



CONFESIONES

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

ANA PAVÓN PORRAS

TUTOR | JAVIER GARCERÁ

*Es más sugerente que descriptivo, más poético que didáctico, con frecuencia alusivo, con frecuencia ambiguo, ni dogmático ni simplemente decorativo*¹

¹ VEYNE, Paul. *Los misterios del gineceo*. Ed. Akal. Madrid, 2003. Página 26.

1. RESUMEN	5
2. IDEA	6
3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO - CONCEPTUAL	7
3.1. LA CORTINA PINTADA	7
3.2. LA LÓGICA DE LA RESISTENCIA. Lo oculto	10
3.3. LA IDEA DE LO OCULTO COMO MÉTODO DE SEDUCCIÓN	12
3.4. EL ENVOLTORIO. Engaño y desengaño	14
3.5. EL BODEGÓN. Pintura silenciosa	16
3.6. LO POSIBLE. Del bodegón al paisaje	18
3.7. CONTEXTO. Por qué pinto lo que pinto	20
4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA	22
5. DISEÑO EXPOSITIVO	38
6. CONCLUSIONES	41
7. APORTACIONES. PROFESORES Y PROFESIONALES	42
8. BIBLIOGRAFÍA	44
9. DOSSIER GRÁFICO	46

1. RESUMEN

En esta memoria se expone el proceso de investigación plástico y teórico desarrollado para el Trabajo de Fin de Máster. Éste comprende una investigación pictórica y teórica dirigida a la idea de lo oculto y a sus posibilidades pictóricas.

Los principales apartados en los que se divide esta memoria distinguen entre el proceso de investigación teórico-conceptual y el proceso de investigación plástica. Sin embargo, ambos han transcurrido paralelamente en el tiempo y se apoyan el uno en el otro.

En la redacción de la investigación teórica otorgo un apartado a cada uno de los conceptos que considero claves en el proyecto. Éstos ayudan a comprender el desarrollo y los saltos que me llevan de un concepto a otro, acompañado siempre del trabajo plástico que se le relaciona, pues sin éste no tendría sentido teoría alguna.

El siguiente apartado describe la experimentación plástica, así como el continuo análisis de los resultados. En las imágenes que voy creando, la transformación y el progreso es constante, de manera que vistos los cuadros en orden cronológico se podrían apreciar los distintos caminos abiertos, así como aquellos escogidos y las

variaciones y juegos que se conjugan en torno a la idea de lo oculto y a la acción de velar/desvelar.

Esa capacidad inherente de lo oculto como método de seducción me lleva a querer convertir este proyecto pictórico en una suerte de erótica de la pintura, en la que el desvelamiento y la ocultación conformarían el juego central en el que se basa la obra.

Se oculta algo para señalarlo, pero ¿qué es lo que se está ocultando? La cortina o velo, al ser pintura, resulta imposible de descorrer o quitar, por lo que el verdadero contenido de la obra está en la propia pregunta y no en su respuesta. En la superficie que esconde un secreto, y no en el secreto escondido.

Este proceso ha ido de la mano de la influencia de los referentes plásticos que considero imprescindibles en cualquier proceso artístico, así como de las aportaciones de los distintos profesores y artistas invitados al Máster en Producción Artística Interdisciplinar. Aunque muchos de ellos —referentes, artistas y profesores— son mencionados en esta memoria, tanto en el proceso plástico como teórico, resultaría imposible exponer realmente todos los estímulos que han influido en el proyecto durante estos meses.

2. IDEA

Se presenta un proyecto pictórico que explora las capacidades plásticas de la idea de lo oculto como método de seducción, con el fin de crear la ilusión y generar la curiosidad que obligará al ojo a acercarse a aquello que a mí me interesa: la superficie pictórica.

La imposibilidad de nombrar lo oculto, la incapacidad de definir aquello que estamos viendo exige un mirada más cercana. *¿Qué es?, ¿qué esconde?*. La propia pregunta se presenta como el verdadero contenido de la obra. La pregunta más que la respuesta, el envoltorio más que lo que esconde.

A pictorial project is presented that explores the plastic capabilities of the idea of the occult as a method of seduction, in order to create the illusion and generate the curiosity that will force the eye to approach what interests me: the pictorial surface.

The impossibility of naming the hidden, the inability to define what we are seeing demands a closer look. What is it, what does it hide? The question itself is presented as the true content of the work. The question more than the answer, the packaging more than what it hides.

PALABRAS CLAVES

Pintura, ocultación, misterio, superficie, envoltorio, estampado, velo

KEYWORDS

Painting, concealment, mystery, surface, wrapping, stamping, veil

3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO - CONCEPTUAL

En este apartado, se especifican los distintos conceptos o temas que han ido siendo protagonistas de mi trabajo durante el desarrollo de sus distintas fases, detalladas más adelante en la parte de Proceso de Investigación Plástica. Cada uno de estos conceptos engloba una fase del proceso de investigación teórico-conceptual, transcurrido paralelamente al proceso plástico y estrechamente ligado con él.

3.1. LA CORTINA PINTADA

Este proyecto parte de una recuperación parcial del Trabajo de Fin de Grado, en el que comienzo una investigación cuyos puntos principales me llevarían a su continuación en el Proyecto de Fin de Máster. En el mencionado proyecto anterior me servía de la combinación de pintura y fotografía, tomando como protagonista el elemento de la cortina pintada, para contrastar conceptual y formalmente dos planos de visualidad diferentes dentro de una misma vista.

En la serie última, paisajes paradisíacos se solapan sobre ruinas y demoliciones propias del entorno urbano, pero también es el óleo que se solapa sobre el papel fotográfico. Ambos contrastes propiciaban una lectura de la imagen que proponía el medio ilusionista de la pintura como sustituyente de la supuesta objetividad de una fotografía.

