

LUZ DE RECORTE

Trabajo Fin de Grado  
Diciembre 2015

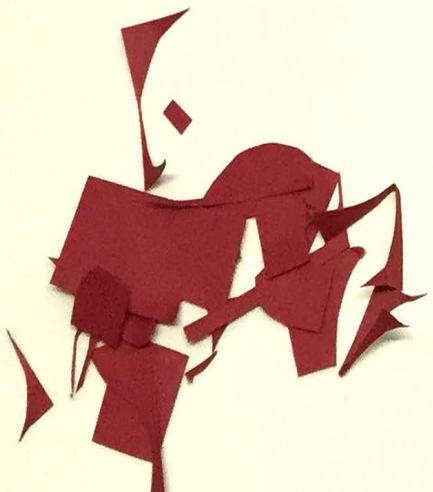
Alumna: Isabel Rosado Prieto  
Tutor: Carlos Miranda Mas

**TFG**

**2015**

**ISABEL**

**ROSADO**



“[...] El mundo se traiciona por las apariencias. [...]

También el artista está siempre cerca del crimen perfecto, que no es decir nada. Pero se aparta de él, y su obra es la huella de esta imperfección criminal. [...]

La ausencia de las cosas por sí mismas, el hecho de que no se produzcan a pesar de lo que parezca, el hecho de que todo se esconda detrás de su propia apariencia y que, por tanto, no sea jamás idéntico a sí mismo, es la ilusión material del mundo. [...] Ahora bien, la imagen ya no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es.”

Jean Baudrillard, *El crimen perfecto* (1996)

# ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	5
IDEA	6
TRABAJOS PREVIOS	7
PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA	8-14
PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL	15-23
CRONOGRAMA	24
PRESUPUESTO	25
CONCLUSIONES	26-27
BIBLIOGRAFÍA	28-32
ANEXO : OBRA	33-78



## PALABRAS CLAVE

Pintura de Género, *Collage*, Maqueta, Fotografía, Luz, Espacio, Tiempo, Recorrido, Ficción, Simulacro

## RESUMEN

El presente trabajo recopila lo que ha sido casi un año de producción e investigación plástica en torno al tema de la pintura de espacios de interior bajo el título de “Luz de recorte”, enfocado a lo que hoy se reconoce como Trabajo Fin de Grado. En él, el lector podrá seguir el proceso de investigación teórico y plástico en orden cronológico a modo de cuaderno de bitácora. Así mismo, podrá consultar las referencias bibliográficas utilizadas en él, visualizar los resultados finales, y atender a las conclusiones extraídas.

“Luz de recorte” es un proyecto que versa sobre la pintura de género<sup>1</sup> mediante las disciplinas de la pintura, el *collage* y la fotografía. Las fotografías registran un punto de vista general de una maqueta que constituye una ficción en primer término, quedando por tanto la fotografía como una segunda ficción, representación de segundo grado, o simulacro de un simulacro. Los *collages* y pinturas registran el espacio centrándose más en el detalle, configurando el espacio mediante la actuación de la luz en él, atendiendo a los cambios que suceden en la iluminación al tiempo que se realiza un recorrido por dicho espacio. En ocasiones, el objeto protagonista de la imagen en los *collages* y pinturas es desplazado parcialmente fuera de campo, enfatizando que el protagonista es el medio pictórico bidimensional, no existe tal espacio, solo la superficie del lienzo. Los *collages* y pinturas pertenecen a una ficción de tercer grado.

---

<sup>1</sup> Cuando menciono “pintura de género” siempre me refiero al género pictórico que surgió en el siglo XVII en los Países Bajos, caracterizado por realizar pinturas de interiores y escenas cotidianas.

## KEY WORDS

Genre Painting, *Collage*, Miniature, Photography, Light, Space, Time, Tour, Fiction, Simulacrum

## SUMMARY

The present work compile what has been almost one year of production and plastic research about interior spaces painting under the name of “Luz de recorte”, focused on what we currently recognize as Final Degree Work. In this, the reader will be able to follow the theoretical and plastic research process in chronological order like a Log book. Thus, they will consult the bibliographic references used, watch the final results, and attend to the extracted conclusions. “Luz de recorte” is a project which cover the disciplines of painting, *collage* and photography under the same topic, genre painting<sup>1</sup>. The photographs capture a general point of view of a miniature which constitute a first term fiction, leaving therefore the photograph as a second fiction, second grade of representation or simulacrum of a simulacrum. The *collages* and paintings catch the space focusing on detail, configuring the space by means of light, taking into account the changes in the illumination at the time that we go for a tour around them. Sometimes, the main object of the picture in *collages* and painting is partially moved out of the frame, emphasizing that the main character is the two-dimensional painting, there is no such space, just the surface of the canvas. The *collages* and paintings belong to a third term fiction.

---

<sup>1</sup> When I say “genre painting” I mean the painting arised in 17th Century in the Netherlands, characterised for making paintings of interior views and daily scenes.

## LA IDEA

“Luz de recorte” es un proyecto artístico que retoma la pintura de género a través de la propia pintura, el *collage* y la fotografía de espacios interiores que podríamos describir como cotidianos o domésticos. No obstante, ningún actor aparece en ellos, porque no pertenecen a una realidad que se pueda habitar físicamente. Su objetivo es el de ser contemplados como imágenes de escenarios, entendiendo éstos como lugares que cobijan un suceso.

La extrañeza generada en estas imágenes procede de que el boceto del que parten no representa ningún lugar real, sino que previamente al resultado final, he elaborado una investigación plástica que consta de la construcción de una maqueta<sup>2</sup>. Esta maqueta, primero es registrada en fotografías donde se estudia cómo actúa la luz en ella, y después es destruida. El cuadro o *collage* es el resultado de una ficción de tercer grado, siendo la maqueta la primera ficción, la fotografía que registra el punto de vista la segunda, y el cuadro o el *collage* la tercera. En el caso de los cuadros y *collages*, se juega con la composición, en ocasiones dejando al motivo principal del mismo parcialmente fuera de campo, acentuando como protagonista real la materia bidimensional, ya sea el óleo o las cartulinas.

---

<sup>2</sup> Con el término maqueta me refiero a maquetas dentro de la tipología de *maquetas de concepto*, o de espacio interior, cuya función principal es reflejar problemas espaciales, funcionales y luminotécnicos. No obstante este tipo de maquetas suele ser más o menos aproximada en las medidas y en la escala, ya que sirven de boceto para la construcción de un espacio real, algo que no tengo tan en cuenta en el caso de mis construcciones ya que su objetivo reside en sí misma, y no fuera de ella. La maqueta y su captación fotográfica son el objetivo final. <<http://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/tipologia-de-las-maquetas/>> [ Consulta: 6 noviembre 2015]

La entonación pictórica nos permite crear un espacio como posible, mientras que otros indicios, otras huellas nos revelan lo contrario, y nos recuerdan que la única verdad se encuentra en la superficie del cuadro, no hay ningún espacio más allá del propio espacio pictórico. Por tanto, “Luz de recorte” explora los condicionantes y posibilidades de los medios de la pintura, el *collage*, la fotografía y la maqueta, para beneficiarse de las características propias de cada uno de ellos, y de esta forma establecer un discurso mediante lo que cada medio aporta en su especificidad.

## TRABAJOS PREVIOS

En el tercer curso del grado en Bellas Artes, estuve trabajando en paralelo es dos asignaturas diferentes con una temática similar, los interiores:

En *Proyectos Artísticos I* realicé un trabajo pictórico con la idea de la presencia de lo ausente, en la que la protagonista de los cuadros era la luz natural arrojada dentro de estancias vacías. Las pinturas eran al óleo sobre lienzo, y cobraba importancia la composición y la entonación siendo la luz la organizadora del espacio representado.

En la asignatura de *Estrategias Artísticas en torno al Espacio I* trabajé con la idea de hogar. Durante el desarrollo del proyecto, realicé una serie de maquetas de espacios con cartulina y otros materiales. Espacios como un estudio, un baño, un salón o un dormitorio, en los que el espectador podía introducirse tan sólo visualmente, a través de una pequeña ventana que dejaba ver el interior de los mismos, que estaban iluminados con pequeños dispositivos LED.

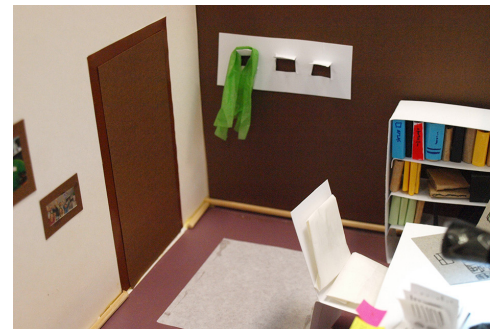
En ambos trabajé la mirada hacia dentro de los espacios cotidianos, y no me interesaba que en ellos apareciese ninguna figura humana. Me apetecía continuar con la disciplina de la pintura, por lo que fue la elegida para comenzar como punto de partida, aunque durante el proceso volviera de nuevo la vista atrás para retomar ciertos aspectos de trabajos anteriores como el de las maquetas.



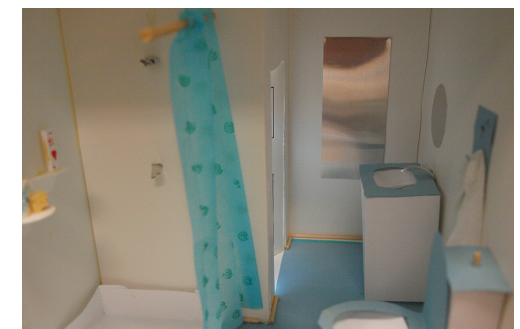
*Sin Título 1*  
(2014)  
Óleo sobre lienzo  
33x24 cm



*Sin Título 2*  
(2014)  
Óleo sobre lienzo  
41x33 cm



*Maqueta de un estudio*  
(2014)  
Cartulinas, cartón, y madera



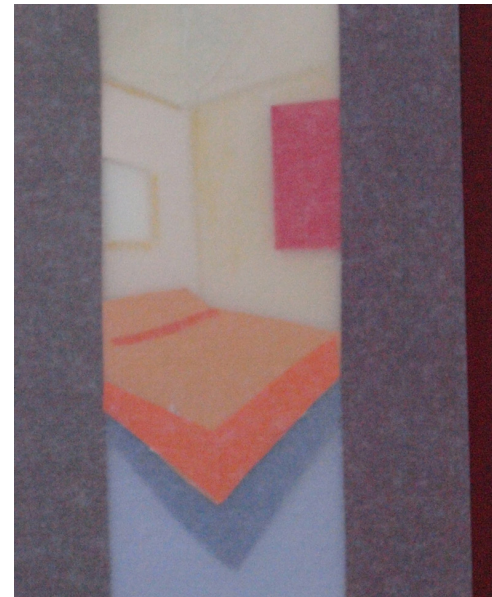
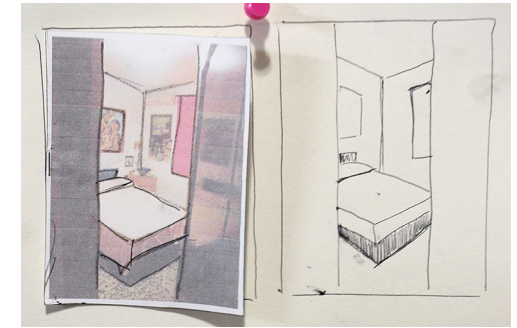
*Maqueta de un baño*  
(2014)  
Cartulinas, cartón, y madera

## PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICO

Lo primero que hice a la hora de plantearme este proyecto artístico, fue revisar los trabajos anteriores que había realizado, en los que había alcanzado algún hallazgo sobre la línea de trabajo en la que quería encauzar la investigación. Los trabajos que me sirvieron como punto de partida fueron los expuestos en el punto anterior. De estos trabajos pude extraer algunas palabras clave como: pintura, interiores y luz.

