig. 39. Fragmento de la pintura junto con reservas, Maripaz Villalba. 2023.

*No trato de representar una imagen realista de la naturaleza, esta es más bien un medio; como pintor tengo todas estas herramientas que permiten al color, la saturación y la densidad el objetivo de realzar el ambiente y la psicología que busco.*⁷

Sin embargo, fue Michael Hutter, el otro referente consultado acerca de este tema, quien ya no solo empleaba un tono rojo de imprimación, sino que lo usaba de igual forma a su favor para condicionar al resto de los colores y establecer una atmósfera con ellos (Fig. 40), haciendo uso de una paleta casi monocroma en algunas de sus obras como se puede observar en Fig. 41.

⁷ Sasha Bogojev (2018): “Canadian Painter Kim Dorland on “The Same Old Future”, en *Juxtapoz* < <https://www.juxtapoz.com/news/painting/interview-canadian-painter-kim-dorland-on-the-same-old-future/> > [1 de Mayo de 2023].



Fig. 40. *A Doomed Voyage*, Michael Hutter. Óleo sobre paneles de madera. 60x120 cm. 2014.

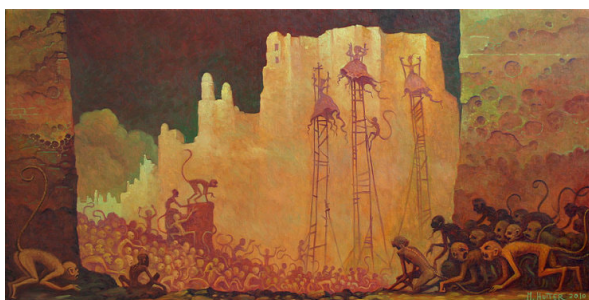


Fig. 41. *Lemurenfest*, Michael Hutter. Óleo sobre paneles de madera. 30x60 cm. 2010.

Llegados a este punto, caben desarrollar otros dos conceptos esenciales que marcan mi obra y en los que podemos hablar de un desdoblamiento de la imagen: el marco y el recuadro.

Entendemos como marco al elemento que delimita la imagen del exterior. Siempre ha sido usado como un elemento tridimensional con un motivo decorativo, hasta que pasa a ser representado, pintado, produciéndose una intertextualidad dentro de la imagen que está siendo encajada. Por lo tanto, se produce una ambivalencia en cuanto al paradero del marco respecta, pues se presenta fuera de la imagen ya que su representación no encaja con el resto, pero al mismo tiempo pertenece a esta. En autores expuestos, dentro de un contexto moderno, esta idea de marco se puede apreciar en las Fig. 33 y 41. En ellas ya no solo permiten enmarcar la imagen sino que la traspasan, atraviesan la aparente superficie del cuadro con el propósito de aproximarse al espectador. Sin embargo, también me remitiré a los inicios de dicha representación en obras como *Bodegón de Hortalizas* de Juan Sánchez

Cotán donde se traspasa dicho marco (Fig. 42) o, por otro lado, el cuadro *La Sagrada Familia* de Rembrandt, este marco ya no solo encaja una imagen sino que se presenta a ser expuesta a modo de escenario (Fig. 43).



Fig. 42. *Bodegón de Hortalizas*, Juan Sánchez Cotán. Óleo sobre lienzo. 60x81 cm. 1612.



Fig. 43. *La Sagrada Familia*, Rembrandt. Óleo sobre tabla. 46,5x 68,8cm. 1646.

Mi pintura recoge el uso de estas enmarcaciones: por un lado se traspasa y descontextualiza a las figuras que yacen sobre él, pues su estancia es ambigua (Fig. 44 y 45), y por otro, muestra la obra como una escena para ser expuesta ante el espectador, creando una invitación, ya no solo por los elementos que se aproximan al mundo de aquí, es decir, al real, sino que la idea del recuadro adorna a modo de guirnalda un vacío, una profundidad que incita a su interior. (Fig. 46).



Fig. 44 y 45. Fragmentos de la pintura, marco atravesado. Maripaz Villalba. 2023.