En los trabajos pictóricos previos, no había tomado ninguna referencia fotográfica de espacios interiores domésticos, sino que había pintado directamente de bocetos de composiciones que yo misma hacía. Como mi intención era partir de estos lugares, comencé a tomar fotografías de mi propio espacio cotidiano, con el objetivo de extraer de la fotografía sólo aquello que considerara importante compositivamente. Como referentes tenía en principio a los pintores de género holandeses del siglo XVII, a Vilhelm Hammershoi (Copenhague, 1864- Copenhague, 1916) y a Edward Hopper (Nyack, 1882- Nueva York, 1967), de los que me interesaba la composición y la luz. Como punto de partida, imprimía las fotografías que tomaba en baja calidad para una primera pérdida de detalle. Después marcaba las principales líneas que marcaban la composición, y con esto hacía un *collage* con cartulinas.

Esto me empezó a generar un problema, y es que los *collages*, que estaban pensados como simplemente bocetos, por el momento tenían más fuerza que los propios cuadros, debido al contraste entre luces y sombras. Intenté imitar lo que hacía en los *collages* en los cuadros, usando colores planos con acrílico, pero de esta forma estaba tan sólo simulando lo que hacía con cartulina con un medio que no era cartulina, sin aprovechar lo que la pintura me ofrecía como propio. Entonces, empecé a mirar referentes como Alexander Tinei (Caushani, 1967), para ver qué uso hacía de la pintura, trabajando por capas y dejando ver con las últimas capas de pintura partes que había pintado debajo previamente.



Primer proceso de investigación plástica ilustrado: fotografía, impresión en baja calidad, extracción de líneas principales de la composición, boceto con cartulinas, y por último, pintura partiendo del boceto.



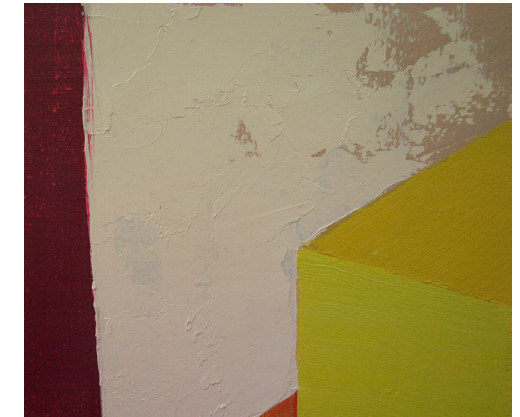
Fue entonces cuando, al separarme de los *collages* para centrarme en la pintura, llegué a dos conclusiones: la primera es que el *collage* que había sido solo un ejercicio compositivo, podía ser también obra en sí mismo, no sólo como boceto. La segunda, que no tenía porqué partir sólo de *collages*, sino que podía usar otras referencias.

La película *Hierro 3* (2004) de Kim Ki-Duk (Boghwa, 1960) me sirvió como referente para buscar nuevas composiciones. En este sentido, también utilicé como referente visual algunos encuadres del filme *Funny Games* (1997) de Michael Haneke (Múnich, 1942), que además me sirvió como reflexión sobre hacer notar al espectador mediante evidencias —como cuando los actores apelan al espectador, o cuando ocurre algo inesperado y el protagonista rebobina literalmente la película con el mando a distancia desde dentro de la misma para retomar desde el punto adecuado la trama— que se encuentra ante una ficción. En el caso de mis cuadros, la evidencia sería no hacer un espacio ilusionista, sino enfatizar de alguna forma que el espectador se encuentra ante una representación, ante una ficción.

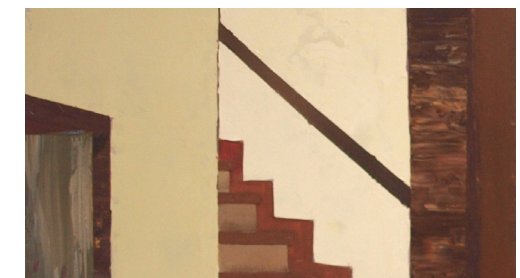
Tomar fotogramas de películas y series me servía a la hora de componer, pero por otro lado estaba perdiendo el contraste y los juegos lumínicos que se establecían en los *collages*, por lo que aunque me estaba separando de ellos y estaba aprovechando recursos propios de la pintura, no estaba continuando en la línea que había empezado y que me había resultado interesante. Los cuadros estaban quedando muy planos, y si bien estaba consiguiendo una buena entonación, no tenían sensación de espacio ya que no prestaban suficiente atención a la iluminación. Para solucionar este problema, retomé las maquetas de espacio que había estado trabajando el curso anterior, ya que me permitían iluminarlas de la forma que quisiera y así poder estudiar la luz y las anomalías que sucedían al tratarse de modelos iluminados, y no de espacios reales —con todas sus paredes y techo—.



Alexander Tinei  
*Long legs poet* (Detalle)  
(2014)  
Óleo sobre lienzo  
200x150 cm



Detalle de uno de mis cuadros del proceso (finalmente descartado) donde aprovecho recursos tomando como referente los cuadros de Alexander Tinei.



Kim Ki-Duk  
*Hierro 3*  
(2004)

Dos cuadros del proceso finalmente descartados, donde me baso en los encuadres de Kim Ki-Duk para componer.

Fue así como comencé a introducir la idea de los cambios de luz que se producen en un mismo espacio conforme pasa el tiempo, ya que utilizaba un mismo escenario para iluminarlo de distintas formas y ver cómo se producían estas diferencias.

Estudiar a Jean-Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868-Baule, 1940) y a Félix Vallotton (Lausana, 1865-París, 1925) me sirvió para comprobar que en la pintura, los elementos en penumbra formaban una misma “masa” en la que no era necesario diferenciar las partes que conforman el todo para entender el espacio. Realicé una pequeña serie de cuadros estudiando los espacios entendiendo estas “masas” como planos compositivos, partiendo de más fotogramas de películas. No obstante, decidí descartarlos porque el objetivo principal de representar espacios estaba quedándose lejos al ceñirme tanto a composiciones dadas por la pantalla, un medio bidimensional.

Se puede decir que a partir de este momento dirigí mi investigación plástica en cuatro momentos: primero, hacer la maqueta. Segundo, fotografiarla. Tercero, hacer un *collage* de la fotografía. Cuarto, llevarlo a la pintura. Sin embargo, no siempre seguía estos pasos de forma metódica, sino que en ocasiones alteraba mirando hacia atrás al trabajo ya realizado, nuevamente llegué a varias conclusiones: me interesaba evidenciar que los cuadros provenían de maquetas, pero no quería mostrar la fotografía de la maqueta de la que partía para hacer el cuadro, ya que de esa forma estaría simplemente estableciendo una analogía entre la fotografía y el cuadro, y no era mi intención. Sin embargo, no me importaba trabajar con la fotografía y los cuadros en paralelo aprovechando los recursos que me ofrecía cada uno por separado. Para sugerir que los cuadros provienen de éstas, era importante que las características propias de la maqueta —el que no tienen todas las paredes o que al no tener techo pueden verse desde una visión cenital— fueran más contundentes en los cuadros, por lo que aunque en las fotografías mantuve un punto de vista que nos puede hacer pensar que el espacio es real, como las fotografías de Thomas Demand (Múnich, 1964) o



Jean-Édouard Vuillard  
*Dos mujeres bajo la lámpara*  
(1892)  
Óleo sobre lienzo  
32,5x41,5 cm



Félix Vallotton  
*Intimacy couple in interior*  
(1898)  
Óleo sobre cartón  
35x57 cm

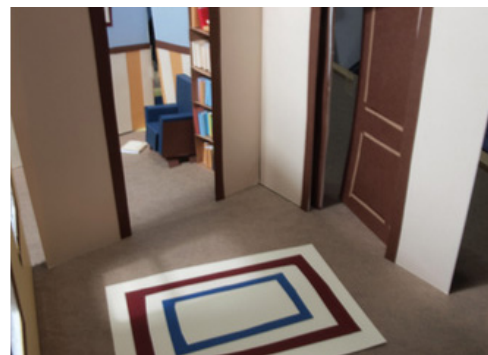


Detalle de un cuadro descartado, en el que usé como referente a Vuillard y Vallotton, ya que el espacio estaba resultando muy plano y no se tenía en cuenta la iluminación.



Este detalle de otro cuadro del proceso es de la misma serie que el de su izquierda, descartado finalmente por los mismos motivos.

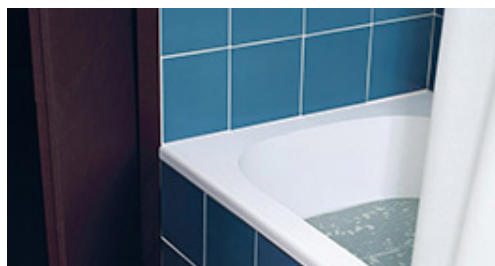
Emilio Pemjean (Santiago de Chile, 1971) —ambos construyen maquetas a las que realizan fotografías—, en los cuadros fui llevándome el punto de vista cada vez más hacia una visión en planta. Este punto de vista cenital lo utiliza también Amy Bennett (Portland, 1977) pintora que también parte de maquetas —aunque a una escala mucho más reducida— para sacar las fotografías que le servirán de génesis para sus cuadros. Por otro lado, necesitaba apoyarme en otros recursos propiamente pictóricos, ya que Bennett realiza una pintura muy homogénea, y me interesaba experimentar con más posibilidades en la pintura. Los que utiliza Karin Mamma Andersson (Luleå, 1962) en sus cuadros, combinando zonas empastadas con otras más líquidas, me resultaban interesantes para probarlos sobre los siguientes cuadros que fuera pintando.



Fotografía de una de las maquetas, donde el punto de vista se está elevando, y donde se deja ver que algunas paredes no terminan, para evidenciar que se trata de una maqueta.



Boceto en el que simplifico la composición con planos, dejando ver algunas partes de la fotografía original.



Thomas Demand  
*Bathroom* (Detalle) (1997)  
Impresión a color/Diasec  
160x120 cm



Emilio Pemjean  
*Palimpsesto* (Detalle) (2012)  
Papel fotográfico  
100x100 cm



Amy Bennett  
*Coincidence* (Detalle) (2013)  
Óleo sobre panel  
50,8x50,8 cm.



Mamma Andersson  
*Tick Tock* (Detalle) (2011)  
Técnica mixta sobre panel  
114,5x166,5 cm



Cuadro resultante del proceso que puede verse al principio del a página (descartado finalmente), en el que me interesaba elevar el punto de vista, evidenciar que es una maqueta dejando ver las paredes que no continúan, y potenciar diferentes registros pictóricos, con zonas más aguadas y otras más empastadas.

Al mismo tiempo que en los cuadros iba subiendo el punto de vista, también lo hacía en los *collages*, solo que al trabajar con éstos a un tamaño mucho menor, me centraba en cómo se iluminaban detalles del espacio y no el espacio completo. Esto supuso un avance en la pintura también, puesto que la visión de un detalle desde una posición cenital modifica la visión del objeto representado hasta el punto de establecer un vínculo entre lo más abstracto pictóricamente y lo figurativo más exhaustivo utilizado por los métodos científicos de representación, la vista en planta de un espacio u objeto.

Lo interesante de trabajar con composiciones descentradas y con cambios de luz en el tiempo que producen anomalías en el espacio iluminado, es que se genera una extrañeza que hace posible la evidencia de que el espectador se halla ante una ficción de una ficción.

Con los cuadros, anteriormente en los formatos medios y grandes, había tenido tendencia a “rellenar” más que a pintar las grandes áreas. Para solucionar este problema en los nuevos cuadros, intenté observar cómo trabajaban grandes zonas al óleo otros artistas, como Mark Rothko (Daugavpils, 1903- Nueva York, 1970) o Chema Cobo (Tarifa, 1952). Las grandes áreas son pintadas dejando el rastro de la brocha, y utilizando mezclas de colores complementarios, ya sea por capas completas de pintura o por superposición de pinceladas en diferentes direcciones, generando así vibraciones sobre la superficie de las grandes zonas pintadas.

Algunas de las piezas de Zsofia Schweger (Szeged, 1989) también me sirvieron para acentuar la comprensión de un espacio figurativo que tiende a ser interpretado como abstracto ya que en un principio no se entiende qué se está observando debido a la perspectiva y a la iluminación que genera extrañeza, aunque en su caso hace un uso de la pintura completamente plano.



Collage de la visión cenital de una planta iluminada mediante la luz que pasa a través de una ventana.



Collage de la visión cenital de una lámpara de mesa iluminando un libro de forma artificial.



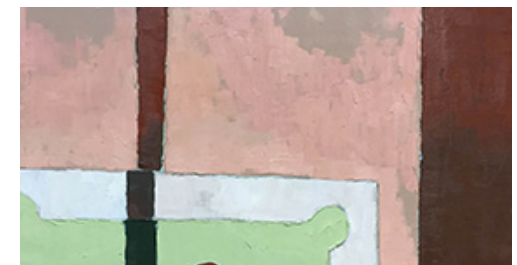
Chema Cobo  
Halfway between (Detalle) (2006)  
Óleo sobre lienzo  
200x250 cm



Uno de los planos de mis cuadros trabajado mediante capas dejando ver el rastro de la brocha y las capas anteriores a través de los resquicios de la pincelada.



Zsofia Schweger  
On sundays at noon (Detalle) (2012)  
Óleo sobre lienzo  
127x127 cm



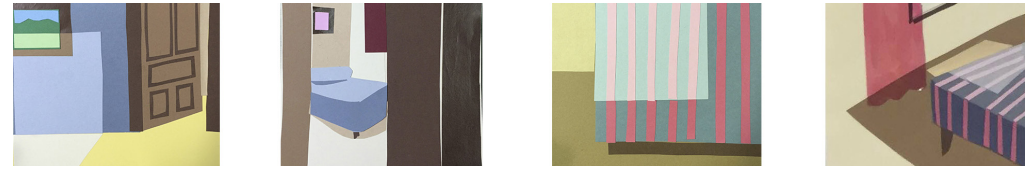
Detalle de uno de mis cuadros finales en proceso donde se puede ver cómo la visión cenital sumada a el desencuadre del objeto modifica nuestra forma de entender el espacio.

En este punto de la investigación plástica ya podía entender las claves esenciales del proyecto que caracterizaban toda las piezas que elegiría como definitivas.

Lo primero es que se trataba de un proyecto multidisciplinar. Habría fotografías, *collages* y cuadros. Segundo, cada disciplina asumiría sus características propias, ya que ya ninguna era boceto de otra, sino que todas eran obras. Para ello, en la fotografía me centraría en el encuadre y la iluminación de las maquetas, abordándolas desde un punto de vista general, que nos diera una visión del espacio como si se tratara de un espacio real, ya que la evidencia de que es una maqueta está en que en efecto, lo es. También tendría en cuenta la forma de presentarlas, haciendo pruebas de impresión y marcos con cristal. Los *collages*, en cambio, presentarían visiones más reducidas del espacio, centrándome en detalles de estas maquetas y en cómo la luz los modifica. En ellos utilizaría en ocasiones la visión cenital y el desplazamiento de los objetos para que estuvieran desencuadrados. En los cuadros, a pesar de ser formatos mucho mayores que los *collages*, me centraría en composiciones similares a las de éstos, pero teniendo en cuenta que los planos de pintura no podían ser *planos*, sino que tenían que interactuar unos con otros mediante la vibración cromática.

Estudiar cómo había trabajado con los espacios en la fotografía me hizo reflexionar sobre otro aspecto clave del proyecto. Estaba abordando espacios tridimensionales a través de diferentes disciplinas bidimensionales, pero el espectador mientras los observa y se introduce en ellos, realiza dos tipos de recorrido por estos espacios. El primero es un recorrido espacial, como podemos ver en las series de fotografías en las que se hace un recorrido a través de varias habitaciones. El segundo, es un recorrido sobre el plano pictórico, como podemos hacer con cada uno de los cuadros de la serie del billar.

Otro factor importante es que ese recorrido transcurre en un tiempo en el cual la iluminación va cambiando la percepción de dicho espacio. Es por ello que tenía sentido trabajar con series, series que abordaran espacios desde diferentes puntos de vista, acordes a la visión que el espectador recibiría de ellos al recorrerlos.



Ejemplo de una serie de collages, en la que se recorre el espacio y la luz va modificándolo. Primero una visión desde fuera de la habitación, después una visión a través el quicio y la puerta, seguidamente un plano detalle de la iluminación de la cama, y después un plano más abierto de la posición de la cama respecto a la ventana desde donde recibe la luz.



Serie de cuadros finales aún en proceso, en torno a una partida de billar. En ellos se reúnen todos los factores que se han ido comentando sobre la investigación plástica. Esta serie pone de manifiesto el factor del tiempo de juego y el recorrido alrededor de la mesa de billar.



Detalle de uno de los cuadros de la serie de la partida de Billar, en el que el espectador hace un recorrido espacial alrededor de la mesa de billar mientras va de cuadro en cuadro, y un recorrido visual sobre la superficie de cada uno de los cuadros individualmente.



Ejemplo de una serie de fotografías, donde vemos el recorrido espacial, una vista desde tres habitaciones que se va acercando a la habitación que se ve al fondo desde el principio. El espectador puede de esta forma transitar el espacio de la ficción.



En esta otra serie se utiliza también el mismo recurso de recorrido espacial, pero además la luz tiene un factor determinante a la hora de componer con sombras en el espacio.



En este otro ejemplo vemos un plano general de una maqueta donde hay una mesa de billar. En esta serie la iluminación sólo varía levemente, siendo lo más importante lo que ocurre dentro de la mesa de billar, que evidencia el factor tiempo.

## PROCESO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Como ya he comentado anteriormente, sabía desde un principio sabía que quería trabajar espacios interiores, pero no encontraba ninguna justificación teórica para hacerlo. La primera idea que tuve sobre el porqué me interesaban posiblemente estos lugares surge de la lectura de *El tamaño de una bolsa* (2001) de John Berger (Londres, 1926), en el que este fragmento concreto me resultó especialmente interesante:

[...] *Cada mariposa tiene también su propio silencio. Pues a veces un sonido se percibe mejor como silencio, de la misma forma que a veces una presencia, una presencia visible, resulta más elocuente, se transmite mucho mejor al desaparecer.*

*¿Quién no ha estado en una estación despidiendo a una persona? ¿Quién no ha visto alejarse el tren llevándosela lejos? Luego, cuando recorres el andén de vuelta a casa, suele suceder que la persona que acaba de irse está más presente, más totalmente presente, que cuando os abrazásteis antes de que se subiera al tren. Tal vez cuando nos abrazamos al despedirnos lo hagamos por esta razón, para coger lo que queremos guardar de quienes se van.*<sup>3</sup>

Aquí Berger establece una relación entre dos opuestos, la ausencia y la presencia. Como he indicado al principio, fue a través de esta dicotomía, cuando empecé a plantearme el proyecto. La presencia de algo ausente, me hacía pensar en los lugares cotidianos de mi intimidad en los que había pasado momentos con alguien que ya no estaba, y cómo desde el ahora observaba esos lugares que me remitían a un pasado. De esta manera, se hacían presentes en la memoria tanto el momento vivido como la persona.