El encuadre viene dado desde la antigüedad a modo de veneración de figuras importantes, su uso más común se remonta en las guirnalda que adornaban y evidenciaban la presencia de la virgen, acentuando el elemento principal del cuadro, dentro de la imagen se resalta la presencia de otra. Dirigiéndolo hacia mi pintura, este ensamblaje se presenta de dos formas, por un lado ya expuesto en la Fig. 32, remarca un vacío que se muestra obstruido por elementos orgánicos que impiden a nuestra vista divisar más allá de este, así como la idea de un doble fondo con el uso de la imprimación; y por otro lado y el que realmente se debe acentuar: unas formas orgánicas a modo de vegetación que de manera sutil, adornan la entrada a un vacío que espera ser protagonizado (Fig. 46). Si recordamos el concepto de escenario, el foco principal no recae en los acontecimientos que suceden, pues están tratados de manera que conforman una escena que no espera ser narrada, sino que sucedan historias delante suya, propiciando un deseo por parte de la obra de definirse a sí misma, pues el resto de elementos de representación giran en torno a esta guirnalda que sin más recuadra el elemento principal de la obra: la acción del espectador.



Fig. 46. Fragmento de la pintura, vacío. Maripaz Villalba. 2023.

Este vacío que se muestra enmarcado por los elementos de vegetación, suscita la idea de paisaje, pues se trata del plano más alejado que otorga profundidad e importancia a los planos por encima de él, del mismo modo, se trata del foco de luz que ilumina al resto de elementos. La *invención del cuadro* fue lectura clave para poder argumentar mi trabajo, en él Stoichita hace mención a Edward Norgate para explicar el uso del paisaje como el allí de la pintura para, como se acaba de contar, denotar lejanía en el cuadro, nos comenta:

*Se diría que los antiguos no lo hubieran utilizado sino para servir a sus otras composiciones, para ilustrar o constituir un decorado de sus pinturas de historia, introduciendo fragmentos de paisaje en los rincones vacíos y en los lugares sin personajes o sin narración. Pero transformar esta parte de la pintura en un arte en sí mismo y hacer de él la actividad de una vida entera es, creo yo, una invención de estos últimos tiempos y, aunque muy nueva, es una buena invención.*⁸

Que el paisaje destaque del resto de planos se debe, por un lado, al cambio de registros, pues mediante aguadas se me permitió suavizar su apariencia en contraposición a los empastes y manchas con los que se abordaron las distintas partes del cuadro, en este caso para connotar un acercamiento y crear voluminosidad; a su vez al jugar en un plano a contraluz, su presencia luminosa contrasta con los volúmenes más oscuros que se muestran en los planos más cercanos.

Algunos artistas ya mencionados que hacen uso de la guirnalda mediante motivos de vegetación, encuadrando un vacío protagonizado por el paisaje son Victor Castillo en la Fig. 35 y Michael Hutter en la Fig. 40.

⁸ Stoichita, Victor (2000): *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 49.

Sin embargo, el artista consultado por excelencia en este aspecto fue David Friedrich, capaz de captar con exactitud dicha sensación de lejanía logrado mediante el uso de la perspectiva aérea, a través del adecuado trato del color y como la luz le afecta, en función de donde esté dispuesto el foco de iluminación principal, al resto de componentes. Del mismo modo, la forma en la que esta incide sobre las figuras y el escenario en sí, sería de gran ayuda a la hora de pintar los distintos personajes y elementos de mi obra, pues no es hasta que se aplica cuando la perspectiva comienza a funcionar (Fig. 47 y 48).



Fig. 47. *Kreidefelsen auf Rügen*, Caspar David Friedrich. Óleo sobre tela. 90,5x71cm. 1818-1819.



Fig. 48. *Dos hombres contemplando la luna*, Caspar David Friedrich. Óleo sobre tela. 35x44cm. 1819.

Manteniéndonos dentro del romanticismo alemán, Otto Runge formó parte de este proceso, no tanto por la idea de paisaje sino más bien por cómo, dentro de un escenario, establece las figuras y el papel tan sutil que la luz desempeña sobre estas, incidiendo desde una posición, de nuevo, a contraluz (Fig. 49).



Fig. 49. *Arion's sea journey*, Philipp Otto Runge. 1809.

Esta idea de paisaje también se ve influenciada de dos artistas: Peter Doig y Daniel Richter (mencionado previamente) quienes, aún no siguiendo su técnica o estilo, definieron el concepto de paisaje y su profundidad mediante el uso de capas superpuestas que produzcan dicha sensación, en sus casos, llevadas a cabo mediante distintos recursos técnicos como son las reservas y las aguadas, que ayudan a delimitar cada uno de los componentes de la obra. (Fig. 50 y 51).



Fig. 50. *Figure In Mountain Landscape*, Peter Doig. Óleo sobre lienzo. 229x359cm. 1998.

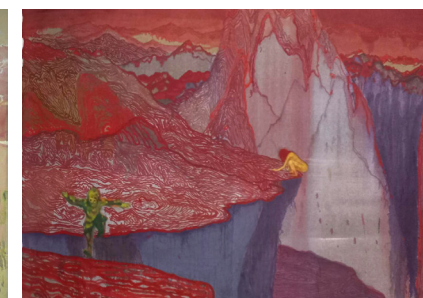


Fig. 51. *The Escapist*, Daniel Richter. Óleo sobre lienzo. 140x200cm. 2010.

Hasta ahora, se puede apreciar que la gran mayoría de referentes expuestos muestran ciertas similitudes en cuanto a los motivos que se han expuesto: creación de un universo imaginario protagonizado de figuras que se adaptan al entorno en el que se ven envueltas, la idea de paisaje a través de los vacíos enmarcados donde la vegetación o elementos del entorno actúan como delimitador del campo visual, la creación de un ambiente gracias al uso de la composición, gamas cromáticas y el uso de la luz. Todo esto se puede ver reflejado en las obras de Zdzisław Beksiński, el cual expone todo lo comentado incluyendo la idea de la reducción de tonos. Todos los elementos que componen sus obras se ven influidos por su estilo, desde los extraños seres que se ven expuestos en los escenarios, hasta la forma de representación de la arquitectura, logrando una ambientación y por ende una inmersión total. (Fig. 52 y 53).



Fig. 52. *Untitled*, Zdzisław Beksiński. 1977.



Fig. 53. *Stone Island*, Zdzisław Beksiński. 1971.

Con Beksiński también se comparte un retorno de lo clásico como principal influencia a la hora de elaborar sus obras, en una entrevista comentó:

Todo lo que quiero hacer es pintar. Uno no puede escapar de la tradición. Una pintura es como tal, un objeto que cuelga en una pared, definido por su forma geométrica, el marco, siendo observado y comentado, que son el resultado de toda una tradición [...]. Tanto la contemplación como el debate de una obra de arte también lo son. Por qué debería yo, desde mi propia voluntad, rechazarlo. Desde las primeras imágenes que vi en mi infancia en iglesias o en casas ajenas, fui construyendo gradualmente la idea de una pintura en mi consciencia, y deseo materializarla.⁹

En cuanto a las figuras se refiere, constituyen el papel más importante de la pintura: protagonizan, como un conjunto, la escena que presentamos; generan un dinamismo propiciado por su distribución y posición en la escena; y dirigen hacia la idea del vacío, que incita a nuestra mirada a través del recuadro que conforman las formas orgánicas.

Cuando hablamos de pintura de escenario, en contextos naturales lo comprendemos como un componente decorativo de fondo, no se le otorga más importancia que la de su mera presencia, si lo descontextualizamos elevándolo al lienzo de una obra expositiva tratado para su contemplación, generamos un movimiento de interés. Estos personajes ya no forman parte de un fondo en las que pasarán desapercibidos, ahora cumplen una función. Dicha función viene dada a través de un discurso figurativo establecido en sus disposiciones y la actividad que llevan a cabo. La presencia de figuras propicia un interés y empatización por parte del observador quien, en función de las expresiones que muestren, adoptará una reacción u otra. Su argumento se fundamenta en la retención de la mirada del espectador para guiarlo, son elementos de distracción.

⁹ Anónimo (1981): “Zdzisław Beksiński interview” en *Projekt* < <http://zdzislawbeksinski.blogspot.com/2012/02/zdzislaw-beksinski-interview.html> [2 de Mayo de 2023].

Captamos, mediante un discurso basado en los datos visuales, una depuración de los sentidos.

Observando la obra desde lejos, contemplamos una simplificación de los planos en los que la pintura se compone, destacando principalmente tres: en el primero, se desarrollan todos los sucesos en los que yacen las figuras, referenciado en las escenificaciones de las pinturas clásicas de historia, donde todo se presenta en un mismo plano acomodándolo al ojo humano que lo contempla; en el segundo, se remite al fondo, hacia donde los personajes tratan de dirigir (Fig. 46); y un tercero pero más discreto, el plano que rompe con la composición a través de un doble fondo (Fig. 32).

Este desdoblamiento de la imagen viene de igual forma desarrollado de Stoichita, donde comenta la importancia del espectador para la integración de los distintos planos que la conforman, debido a la ambigüedad de sus representaciones. Se puede entender el plano de fondo como una ventana de la cual surgen los elementos que nos miran y a la cual incitan a dirigirse y participar, estableciendo una comunicación mediante la absorción del espectador.

Una vez argumentado el papel que desempeñan en la pintura en un ámbito general, me gustaría poder concretarlo, haciendo hincapié en cada uno de los personajes que se distribuyen a lo largo de los tres actos que conforman el tríptico. Desarrollando sus funciones y los referentes consultados para su elaboración.