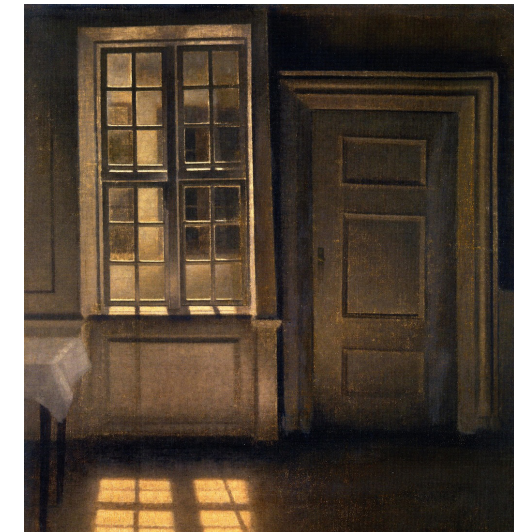
En términos formales noté que La luz natural es un factor que interactúa en estos lugares del recuerdo, configurando variaciones perceptivas de los mismos

conforme *pasa el tiempo*.

Con esta reflexión, empecé a pintar cuadros centrándome en la luz en espacios vacíos, en los que como mucho podíamos encontrar un mueble o un cuadro en la pared, para así enfatizar la ausencia mediante la economía de objetos representados, siendo la luz, como elemento intangible, la protagonista y organizadora del espacio. Esta investigación me hizo revisar el trabajo de Edward Hopper, ya que en sus cuadros nos muestra en muchas ocasiones este tipo de espacios donde la luz juega un papel importante a la hora de componer. El trabajo de Vilhelm Hammershoi sigue una línea similar, por lo que me apoyé también en su obra como referente en este punto.



Edward Hopper  
*Conversación nocturna* (Detalle)  
(1949)  
Óleo sobre lienzo  
70,5x101,6 cm



Vilhelm Hammershoi  
*Interior* (Detalle)  
(1906)  
Óleo sobre lienzo  
51,8x44 cm

<sup>3</sup>BERGER, John. *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus, 2004. p. 252.

El proceso me fue llevando a que el cuadro presentara una habitación que se dejaba ver a través de otra habitación. De esta forma, comencé a revisar la pintura de género que surgió en los Países Bajos en el siglo XVII, donde este tipo de composiciones era habitual. Tzvetan Todorov (Sofía, 1939), en su ensayo *El elogio de lo cotidiano* (2013), hace un análisis de este tipo de pintura, cómo y por qué surge en este preciso momento y lugar, puesto que anteriormente la vida cotidiana de personas anónimas no eran considerado tema digno como para ser el principal protagonista de una pintura<sup>4</sup>. Fue entonces cuando observé que si quería tener a Johannes Vermeer (Delft, 1632- Delft, 1675), Pieter de Hooch (Róterdam, 1629-1684), Samuel van Hoogstraten (Dordrecht, 1627-Dordrecht, 1678) o a Nicolas Maes (Dordrecht, 1634- Ámsterdam 1693), entre otros, en cuenta para mi proyecto, debía observar no solo sus cuadros, sino también los interiores de las casas de hoy. Empecé a tomar fotografías de mi propio espacio cotidiano, de mi casa. Pero no quería partir de las fotografías como referencia para pintar sin antes pasar la información que me ofrecía la fotografía por un filtro. El pintor contemporáneo Peter Doig (Edimburgo, 1959), afirma que en sus cuadros no usa la fotografía de una forma obvia, sino que la usa como herramienta tanto compositiva como textural, ya que en muchos casos la utiliza para retomar una textura o un encuadre, para así llegar a la pintura final<sup>5</sup>. Revisando a Dexter Dalwood (Bristol, 1960), pude comprobar que su uso de la fotografía y de diferentes recursos se basaba en la confección de un *collage* que unificara partes separadas para dar como resultado un todo y que le sirviera de boceto previo al cuadro. El trabajo de Jonas Wood (Boston, 1977), Guy Yanai (Haifa, 1977), o Norberto Gil (Sevilla, 1975) me hicieron pensar en cómo podía adaptar esta idea de *collage* a mi trabajo, y fue cuando comencé a producir bocetos con cartulinas partiendo de las fotografías de interiores que había tomado.

<sup>4</sup> TODOROV, Tzvetan. *El elogio de lo cotidiano*. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

<sup>5</sup> BENTLEY MAYS, John. Entrevista a Doig en la revista CANADIANART el 30 /01/ 2014.



Samuel van Hoogstraten  
*Vista a través de tres habitaciones* (Detalle) (1658)  
Óleo sobre lienzo  
102x71 cm



Peter Doig  
*Canoe-lake* (Detalle) (1997)  
Óleo sobre lienzo  
200x300 cm



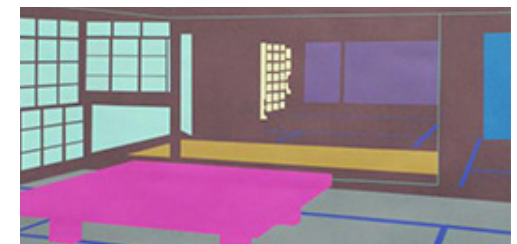
Dexter Dalwood  
*Jackie Onassis* (Detalle) (2000)  
Óleo sobre lienzo  
214x244 cm



Jonas Wood  
*Grandfather clock* (Detalle) (2007)  
Gouache y lápices de colores sobre papel  
106x104 cm



Guy Yanai  
*Home* (Detalle) (2015)  
Óleo sobre lino  
148x120 cm



Norberto Gil  
*Mesa rosa* (Detalle) (2014)  
Acrílico sobre papel  
152x121 cm



Para la confección de estos *collages*, también me sirvieron de modelo los que compone con diferentes tipos de cartón y cartulinas, Brian Alfred (Pittsburgh, 1974), recogidos en su catálogo *Surveillance* (2006)<sup>6</sup>. En ellos, Alfred delimita las áreas y sub-áreas de lo que después llevará a mayor dimensión en sus acrílicos sobre lienzo. Por otro lado, aunque muchas de las obras de Richard Diebenkorn (Portland, 1922-1993) son hoy son vistas como disposiciones de formas abstractas, comenzó observando la naturaleza e interpretándola de forma que la geometría y la ambigüedad espacial dieran lugar a espacios estructurados de luz y color<sup>7</sup>. Intenté adaptar esta forma de analizar el espacio al análisis de las fotografías, entendiendo el espacio fotografiado no ya como una visión tridimensional sino como un plano en el que disponer superficies de acuerdo a determinadas proporciones de luz y penumbra, y simplificando los detalles a lo esencial.

En este punto de la investigación tanto teórico-conceptual como plástica, los cuadros y collages ya no podían ser solamente la representación de un espacio cotidiano deshabitado, sino que debían estar hablando de algo más. La lectura de *La invención del cuadro* (1993) de Víctor. I. Stoichita (Bucarest, 1949) me hizo replantearme el sentido del medio pictórico en relación con aquello que yo estaba haciendo:

[...]Cualquier representación de un interior supone la visión de una habitación cuya cuarta pared ha sido eliminada. La pared ausente —base esencial de toda ficción intimista— se sustituye por la superficie de la imagen pictórica.<sup>8</sup>

<sup>6</sup>ALFRED, Brian. *Surveillance*. Exposición del artista. Londres: Haunch of Venison, 2006.

<sup>7</sup>Phillips Collection. American Art: Richard Diebenkorn <[http://www.phillipscollection.org/research/american\\_art/artwork/Diebenkorn-Interior\\_Ocean.htm](http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/Diebenkorn-Interior_Ocean.htm)> [Consulta: 7 de Noviembre de 2015]

<sup>8</sup>STOICHITA, Víctor. I. *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. p. 51.



(Arriba) Brian Alfred  
*Majic cloud clouster* (Detalle) (2009)  
Collage on paper  
22,8x30,5 cm

(Debajo) Richard Diebenkorn  
*Interior with view of ocean* (Detalle) (1957)  
Óleo sobre lienzo  
125x 147,3 cm



El término de “cuarta pared” me hizo relacionar rápidamente la idea de cuadro con la del teatro, o más bien con el *escenario*, el lugar donde sucede la acción teatral. De hecho, Matthias Weischer (Rheine, 1973), cuyo trabajo empecé también a tener en cuenta al estudiar sus pinturas más detenidamente, utiliza como modelo en su taller un espacio que ha vestido como un escenario y su proscenio, llenándolo de muebles y atrezzo para conseguir en sus cuadros la presencia polvorienta de los escenarios de teatro<sup>9</sup>. La idea de hablar de algo ficticio, el teatro, a través de otra ficción, la pintura, se asemejaba a la idea de la representación dentro de la representación: el cuadro dentro del cuadro, “elevar la ficción al cuadrado”<sup>10</sup>. El trabajo de Gloria Martín (Sevilla, 1980) también retoma el asunto en una investigación pictórica en torno a un espacio concreto, el “backstage” de la obra de arte, como ella misma dice en la entrevista que le hacían en el diario Sevilla Directo en febrero de 2015<sup>11</sup>. La artista habla de “una pintura que a su vez hablara de la pintura”, por lo tanto ofrece una visión metalingüística de la pintura. Otra artista con ciertas similitudes en el discurso, especialmente en los trabajos de la serie *At Home* es Zsofia Schweger, quien utiliza su casa y estudio como protagonistas de esta serie de cuadros que podemos ver en su página web<sup>12</sup>.

Toda esta investigación teórica sobre el metalenguaje pictórico parecía estar por un lado llevándome a un nuevo puerto pero alejándome al mismo tiempo de mi punto de partida, pero una nueva lectura hizo que los caminos volvieran a encontrar un nexo común en beneficio del proyecto:

<sup>9</sup> PERRY, Collin. “Matthias Weischer” *Vitamin P2: New perspectives in painting*. London: Phaidon, 2011. p. 312.

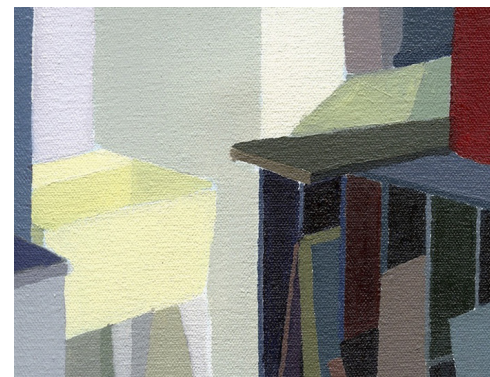
<sup>10</sup> STOICHITA, Víctor. I. *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. p. 60.