Las figuras constituyen un elemento fundamental del cuadro quienes protagonizan los sucesos que ocurren en el escenario, no el cuadro como tal. Se les dedicó gran parte del desarrollo de la pintura a su realización y detalle, me interesaba que su resultado se mostrase definido pues, de esta forma se logra recrear con mayor precisión la escena que

viven. Este caso se muestra aplicado principalmente en los pequeños personajes a modo de demonios quienes por multitud, abarcan un mayor espacio.

Como ya se comentó, su influencia viene dada de los *putti* (Fig. 22), motivos ornamentales de la representación de cupido (Fig. 28). Optan por una actitud risueña e infantil, quienes establecen una narración entre ellos pero traducidos en un contexto donde se presentan como demonios. Su presencia no es más que para dar vida al universo que contemplamos, observando una escena en donde, aun por su distraente movimiento, nuestra mirada no es correspondida, nos ignoran, pues no esperan ser observados debido a que es el espectador quien debería recibir dicha atención. Su elaboración fue compleja, pues ya no solo la composición requiere una clara definición de sus volúmenes sino por el uso del claroscuro donde se necesita una construcción de las figuras mediante el trato de las luces, esto se puede observar en obras como Fig. 54 y 55 donde se parte de una penumbra de la que surgen los personajes.

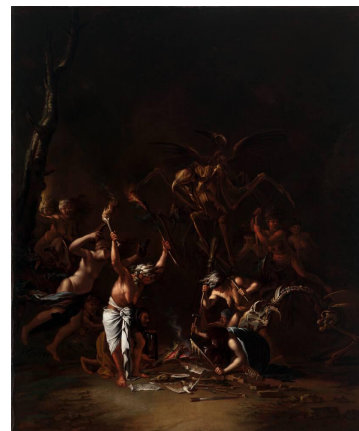


Fig. 54. *The Witches' Sabbath*, Salvator Rosa. Óleo sobre lienzo. 87x73cm. 1640-1649.



Fig. 55. *Gates of Hell*, Giacomo del Po. Óleo sobre lienzo. 126x101cm. 1703-1708.

La referencia para estas es puramente clásica, pues parto de métodos más tradicionales a la hora de su representación. Como se ha ido observando a lo largo de las imágenes expuestas, la mayoría de las figuras adoptan un comportamiento más antiguo, basándose en un dinamismo que viene dado de dichos autores en cuanto a la pose se refiere. Este concepto retorna del renacimiento, pues la figura se convertía en el centro de la obra. Se parte principalmente del entendimiento del movimiento del cuerpo, ofreciendo diversos repertorios posturales tratando de evitar la estaticidad, resolviendo así, su disposición dentro de un mismo plano. Mediante la colocación de sus múltiples personajes, se lleva a cabo una tarea de perspectiva donde, aún situándose dentro de una misma capa, la superposición de unos con otros, junto con las acciones de los mismos y su perspectiva, genera una profundidad (Fig.56), (todo ello también tratado desde la pintura, con el uso del claroscuro). Esta representación se puede observar en numerosas obras clásicas de las que se tomó referencia, donde dicha acumulación de personajes se hace evidente (Fig. 57 y 58), poniendo en juego todo el tecnicismo comentado que sin duda ha sido de gran influencia.

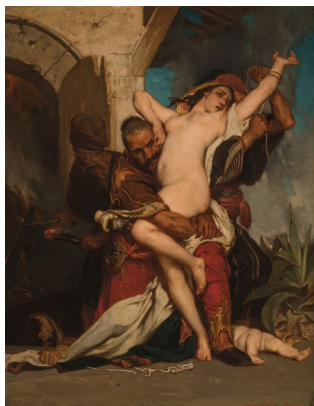


Fig. 56. *Abduction by Baschi-Bazouks in a Christian Village in Herzegovina*, Jaroslav Čermák. Óleo sobre lienzo. 250x190cm. 1861.



Fig. 57. *Bacchanal of the Adrians*, Tiziano. Óleo sobre lienzo. 175x193cm. 1523.



Fig. 58. *Sea Battle of Salamis*, Wilhelm Von Kaulbach. Óleo sobre lienzo. 62x105cm. 1868.

Así se pudo construir dicha escena que se desarrolla, tratando de construir partiendo de las sombras a modo de grisalla y generando volumen y profundidad mediante la luz (Fig. 59).



Fig. 59. Fragmento de la pintura, claroscuro, Maripaz Villalba. 2023.

Por otro lado nos encontramos con la figura de los bufones, que sin duda resultan ser de gran interés para mí. Su aparición surgió tras el leve maquillaje que se mostraba en las mejillas de los pequeños (Fig. 60) y un deseo por acentuarlo. De ahí suceden dichos rostros que, junto con sus ropajes, recuerdan a un bufón. Sus apariciones son sin más inquietantes, si hablamos de escenario tendría sentido ya que forman parte de un espectáculo, un teatro, sin embargo, su principal función social no se ve envuelta en esta pintura, no forman parte del acontecimiento social que presentan, se mantienen desligadas de este frente una actitud contemplativa. Nos encontramos ante otra descontextualización, pues no disponen y no esperan una audiencia a la que

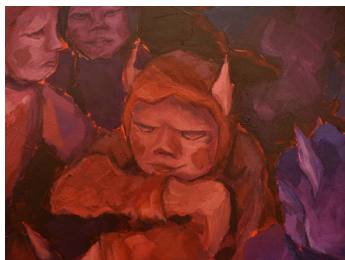


Fig. 60. Fragmento de la pintura, detalle de los rostros, Maripaz Villalba. 2023.

entretener y es por ello que comienzan a carecer de su propósito. Al presentarse como este tipo de figuras, como espectadores, esperamos que protagonicen el escenario y en cambio, se muestran en un segundo plano. En contraposición a los demonios, no narran un acontecimiento entre ellas, se muestran con una actitud consciente de su entorno y por ende, de ser vistas y aún así, no corresponden la mirada, son observadas a la vez que observan.

La idea de la descontextualización podemos verla en estas dos obras Fig. 61 y 62, donde se juega con la paradoja del payaso triste.¹⁰



Fig. 61. *Soir Bleu*, Edward Hopper. Óleo sobre lienzo. 91x183cm. 1914.



Fig. 62. *Stańczyk*, Jan Matejko. Óleo sobre lienzo. 88x120cm. 1862.

Con todo ello surgen mis figuras, aisladas en sus propias acciones ajenas al resto, se muestran visibles a los demás con cierta actitud defensiva, pues vigilan su espacio impidiendo ver más allá de donde se disponen, obligando a que el espectador continúe el recorrido que van siguiendo (Fig. 63 y 64).



Fig. 63 y 64. Fragmentos de la pintura, bufones, Maripaz Villalba. 2023.

Otra forma de representación de las figuras se encuentra en la vegetación, pues pasa a ser parte de ella. Se muestra una humanización de las mismas mediante la representación de un rostro que las caracterice. Presentan un maquillaje similar a los bufones, pero se hayan envueltas en un cuerpo que no es más que parte de la ornamentación. No muestran acción o narración alguna, pero su posición o la direc-

¹⁰ Contradicción asociada a una figura jovial y cómica, frente una actitud que refleja un trastorno mental depresivo y aislado.

ción hacia donde miran apunta hacia el vacío del que se hablaba previamente en la Fig. 46. Mantienen una actitud, al contrario del resto, calmada, esperando a ser protagonizadas a través del vacío al que señalan (Fig 39, 65 y 66).

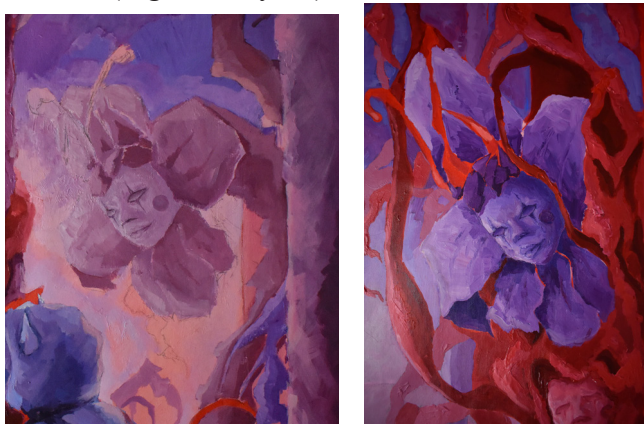


Fig. 65 y 66. Fragmentos de la pintura, figura en vegetación, Maripaz Villalba. 2023

Uno de los últimos elementos figurativos que se encuentra en la pintura, dentro del contexto en el que estamos desarrollando, son los rostros que se hayan pintados en el centro del cuadro quienes expresan un sentimiento negativo: tristeza, miedo, desesperación. La causa de ello es incierta, pues solo somos capaces de observar su intento por escapar de su situación, situación a la que pertenecen los bufones y quienes no nos dejan ver más allá de donde nuestra mirada alcanza. (Fig. 67 y 68).