<sup>11</sup> BARRANQUERO MAYA. *Diario Sevilla Directo. Entrevista a Gloria Martín. “El arte es una vía de conocimiento y de crecimiento”* - 03/02/2015. <<http://www.sevilladirecto.com/gloria-martin-el-arte-es-una-via-de-conocimiento-y-de-crecimiento/>> [Consulta: 6 de noviembre de 2015]

<sup>12</sup>SCHWEGER, Zsofia, página web de la artista: < <http://zsofiaschweger.com/at-home/>> [Consulta: 21 de octubre de 2015]



Matthias Weischer  
*Atelier II (Detalle)* (2005)  
Óleo sobre lienzo  
40,5x60 cm



Zsofia Schweger  
*Pendleton west 321 (Detalle)* (2011)  
Óleo sobre lienzo  
22,86x22,86 cm



Gloria Martín  
*Atelier de moulage (Detalle)* (2014)  
Óleo sobre lienzo  
65x81 cm

[...] Así, los sueños descienden a veces tan profundamente en un pasado indefinido, en un pasado libre de fechas, que los recuerdos precisos de la casa natal parecen desprenderse de nosotros. Esos sueños sorprenden nuestra ensoñación. Llegamos a dudar de haber vivido donde hemos vivido. Nuestro pasado está en otra parte y una realidad impregna los lugares y los tiempos.<sup>13</sup>

La casa, la intimidad y lo cotidiano eran elementos con los que había querido trabajar desde un principio, y Gastón Bachelard (Campagne, 1884-París, 1962) me hizo recordar otro trabajo anterior que había producido previamente en torno a esa temática y esos conceptos: las maquetas de casas. Estas maquetas estaban hechas con el mismo material con el que hacía los *collages*, solo que eran tridimensionales y no partían de ninguna fotografía. Pero, ¿qué pasaría si las usara como punto de partida? Estas maquetas no tienen techo ni cuarta pared. Cuando la luz actúa sobre ellas se genera una extrañeza poco común en los espacios cotidianos debido a que los reflejos y las sombras proyectadas están en cierto modo incompletas. La pintora Mamma Andersson nos muestra en sus cuadros interiores domésticos vibrantes, que se perciben con una tensión inquietante. La extraña atmósfera de los trabajos de Andersson es subrayada por la normalidad de las escenas que representa, solo que en lugar de ofrecernos la realidad ella nos transmite una alternativa<sup>14</sup>. Las fotografías de mis maquetas ofrecen un solo punto de vista del espacio a escala, y este punto de vista era muy importante. Llegados a esta fase, la intervención como referente del fotógrafo Thomas Demand en mi discurso es crucial. Demand recopila fotografías de prensa que recogen sucesos que han marcado la historia de Estados Unidos principalmente, y reproduce con maquetas a escala natural (1:1) los lugares que aparecen en estas fotografías.

<sup>13</sup> BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 1975. pp. 89-90.

<sup>14</sup>ANDERSSON, Karin. Mamma Andersson: *Dog days*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2012.



(Arriba) Mamma Andersson  
*The long goodbye* (Detalle) (2015)  
Óleo sobre panel  
150x122cm

(Debajo) Thomas Demand  
*Stove* (2014)  
Impresión a color en Diasec  
156x230cm



Toma fotografías de dichas reproducciones desde el mismo punto de vista que la prensa ha mostrado previamente. Después, destruye la maqueta<sup>15</sup>. El aspecto de sus modelos es muy similar al de los míos por el material que usa, aunque trabajar a esa escala le permite llegar a un alto grado de detalle. Lo que me interesa de Demand, más allá de la técnica, es su discurso. Hablar de una maqueta (o un mapa) a escala 1:1 inevitablemente nos lleva a establecer una relación con Jean Baudrillard (Reims, 1929-2007) y el cuento de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-1986) que utiliza para explicar el simulacro.

[...]Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:

— es el reflejo de una realidad profunda

— enmascara y desnaturaliza una realidad profunda

—enmascara la ausencia de realidad profunda

—no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.<sup>16</sup>

Si analizamos punto a punto el fragmento, nos damos cuenta de que encaja perfectamente con las fotografías de Demand. El fotógrafo Teju Cole (Nueva York, 1975), afirma : “Cuando una fotografía es la última huella que nos queda de una obra de arte, se convierte en algo más”<sup>17</sup>. De esta forma, compara la destrucción de las maquetas de Demand con las obras de arte que se perdían en la guerra o por incendios, quedando de ellas sólo el registro fotográfico. Pero en el caso de Demand, la obra no es la maqueta, sino la fotografía, el registro.

---

<sup>15</sup>DEMAND, Thomas. Catálogo: *CÁMARA*. Texto: Sergio Mah. Fundación Telefónica, Madrid & Photo España. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

<sup>16</sup>BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós 1978. p. 14.

<sup>17</sup>COLE, Teju. *Memories of things unseen* (Memorias de lo no visto) Artículo en el New York Times 14 de Octubre de 2015. <<http://www.nytimes.com/2015/10/18/magazine/memories-of-things-unseen.html>>[Consultado 20 de Octubre de 2015]

No cabe duda de que la destrucción de la fuente es esencial, puesto que todo anhelo de visitar ese lugar que Demand nos presenta como mágico o extraordinario queda disuadido al entender no sólo que es una recreación, sino que además dicha recreación fue destruída.

Por lo tanto, a partir de entonces, tomaría fotografías de mis propias maquetas, maquetas que después también destruyo, para quedarme sólo con la fotografía del punto de vista que necesito. En ocasiones me serviría para tener un boceto de la pintura que quiero hacer, y en otros casos la fotografía sería la obra final. Fue entonces cuando revisar el trabajo de una pintora contemporánea me sirvió de gran ayuda: Amy Bennett pinta cuadros generalmente de proporciones que consideramos como pequeño formato y en sus cuadros aparecen personajes, pero parecen tener muy pocos detalles. En ocasiones nos muestra perspectivas aéreas de poblaciones en las que a las casas les falta el techo. Como podemos ver en la fotografía de entrada en su web, ella también parte de maquetas<sup>18</sup>.



Amy Bennett  
*Collapse* (Detalle) (2012)  
Óleo sobre panel  
20,32x20,32 cm

---

<sup>18</sup>BENNETT, Amy, web de la artista: <<http://www.amybenett.com/home.html>> [Consulta: 20 de Octubre de 2015]

Bennett tampoco muestra las fotografías que toma a modo de boceto, pero sabemos que parte de maquetas porque nos da pistas, como la visión cenital de muchas de sus piezas o la ausencia de algunas paredes o techos, además de que las figuras en sus cuadros parecen —y deben parecerlo porque de ellos parten— muñecos de plástico. Todo esto genera una extrañeza que era precisamente lo que yo estaba buscando, pero, en cierto modo, me faltaba aún dar esa pista o clave. También me interesaba de Bennett lo que comenta sobre sus cuadros, en los que parece que algo está a punto de suceder, o acaba de pasar<sup>19</sup>. Eso genera otro tipo de interés que va más allá de lo que se puede ver de márgenes hacia dentro, haciendo que nos sigamos cuestionando, una vez hemos visualizado la obra y hemos puesto nuestra atención en otra cosa de nuestro entorno cotidiano, lo que Rubert de Ventós (Barcelona, 1939) llama des-reconocimiento:

[...]3. *Des-reconocimiento. El placer estético empieza únicamente cuando a aquel reconocimiento sigue un nuevo desconcierto —un des-reconocimiento, por así decir. Y dura sólo mientras se nos han averiado las ideas hechas y no hemos tenido tiempo aún de repararlas: cuando la experiencia nos ha pillado a contrapié, nos hace perder el equilibrio, y caemos una vez más de bruces sobre las cosas o las obras que teníamos por más conocidas; cuando hemos llegado a ver con admiración lo más natural del mundo y podemos alcanzar ya la última sofisticación estética: ver a su vez con naturalidad lo que es artificial. Entonces, sólo entonces, perdemos el ansia del esnob o el advenedizo y adquirimos la serena y segura capacidad de embeleso de los auténticos indígenas de la cultura; de todos aquellos que saben recuperar creativamente el efecto-mareo que les suscitaron las cosas <<la primera vez>>*.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> BENNETT, Amy, The Morning News, entrevista: <<http://www.themorningnews.org/gallery/neighbors>> [Consulta: 21 de Octubre de 2015]

<sup>20</sup> RUBERT DE VESNTÓS, Xavier. *El cortesano y su fantasma*. Barcelona: Destino, 1991. p. 171.

Cuando observamos objetos que conocemos desde un punto de vista completamente distinto al habitual, en cierto modo los des-reconocemos. Es por ello que, cuando por ejemplo vemos en Google Earth nuestro barrio, a pesar de que conocemos las calles, nos lleva unos segundos situarnos en él, porque no estamos acostumbrados a la visión cenital de nuestro entorno. Otra forma de decir visión cenital dentro de los sistemas de representación científicos es “visión en planta”. Aunque sea un recurso que en principio beneficia más al ámbito científico y racionalista —ya que su objetivo es proporcionar información exhaustiva de un punto de vista—, el ámbito artístico también ha hecho uso de esta perspectiva. Sin irnos muy atrás en el tiempo, Lars Von Trier (Copenhage 1956) utiliza esta visión en el primer plano fijo que aparece en su película *Dogville* (2003).

En cierto modo, aunque el propósito de los estudios de Frances Glessner Lee<sup>21</sup> (Chicago, 1878-1962) estuvieran más ligados a lo científico que a lo artístico, sus maquetas me han servido también para reflexionar sobre mi proyecto. Glessner Lee utilizaba casitas de muñecas y sus muñecos de porcelana a escala para recrear escenas donde se habían cometido asesinatos, con el fin de utilizarlos en su estudios forenses.



Lars Von Trier  
*Dogville* (2003)  
Primer plano de la película.



Una de las fotografías de los estudios forenses de Frances Glessner Lee.

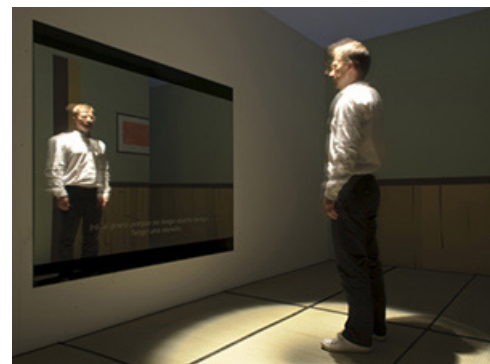
<sup>21</sup> GLESSNER LEE, Frances. Web Death in Diorama: <<http://www.deathindiorama.com/>> [Consulta: 21 de Octubre de 2015]

Es muy chocante ver una casita de muñecas tan pomposa e inocente siendo escenario de situaciones macabras y sangrientas. No obstante, yo no quería que lo inquietante en mis cuadros fuera la evidencia de que habían sido escenarios de un crimen, sino que lo que nos hiciera reflexionar fueran otro tipo de pistas. Me interesaba la idea del escenario del crimen, puesto que la lectura de las novelas de Arthur Conan Doyle (Edimburgo, 1859-1930) protagonizadas por el célebre detective Sherlock Holmes había sido también fuente de inspiración de muchos de los escenarios que había estado creando durante el proceso.