Fig. 67 y 68. Fragmentos de la pintura, rostros, Maripaz Villalba. 2023

Para finalizar esta sección, nos encontramos con el último elemento figural del cuadro, que pertenece al grupo de los pequeños demonios de los que se habló previamente. No obstante, no se dispone donde el resto, por el contrario, se haya solo en un plano lejano que se observa desde el vacío, ni siquiera llega a mostrarse completamente definido. Lo que realmente destaca de este personaje es que, en contraposición a sus otros compañeros quienes se muestran despreocupados del entorno que les rodea, este está consciente. Ya no solo su actitud calmada y seria nos atrae sino su mirada, pues se dirige hacia el espectador, mira y es mirado, poniéndolo en un contacto personal con el observador, incitando a su entrada. (Fig. 69).



Fig. 69. Fragmento de la pintura, personaje, Maripaz Villalba. 2023

Este personaje podría entenderse como una alegoría hacia el creador. En apartados anteriores, se comenta como los inicios de este trabajo expuesto partían del deseo de reunir toda inquietud y gustos personales resumidos en uno mismo, la representación del autor a través del personaje que contempla directamente hacia el espectador invita pues, a un autorretato del artista, adentrándolo a un mundo privado.

Para generar este mundo, era indispensable establecer una atmósfera y un ambiente generados por un trato de elementos que se mantuviesen dentro de una misma estética, en este caso, rozando la extrañeza, lo lóbrego y oscuro. El uso de la gama cromática favoreció a crear un

ambiente que tornaba hacia tonos fríos principalmente, remarcados de un rojo de imprimación que ya no solo entonaba la paleta sino que acentuaba todos los elementos, así como provocar al espectador, trata de buscar su atención, que la observe a través de un recorrido visual, debido a que de tan solo una ojeada sería imposible discernir todos sus componentes y solo se podrían diferenciar a rasgos generales unos pocos.

Aún no tratándose de una alegoría a una narración u obra literaria, una vez observamos la pintura en su totalidad, es indudable el carácter tan narrativo que posee. Dicha narración genera cierta ambigüedad, pues aquella historia que se cuente delante suya variará en función del espectador y los acontecimientos que quieran ser generados frente a ella. Cada persona interpretará su función y carácter dependiendo de como perciba la obra.

Para cerrar este apartado y como observación personal al contemplar la pintura, al hablar de la idea de escenario y observando los elementos que se plantean, me recordó a los primeros cantos de *La Divina Comedia* donde Dante, guiado por el poeta Virgilio, se dirigirá hacia el Paraíso a través de los círculos que el Infierno compone en busca de su amada. En estos cantos procederá a describir paso a paso sus observaciones a través del Limbo:

A la mitad del viaje de nuestra vida, me encontré en una selva oscura por haberme apartado del camino recto. ¡Ah! Cuán penoso me sería decir lo salvaje, áspera y espesa que era esta selva, cuyo recuerdo renueva mi temor; temor tan triste, que la muerte no lo es tanto. [...]

[...] Allí, bajo un cielo sin estrellas, resonaban suspiros, quejas y profundos gemidos, de suerte que, apenas hube dado un paso, me puse a llorar. Diversas lenguas, horribles blasfemias, palabras de dolor, acentos de ira, voces altas y roncas, acompañadas de palmadas, producían un tumulto que va rodando siempre por aquel espacio eternamente oscuro, como la arena impelida por un torbellino. [...]

[...] Luego empezaron a oírse voces plañideras; y llegué a un sitio donde hirieron mis oídos grandes lamentos. Entrábamos en un lugar que carecía de luz [...] La tromba infernal envuelve en su torbellino a espíritus, les hace dar vueltas continuamente, y les agita y molesta: cuando se encuentran ante ruinosa valla que los encierra, allí son los gritos, los llantos y los lamentos, y las blasfemias contra la virtud divina. ¹¹

11 Alighieri, Dante: *La Divina Comedia*. Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones. pp. 21-38.

ANÁLISIS Y REFLEXIONES

En este apartado se comentarán las conclusiones a las que llegué durante la realización de este trabajo y de su resultado final. Parto de una actitud perfeccionista e inconformista cuando se refiere a mi producción artística, sin embargo, haber sido capaz de recoger todos estos gustos personales, dados a lo largo de los años, en una misma obra es más que gratificante.

Se buscaba un desarrollo personal como punto de partida para mi obra: por un lado, explorando más allá del dibujo para ahondar en la pintura, tratando de mejorar progresivamente. Por otro, el aumento del formato supuso un reto, pues requiere un nivel mayor de implicación, pero sin duda una mejor soltura en su trabajo; y permite generar gran impacto en el espectador, ayudando a su inmersión en el mismo.