La lectura de *El crimen perfecto*<sup>22</sup> (1996) de Baudrillard me sirvió entonces como reflexión de que los escenarios que estaba planteando en mi proyecto, podrían ser efectivamente los escenarios de un crimen ficticio, o más bien de un crimen metafórico: el crimen de la realidad, donde no hay cadáver, puesto que el asesinado —en este caso, la realidad— ha sido sustituido por el simulacro de sí mismo. Las obras que estaba generando por el momento, serían por tanto las pruebas que utilizarían los forenses para resolver el caso. ¿Cómo se resuelve un caso que nunca ha sucedido como tal? ¿Cuáles son las pistas que pueden hacernos llegar a la conclusión de que no ha habido ningún asesinato, sino una “suplantación de lo real por los signos de lo real”<sup>23</sup>? Me interesaba que el espectador se sintiera entonces como un detective en busca de pruebas, hacerlo “actor protagonista” de los escenarios de ficción, el caso contrario de lo que ocurre en *La rosa púrpura del Cairo* (1985), donde el personaje ficticio de cine sale de la pantalla para actuar sobre el plano de la realidad. Encontré cierta similitud respecto a esta idea con la instalación *Akibiyori*<sup>24</sup> de Simon Zabell (Málaga, 1970) en el CAAC de Sevilla, donde hace que el espectador sea protagonista de una ficción, concretamente de la película *Otoño Tardío* de Yasujiro Ozu (Tokio, 1903-1963) mediante un espejo

que le situaba en el escenario de la película, reflejándolo en un espacio simulado y con los subtítulos de la misma. En mi proyecto, el espectador es protagonista en los escenarios donde ha de buscar claves sobre el asesinato de la realidad. En el caso de las fotografías, la evidencia sería que son maquetas y no espacios reales. Los *collages* y cuadros, en cambio, nos dan pistas mediante superposición de capas que ocultan lo que hay debajo, capas de pintura y/o materia que se yuxtaponen al igual que las capas de ficción que posee el proyecto. Por otro lado, las luces varían en un mismo espacio a la vez que varía el punto de vista, generando imágenes extrañas debido a los cambios de luz y de perspectiva que producen anomalías en la imagen.

Llegados a este punto de la investigación teórica y mirando la producción plástica generada hasta entonces, podíamos ver que tanto las fotografías como los *collages* poseían una fuerza que los hacía sostenerse por sí solos, debido al contraste que se generaban en las distintas áreas de luz y sombra que les concedía un aspecto casi cinematográfico, como ocurría con los cuadros de Hopper, que en 2013 fueron usados como excusa escenográfica donde transcurrirá la acción en la película del austriaco Gustav Deutsch (Viena, 1952), *Shirley: Visiones de la realidad* (2013).



Simon Zabell  
*Akibiyori* (2009)  
Instalación.



Gustav Deutsch  
*Shirley: Visiones de la realidad* (2013)  
Un plano de la película que recrea el cuadro  
*Sol en una habitación vacía* de Edward Hopper.

<sup>22</sup>BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.

<sup>23</sup>BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978. p. 7.

<sup>24</sup>ZABELL, Simon. Web del artista: <http://simonzabell.com/> [Consulta: 20 de Noviembre 2015]

No obstante, no sucedía lo mismo con los cuadros. Revisando la obra *Rema* (2008) del propio Simon Zabel, pude ver que en esta serie existía una economía de recursos muy contundente que le daban fuerza a la obra, además del contraste que se establecía entre las diferentes áreas del cuadro. Trabajar en gran formato al óleo cuando se tienen grandes áreas de pintura puede resultar problemático ya que existe una tendencia a “rellenar” la zona y no a pintarla. Para solucionar este asunto, revisé trabajos de pintores como Chema Cobo, quien en su exposición *Out of Frame* (2009)<sup>25</sup> también tenía grandes superficies de óleo con un mismo tono. El trabajo de Cobo no sólo me sirvió para solucionar esto, sino que además me hizo reflexionar sobre el encuadre. Desplazar el objeto protagonista motivo del cuadro, me serviría para jugar con la composición a un nivel plástico y conceptual. El protagonista del cuadro no sería el objeto representado sino la propia pintura. De esta forma, también me estaba abstrayendo de lo representado en mayor medida, con lo que la pintura estaba más presente. Las manchas de pintura ordenadas de cierta forma en la superficie del lienzo nos hacen interpretarlas como ese objeto protagonista.

Con respecto a la fotografía, aunque en un principio no pretendía producir obra con ellas sino tan solo bocetos, acabó teniendo suficiente fuerza por sí sola como para incluirla en el proyecto como piezas autónomas y hacer de esta forma un proyecto multidisciplinar en el que tuvieran cabida tanto los *collages* y las pinturas como las fotografías de las maquetas, ya que cada una de las disciplinas aprovechaba los recursos que les son más propios para decir distintas cosas sobre lo mismo en un discurso conjunto. Las fotografías nos ofrecen una visión de un plano más general de estos escenarios, en los que la iluminación y cómo ésta varía en el tiempo son cruciales. El *recorrido* que se hace en estos espacios ficticios transcurre en un tiempo que condiciona la iluminación del lugar, y esto es visible en las fotografías.

---

<sup>25</sup> COBO, Chema. *Out of frame*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo, 2009.

Por otro lado, los *collages* y cuadros pretenden acercar más la representación de estos espacios a abstracciones de los mismos mediante la visión en planta y el desencuadre del objeto principal, obedeciendo no obstante a recursos pictóricos como la entonación o la composición de facturas.

La huella de la “imperfeción criminal” en este “asesinato de la realidad”<sup>26</sup> la forma la ausencia de figuras en un espacio que, debido a la entonación pictórica en el caso de los cuadros y *collages*, o la iluminación en el caso de las fotografías, podemos creer como real. La perspectiva de los cuadros y *collages* en ocasiones nos eleva como espectadores que observan desde una altura sólo factible si el observador se halla frente a una maqueta, o una representación en planta —científica— de un lugar. La realidad del motivo de la pintura de género ha sido víctima de un asesinato y sustituida por un simulacro, y el espectador se encuentra ante las evidencias que le harán desentrañar el misterio: los espacios de ficción representados en el proyecto pasan al plano de la realidad del espectador. No parten de una realidad previa ya que desde el primer momento se está hablando de una ficción, un evento no acontecido en un escenario simulado, representado de formas diferentes.



Chema Cobo  
*Out of the blue IV* (Detalle) (2009)  
Óleo sobre lienzo  
190x120 cm

---

<sup>26</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.

CRONOGRAMA

	marzo	abril	mayo	junio	julio	agosto	sept.	octubre	nov.
Búsqueda de Referentes									
investigación con collages y cuadros									
investigación con fotografía de maquetas									
Investigación teórico-conceptual									
Análisis de los resultados									
Redacción de la memoria									



PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN, MONTAJE Y TRANSPORTE

CUADROS

Bastidores	125 €
Tela imprimada	95 €
Tubos de óleo	200 €
Brochas y pinceles	50 €
Espátulas	15 €
Cinta de carroceros	10 €
Esencia de trementina	25 €
Aguarrás	5 €

COLLAGES

Cartulinas	50 €
Bastidores	20 €
Pegamento	10 €

FOTOGRAFÍAS

Cartulinas y cartones	50 €
Cinta adhesiva	5 €
Impresión de fotografías	50 €
Enmarcado de fotografías	200 €

TRANSPORTE

Embalaje de obras reciclable	450 €
Envío por agencia	400 €

MONTAJE

Alcayatas	5 €
Taladro	15 €
Masilla y pintura de pared	20 €
Metro y nivel	5 €
Escalera	15 €

TOTAL 1.820 €

## CONCLUSIONES

Llegados al final de la aventura que supone embarcarse en un proyecto artístico, y con tierra a la vista, podría decirse que las conclusiones que extraigo del “viaje” son numerosas, ya que este Trabajo Final de Grado no es sólo el final de una asignatura, sino también de cuatro años -y un poquito más- de estudio en la Facultad de Bellas Artes de Málaga. Desde muy temprana edad supe que quería estudiar Bellas Artes, y ahora que puedo decir que -casi- he terminado, no puedo estar más convencida de que tomé la decisión correcta.

Como primera conclusión que extraigo de todo este proceso, tanto artístico como personal es, que aunque muchas veces las cosas que visualizas no son como esperas, en ocasiones pueden sorprenderte muy favorablemente. Cuando entré en la Facultad en realidad no tenía muy claras mis expectativas, pero desde luego no esperaba que alguna asignatura me fuera a quitar al sueño y no precisamente por el miedo a suspender, sino por la frustración de no alcanzar unos objetivos que no están en ningún programa académico, tan solo en la autoexigencia. Del mismo modo, empecé este proyecto como un trabajo exclusivamente pictórico, pero el proceso de investigación plástico y teórico ha ido ampliándolo hasta convertirlo en un proyecto multidisciplinar, algo que no me planteé al comienzo, pero que sin duda ha resultado ser una de esas gratas sorpresas que me he encontrado por el camino.

Otro aspecto clave a destacar como conclusión sería la importancia del error. Sólo al equivocarnos realmente aprendemos cómo no hacer algo, pero además, asumir esta premisa nos permite no tener miedo al fracaso, lo cual nos lleva a hallazgos que tomando métodos “consagrados” no sería posible alcanzar. Los pasos que se dan en un proyecto artístico no son siempre hacia delante, en ocasiones es recomendable volver hacia atrás para tomar impulso o para reconducirnos en dirección a una meta. Por otro lado, el descanso también es

un factor importante, puesto que nos permite tomar distancia crítica con relación a lo andado, para saber realmente la línea que estamos trazando.

De la misma forma, descubrir cómo el proceso plástico iba influyendo en las lecturas teóricas y viceversa ha sido muy enriquecedor. Es por ello que a la hora de realizar esta memoria, me ha costado diferenciar el proceso plástico del teórico-conceptual, ya que en mi caso ambos han ido de la mano.

La constante búsqueda de referentes ha resultado ser una actividad necesaria por dos motivos; el primero, por ver qué han hecho otros ya y no repetirlo bajo un título distinto, y el segundo, por ver cómo han trabajado con propuestas similares a la mía y a qué soluciones plásticas han llegado, o cómo argumentan su proyecto dentro de su propio discurso.

En general, podría decirse como conclusión final, que la realización de este proyecto tras los cuatro años de Grado me han servido para tener una percepción completamente distinta del mundo a la que tenía antes de entrar a la Facultad. Antes de la carrera pensaba que cuando tuviera el título bajo el brazo tendría unos conocimientos sólidos inamovibles con los que podría superar cualquier barrera. Ahora, con un pie fuera, tengo que admitir que de lo único que puedo estar segura es de no estar segura de nada. Esto no significa que no haya aprendido nada en estos cuatro años, sino que me han servido para tomar conciencia de que un título sólo es un papel firmado y que sólo se deja de aprender cuando se deja de respirar, por lo que esto no es el final sino un nuevo principio, pero un principio que no empieza desde cero, sino con una *boîte-en-valise* llena de aprendizaje, buenos recuerdos, y entusiasmo por seguir esta aventura que es el Arte.

No quería terminar este apartado de conclusiones sin antes agradecer la labor académica de todos y cada uno de los profesores a los que he tenido el gusto de atender en clase durante estos cuatro maravillosos años, con especial mención a Carlos Miranda, sin el cual, este proyecto -o TFG- no hubiera acabado siendo lo que es.

También agradecer a mis padres por haberme apoyado siempre en mi decisión de estudiar una carrera desgraciadamente tan poco valorada en nuestra sociedad, donde parece que el arte siempre es aquello de lo que siempre podemos prescindir. Gracias a mis amigos, especialmente a Diego, por creer en mí incluso cuando ni yo misma lo hacía. Y por último agradecer a quienes han sido mis compañeros durante estos años, quienes se han acabado convirtiendo -según el momento- en amigos, profesores e incluso psicólogos, con los que espero seguir manteniendo el contacto durante mucho tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

A continuación, nombraré una lista de libros, catálogos, webs, vídeos y películas que me han servido de ayuda durante todo el proceso de investigación del trabajo. Muchos de ellos ya han sido nombrados a pie de página durante la memoria.

### LIBROS

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

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

BERGER, John. *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2004.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BORGES, Jorge L. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997.

CHRISTIE, Agatha. *Asesinato en el Orient Express*. Barcelona: Molino, 1996.

DEMAND, Thomas. *Thomas Demand: Model studies*. London: Ivory Press, 2011.

DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes: Estudio en escarlata. El valle del terror*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

DOYLE, Arthur Conan. *De Oxford a las cataratas de Reichenbach*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

DOYLE, Arthur Conan. *De los "años oscuros" a Sussex*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

LYOTARD, Jean François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1994.

PUELLES, Luis. *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada 2011.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2014.

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

TARKOVSKIJ, Andrei. *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 2008.

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

VVAA. *Historia de la Fotografía: desde 1839 a la actualidad*. Köln: Taschen, 2012.

VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985.

WARE, Chris. *Building Stories*. New York: Pantheon Books, 2012.

### CATÁLOGOS

ALFRED, Brian. *Surveillance. Exposición del artista*. Londres: Haunch of Venison, 2006.

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

BAYRLE, Thomas. *Vitamin P: New perspectives in painting : Tomma Abts, Franz Ackermann, Nader Ahriman*. London: Phaidon, 2002.

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

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

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

DALWOOD, Dexter. *Dexter Dalwood*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Zurich: JRP/Ringier, 2010.

DEMAND, Thomas. *Cámara: Thomas Demand*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

DIEBENKORN, Richard. *Exposición: Whitechapel Art Galley de Londres*. Madrid: Fundación Juan March, 1991.

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

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

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

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

HASTING, J., & SCHWABSKY, B. *Vitamin P<sub>2</sub>: New perspectives in painting*. London: Phaidon, 2011.

HOPPER, Edward. *Edward Hopper*. London: Tate Pub., 2004.

HOPPER, Edward *Edward Hopper: Pinturas y dibujos de los cuadernos personales*. Madrid: La Fábrica, 2011.

MARTÍN, Gloria, *El traslado de la imagen*. Huelva: Área de Cultura, Diputación Provincial de Huelva, 2014.

MARTÍN, Gloria. *En la pequeña manzana: Un proyecto específico para la sede de la Filmoteca de Andalucía, Antiguo Hospital de San Sebastián, Córdoba*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009.

MARTÍN, Gloria. *La casa de Claudine*. Málaga: Fundación Unicaja, 2009.

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

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

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

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

ZABELL, Simon. *Rema*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo, 2008.

## WEBS

### Galerías:

<http://www.galeriasilvestre.com/artistas.php>

<http://www.gallerimagnuskarlsson.com/artists>

<http://www.zeno-x.com/artists/artists.html>

<http://www.galeriedukan.com/artists>

<http://www.birimbao.es/>

[http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artist\\_list.asp](http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artist_list.asp)

<http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/>

<http://www.phillipscollection.org/>

<http://www.saatchigallery.com/>

<http://presente-continuo.org/>

### Artistas:

#### BENNETT, Amy:

[http://www.tomiokoyamagallery.com/interviews\\_en/amy-bennett-artists-talk-2009\\_en/](http://www.tomiokoyamagallery.com/interviews_en/amy-bennett-artists-talk-2009_en/)

<http://www.themorningnews.org/gallery/neighbors>

[http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork\\_display.asp?ArtworkID=2185](http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=2185)

COBO, Chema:

<http://chemacoboob.blogspot.com.es/search/label/4.%202000-2009>

DEMAND, Thomas:

<http://www.thomasdemand.info/>

<http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/thomas-demand/>

<http://www.themorningnews.org/gallery/neighbors>

DIEBENKORN, Richard:

[http://www.phillipscollection.org/research/american\\_art/artwork/](http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/)

[Diebenkorn-Interior\\_Ocean.htm](http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/Diebenkorn-Interior_Ocean.htm)

DOIG, Peter:

<http://peterdoig.mbam.qc.ca/en/>

<http://canadianart.ca/features/2014/01/30/peter-doig-interview/>

<http://bombmagazine.org/article/2949/peter-doig-chris-ofili>

GIL, Norberto:

[http://issuu.com/birimbao/docs/norberto\\_gil\\_n?e=1130284/2655846](http://issuu.com/birimbao/docs/norberto_gil_n?e=1130284/2655846)

GLESSNER LEE, Frances:

<http://www.deathindiorama.com/>

MARTÍN, Gloria:

<http://www.gloriamartin.info/>

<http://presente-continuo.org/entradas/entrevista/63/gloria-martn>

MURPHY, Catherine:

<http://bombmagazine.org/article/1885/catherine-murphy>

PEMJEAN, Emilio:

<http://www.galeriacero.com/es/artistas/emilio-pemjean>

<http://www.emiliopemjean.com/exhibitions>

SAGRERA, Carlos:

<http://carlossagrera.com/>

TINEI, Alexander:

<http://www.galeriedukan.com/artist-home/alexander-tinei>

<http://tinei.tumblr.com/>

SCHWEGER, Zsofia:

[http://griffinartprize.com/uk/griffin-art-prize-2015/artist\\_detail/zsofia-schweger](http://griffinartprize.com/uk/griffin-art-prize-2015/artist_detail/zsofia-schweger)

<http://zsofiaschweger.com/>

WEISCHER, Matthias:

<http://www.matthiasweischer.de/>

[http://www.saatchigallery.com/artists/matthias\\_weischer.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/matthias_weischer.htm)

YANAY, Guy:

<http://guyyanai.tumblr.com/>

ZABELL, Simon:

<http://www.caac.es/programa/zabell09/frame.htm>

<http://simonzabell.com/>

## VIDEOS / PELÍCULAS

ALLEN, Woody

*La rosa púrpura del Cairo*. (1985) Estados Unidos.

ANDERSSON, Mamma:

<https://www.youtube.com/watch?v=9hqs2btctOI>

BENNETT, Amy:

<https://www.youtube.com/watch?v=yodJPR5hGic>

<https://www.youtube.com/watch?v=7qVcd06L674>

DEMAND, Thomas:

<https://www.youtube.com/watch?v=UA2AdLo0rDQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=iIarxEFmP7w>

<http://channel.louisiana.dk/video/thomas-demand-constructing-authentic>

<http://www.nytimes.com/2015/10/18/magazine/memories-of-things-unseen.html>

DEUTSCH, Gustav:

*Shirley: Visions of Reality*. Austria, 2013.

DOIG, Peter:

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/peter-doig/peter-doig-video-interview>

HANEKE, Michel:

*Funny games*. Austria, 1997

KI-DUK, Kim:

*Hierro 3*. Corea del Sur, 2004

LYNCH, David

*Blue Velvet*. Estados Unidos, 1986

*Carretera Perdida*. Estados Unidos, 1997

*Mulholland Drive*. Estados Unidos, 2001

RICHTER, Gerhard:

<https://www.youtube.com/watch?v=yF6EluMNR14>

VON TRIER, Lars:

*Dogville*. Dinamarca, 2003



ANEXO





*Estudio iluminado*  
Fotografía digital sobre papel fotográfico  
30x40 cm c/u  
2015









*Jornada de limpieza*  
Fotografía digital sobre papel fotográfico  
30x40 cm c/u  
2015



107









*Vista desde 3 habitaciones*  
Fotografía digital sobre papel fotográfico  
30x40 cm c/u  
2015