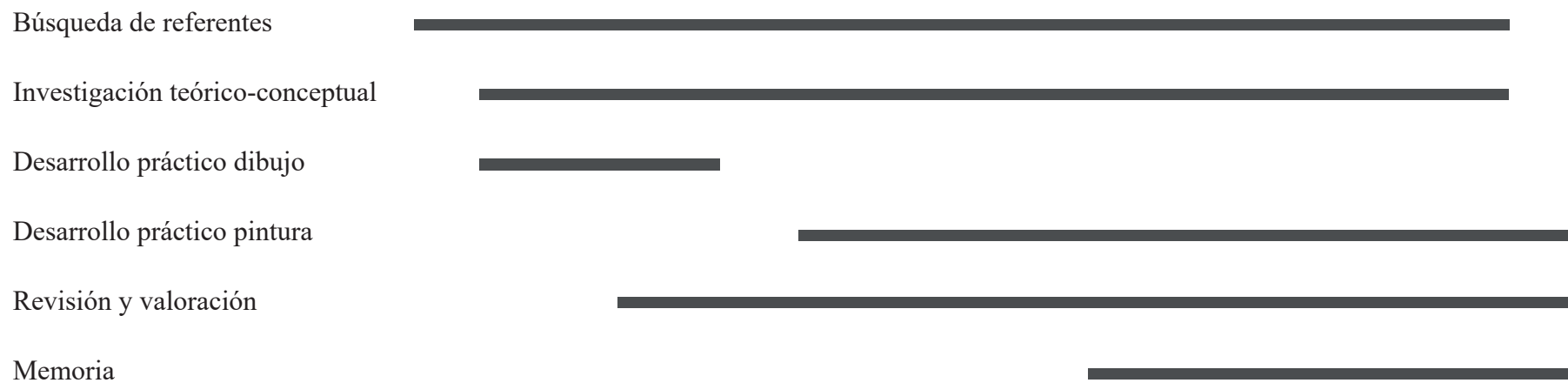
Este proyecto me permitió mejorar mis capacidades y establecer una línea de trabajo de la que partir para próximas obras, despertando un interés por continuarlo. No consideraría dicha pintura como acabada, pues más bien resulta ser un inicio del que tomar referencia, generando especial interés por el uso del espacio, las figuras, el color y el formato y su capacidad narrativa, así como la multilectura que sugieren sus representaciones.

Al ser una obra tan personal, pues se parten de todas mis inquietudes y gustos dados desde temprana edad, haber logrado traspasar con éxito todas esas ideas recogidas a un objeto real, convierten el proceso en toda una experiencia. Por un lado, la dificultad que supuso el dar vida a este mundo creado en la composición y todo lo que la compone; y por otro, el disfrute y satisfacción que proporcionó el haberlo logrado, en donde, a opinión personal, se debe hacer un énfasis, pues para mí era el objetivo principal en esta asignatura.



CRONOGRAMA

SEPTIEMBRE OCTUBRE NOVIEMBRE DICIEMBRE ENERO FEBRERO MARZO ABRIL MAYO JUNIO



PRESUPUESTO

Pinturas: 200 €

Telas: 80 €

Materiales: 40 €

Material técnico: 100 €

Bastidores: 140 €

Transporte: 200 €

Otros: 47,53 €

Total: 607,53 €

PROYECTO DE EXHIBICIÓN



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS Y TRABAJOS DE GRADO

Alighieri, Dante: *La Divina Comedia*. Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones.

Araki, Nobuyoshi (2017): *Araki*. Tokio: Taschen.

Basquiat, Jean. Michael (2010): *Basquiat: Musée d'art moderne de la ville de Paris*. París: Paris Musées.

Castillo, Omar-Pascual (2013): *On Painting: Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Deleuze, Gilles (2013): *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Doig, Peter (2011): *Peter Doig*. New York, NY: Rizzoli.

Flammarion, Ernesto (1959): *Pulgarcito y otros cuentos*. México D.F.: Renacimiento S.A.

Gadamer, Hans-Georg (1991): *La Actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Ganz, Nicholas (2004): *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gómez González, Violeta (2021): *Paintytales*. Trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes. Universidad de Málaga. Facultad de Bellas Artes. Disponible online en < <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/23259> > [18 de marzo de 2022]

Panofsky, Erwin (1995): *Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

Richter, Daniel (2010): *Spagotzen*. Austria: Galerie Thaddaeus Ropac.

Stoichita, Victor (2000): *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Soriano Barrientos, Marcos (2020): *Interludio: la pintura como escenario de sí*. Trabajo de Fin de Máster en Bellas Artes. Universidad de Málaga. Facultad de Bellas Artes. Disponible online en < <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/19309> > [12 de mayo de 2023]

Tobias, Gert (2010): *Gert & Uwe Tobias : Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen am Rhein*. Bielefeld: Kerber

Wolf, Norbert (2012): *The art of the salon: The triumph of 19th-century painting*. München: Pretzel.

ARTÍCULOS

Anónimo (2017): “Jesús Zurita nos habla del origen y motivaciones de su arte”, en *Feria Marte* < <http://feriamarte.com/jesus-zurita-entre-vista-2> > [15 de marzo de 2022].

Mariani, Nicola (2011): “Vaciar de palabras el decir del espectador” en *Arte y Sociedad* < <https://nicolamariani.es/2011/07/12/%E2%80%9Cvaciar-de-palabras-el-decir-del-espectador%E2%80%9D-entrevista-con-javier-garcera/> > [15 de marzo de 2022]

Sasha Bogojev (2018): “Canadian Painter Kim Dorland on “The Same Old Future”, en *Juxtapoz* < <https://www.juxtapoz.com/news/painting/interview-canadian-painter-kim-dorland-on-the-same-old-future/> > [1 de Mayo de 2023].

Vignati, Gabriela (2020): “El fenómeno autoreferencial” en Sala// Mendoza < <https://www.fundacionsalamendoza.com/post/featured-article-fenomeno-autorreferencial> > [18 de enero de 2023].

Anónimo (1981): “Zdzisław Beksiński interview” en *Projekt* < <http://zdzislawbeksinski.blogspot.com/2012/02/zdzislaw-beksinski-interview.html> > [2 de Mayo de 2023].

WEBGRAFÍA

Cadima, Andrew. *Andrew Cadima.com*. Disponible online en < <https://andrewcadima.com/shop> > [6 de abril de 2023]

Castillo, Victor. *Victor Castillo.com*. Disponible online en < <http://www.victor-castillo.com/index.html> > [24 de marzo de 2022]

Etam, Sainer. *Sainer Etam.com*. Disponible online en < <https://www.sainer.org/> > [13 de febrero de 2023]

Hutter, Michael. *Michael Hutter.com*. Disponible online en < <https://kunstkrake.wordpress.com/> > [10 de abril de 2022]

Jean, James. *James Jean.com*. Disponible online en < <http://www.jamesjean.com/> > [31 de marzo de 2022]

Lee, Adam. *Adam Lee.com*. Disponible online en < <https://adamlee.com.au/> > [20 de junio de 2022]

Webster, Emma. *Emma Webster.com*. Disponible online en < <https://www.emmawebster.com/> > [15 de marzo de 2023]

Zurita, Jesús. *Jesús Zurita.com*. Disponible online en < <https://www.jesuszurita.com/> > [8 de abril de 2022]

FILMOGRAFÍA

Burton, Tim, dir. *Alice in Wonderland*. Estados Unidos. Walt Disney Pictures, 2010.

Burton, Tim, dir. *Sleepy Hollow*. Estados Unidos. Mandalay Pictures, 1999.

Del Toro, Guillermo, dir. *El Laberinto del Fauno*. España/ México. Warner Bros España, 2006.

Hackford, Taylor, dir. *Devil's Advocate*. Estados Unidos. Warner Bros. 1997

krentz, katie / Mchale Patrick, creadores. *Over The Garden Wall*. Estados Unidos, Cartoon Networks. 2014.

Nechayev, Leonid, dir. *The Adventures of Buratino*. Rusia. Belarus-film, 1975.

Petersen, Wolfgang, dir. *The NeverEnding Story*. Alemania/Estados Unidos. Warner Bros, 1984

Scott, Ridley, dir. *Legend*. Estados Unidos / Canadá. 20th Century Fox/ Universal Pictures, 1985.

Von Trier, Lars, dir. *The House That Jack Built*. Dinamarca. Zentropa Productions, 2018.

Ward, Pedleton, creador. *The Midnight Gospel*. Estados Unidos. Cartoon Networks. 2020

Anexo





One More Red Nightmare

Maripaz Villalba Vázquez

Acrílico sobre lienzo

2,13 x 1,94 m

2023



One More Red Nightmare

Maripaz Villalba Vázquez

Acrílico sobre lienzo

1,10 x 1,94 m

2023



One More Red Nightmare

Maripaz Villalba Vázquez

Acrílico sobre lienzo

2,11 x 1,94 m

2023



Not
The
End