*Partida*  
Fotografía digital sobre papel fotográfico  
30x40 cm c/u  
2015











*Dormitorio*  
Fotografía digital sobre papel fotográfico  
30x40 cm c/u  
2015

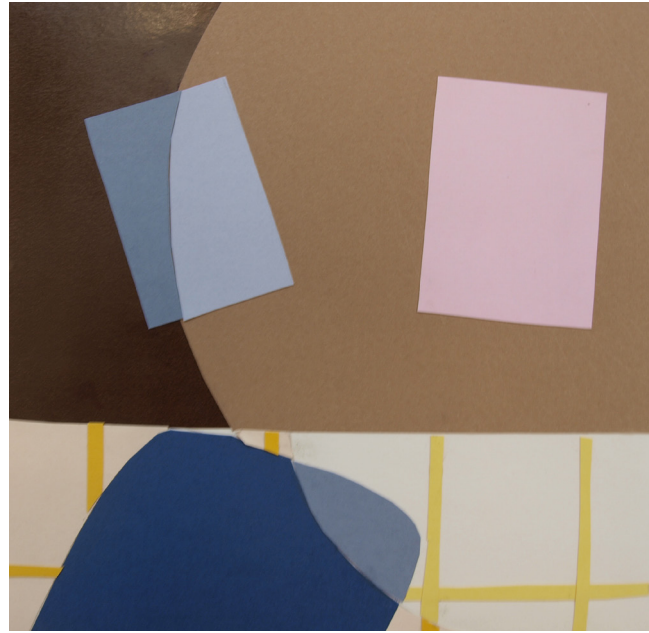
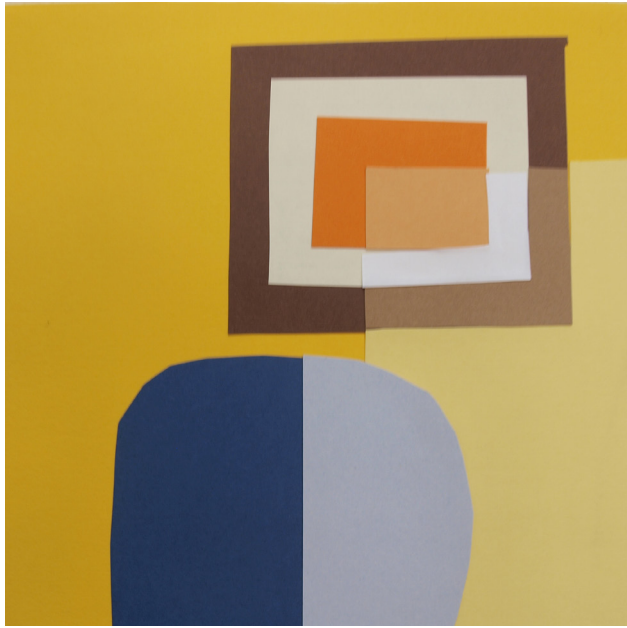








*Escritorio*  
Collage con cartulinas sobre bastidor  
16x16cm c/u  
2015

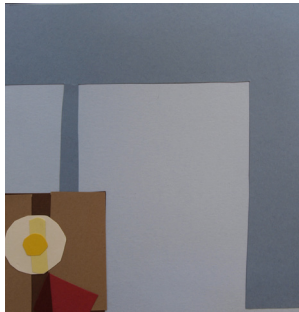




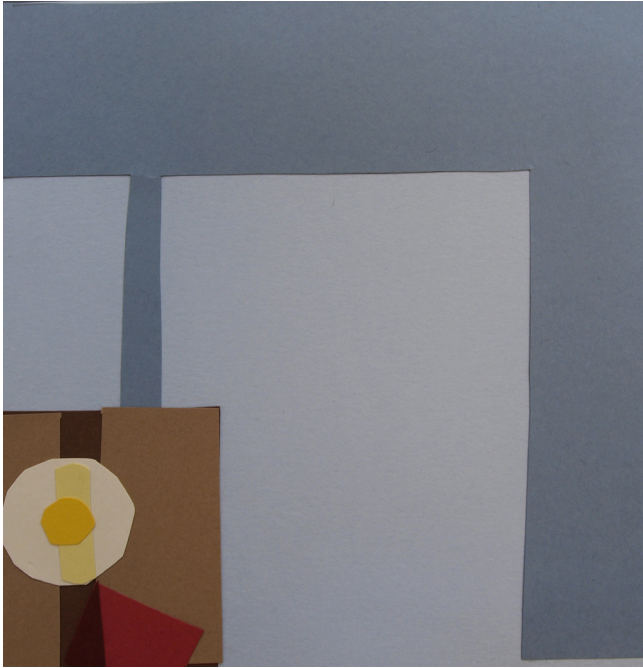
*Planta*  
Collage con cartulinas sobre bastidor  
16x16cm c/u  
2015

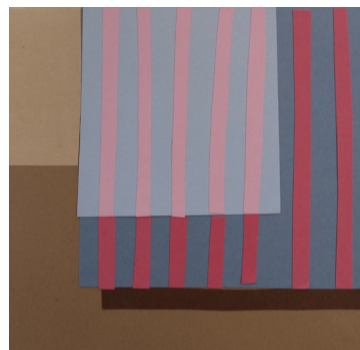




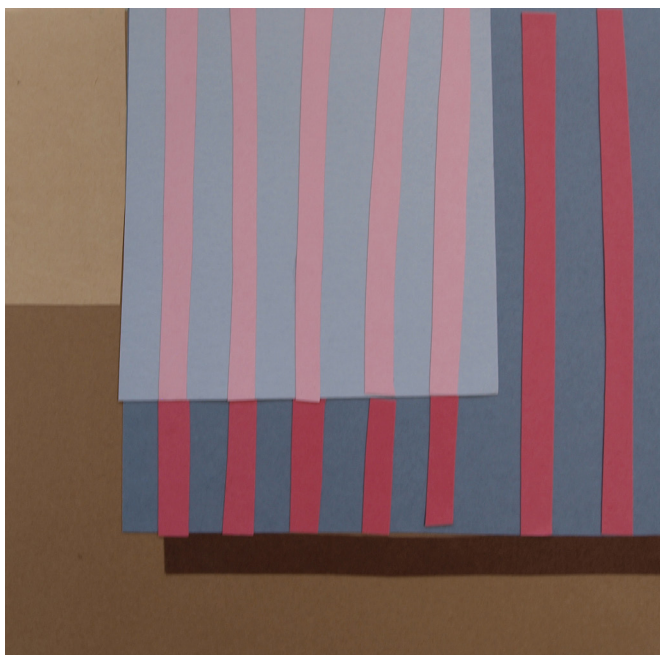


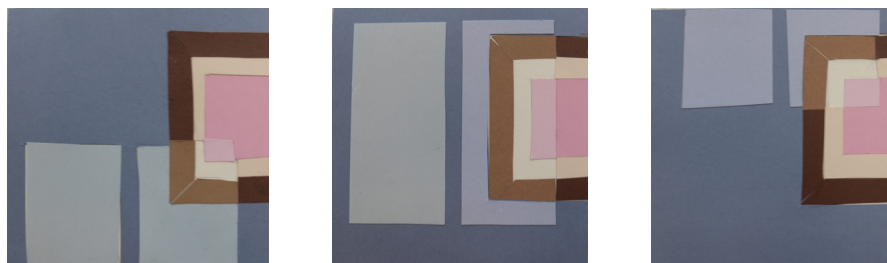
*Libro escarlata*  
Collage con cartulinas sobre bastidor  
16x16cm c/u  
2015



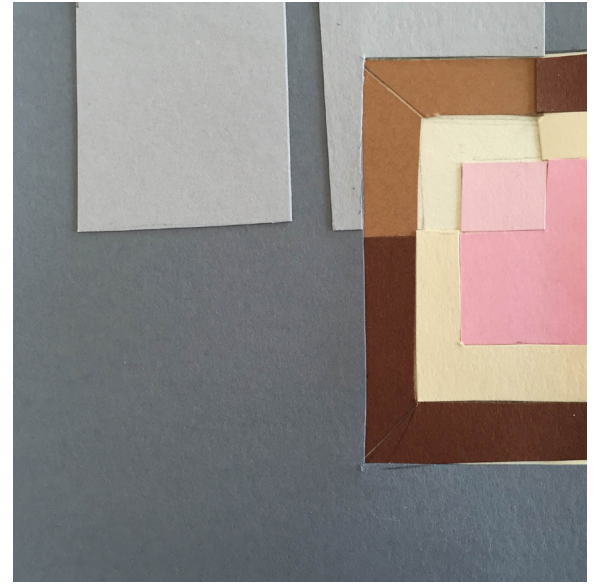
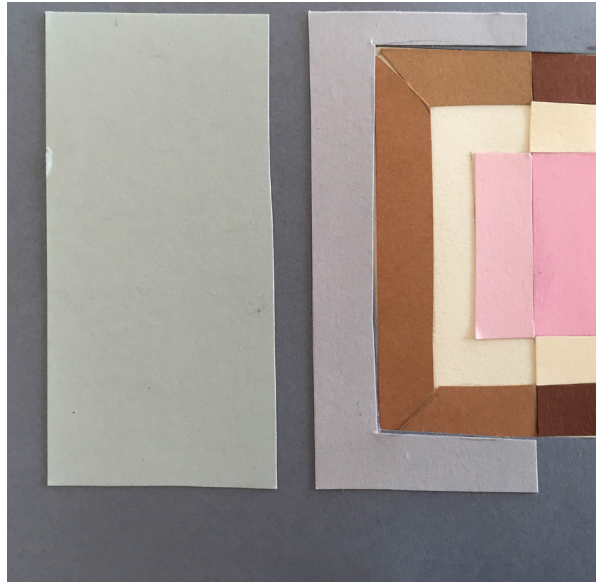
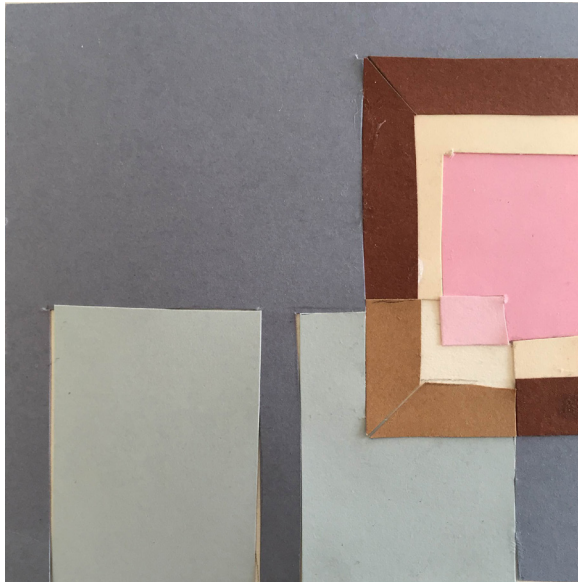


*Cama*  
Collage con cartulinas sobre bastidor  
16x16cm c/u  
2015





*Cuadro rosa*  
Collage con cartulinas sobre bastidor  
10x10cm c/u  
2015





*Escritorio*  
Óleo sobre lienzo  
15x15 cm  
2015







*Partida de billar*  
Óleo sobre lienzo  
100x100 cm c/u  
2015











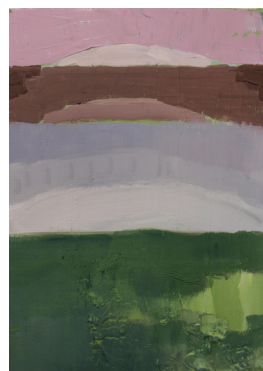


*Paisaje iluminado a través de la ventana*  
Óleo sobre lienzo  
41x34 cm/ 24x33 cm  
2015









*Paisaje iluminado con foco*  
Óleo sobre lienzo  
28 x 20 cm c/u  
2015