Durante este proceso de investigación,

tanto plástico como teórico, transformé constantemente las relaciones discursivas que se establecen entre cortina y fondo, entre pintura y fotografía.

Veo oportuno destacar la perversión sufrida por el concepto cortina, pasando de ser un mero complemento expositivo del cuadro para, no solo formar parte de la representación, sino adquirir más funciones que las de desvelar una escena. La cortina acababa presentándose como sustituyente del fondo que oculta, conseguía mostrarse. Niega, pero también se afirma como pintura sobre el papel fotográfico. La cortina pintada hacía necesario el acercamiento a la imagen para descubrirse como un velo de óleo sobre la fotografía.

El elemento de la cortina pintada, objeto protagonista del proyecto anterior, se convierte en lo que da pie al nuevo proceso de investigación, siendo tanto el primer motivo plástico como el primer objeto de estudio.

Para hablar de la cortina pintada no podría pasar por alto *La sagrada familia* (1646) de Rembrandt (Leiden, 1606 - Ámsterdam, 1669), obra que desempeña un papel crucial en esta temática.

El cuadro presenta un marco pintado, pero sobre éste tenemos una cortina pintada que actúa también de trampantojo, ocultando buena parte de la derecha de la escena. La cortina parece descorrerse para permitir al espectador la contemplación de la escena.

La cortina, como el marco, perteneciente a los accesorios expositivos de un cuadro, se convierte en La sagrada familia en pintura, fenómeno que inquieta e incita al espectador a reflexionar. Pero la solución es muy simple: se halla ante la representación de un cuadro.¹ Como ya he mencionado, la cortina forma parte de los accesorios expositivos de un cuadro, protegía al cuadro del polvo y de la luz excesiva y se descorría solo cuando el propietario quería mostrar o contemplar la obra. Al desvelar el cuadro únicamente en ocasiones especiales, aumenta su efecto sobre el espectador.

Las cortinas se esconden y revelan. A veces es tan hermoso que se esconde, despierta tu imaginación. Pero en el teatro, cuando se abren las cortinas, tienes esa fantástica euforia de que vas a ver algo nuevo, de que

¹ STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. Página 63.



REMBRANDT. Sagrada familia con marco y cortina. Óleo sobre tabla. 46,5 x 68,8 cm. 1646

algo se revelará.²

Pero cuando la *cortina pintada* aparece, se produce la confusión: no sabemos si pertenece al espacio de exposición o al espacio de representación. En relación con este binomio de engaño/desengaño, creo oportuno mencionar a Plinio el Viejo (Como, 23 d. C. - Estabia, 79 d. C.), así como al concurso entre Zeuxis y Parrasio que se relata en su obra *Naturalis Historia* (77 d. C.). En el famoso concurso, la cortina pintada de Parrasio consigue engañar a los ojos de un artista, mientras que las uvas de Zeuxis habían engañado a los pájaros. Jacques Lacan (París, 1901 - 1981), en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1973), observa que mientras los animales se sienten atraídos por las apariencias superficiales, los humanos son seducidos por la idea de lo que está oculto.

² David Lynch (Missoula, Montana, 1946)

Sin embargo, a la fría luz de la razón, la hazaña de Parrasio no es tan admirable. Dentro de la experiencia del pobre Zeuxis, la probabilidad de encontrarse con una cortina pintada era seguramente nula. Como bien explica E.H. Gombrich (Viena, 1909 - Londres, 2001) en *Arte e ilusión, unos cuantos toques de luz y de sombra debieron, pues, bastar para hacerle "ver" la cortina que esperaba, tanto más porque ya estaba arrojando mentalmente hacia la fase siguiente, la pintura que quería desvelar. Desde entonces, los pintores del trompe l'oeil han confiado siempre en el mutuo refuerzo de ilusión y expectativa.*³

Esta idea de lo que está oculto, así como la acción de velar/desvelar que me concede el elemento de la cortina pintada serán esenciales en el proyecto que abordo aquí. Por esta razón, me vuelvo a apropiarme de este elemento como punto de partida pero también como uno de los ejes principales, nuevamente, del proyecto pictórico. Esta vez, trasladaré la cortina pintada directamente al lienzo, deshaciéndome de la fotografía, uno de los elementos principales del proyecto anterior. A través del velo pintado, como Parrasio, prometeré lo que no puedo mostrar y revelaré aquello que tapo.

³ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Debate. Madrid, 2002. Página 173.



Obra perteneciente al Trabajo de Fin de Grado *Paraíso III*. Óleo sobre impresión en plóter. 100 x 100 cm. 2018



ROTARI, Pietro Antonio. *The meeting of Alexander The Great and Roxana behind a trompe l'oeil curtain*. 83,1 x 68 cm. 1754

3.2. LA LÓGICA DE LA RESISTENCIA

Lo oculto

Crear una imagen no del todo reconocible, restar reconocibilidad, debía convertirse en uno de los objetivos principales a la hora de crear imágenes cuyo motivo principal fuera la idea de lo que está oculto: generar una atención de manera que reconozcamos figuras pero no lleguemos a comprender el relato figurativo. Era necesaria la imagen que se presta a terminarse en la cabeza, que se aparece.

Si consigo definir la imagen, dejo de mirarla: lo que no tiene nombre, lo que no puedo designar, se mira mucho más. La definición oculta a la imagen, por eso en mis imágenes pretendo que sea ella misma la que oculta, literal y conceptualmente, su definición. Pero para que la imagen consiga retenernos en ella misma, para que la miremos, debe crear el efecto de realidad, ampararse en lo conocido con voluntad de engaño, para acabar entregándonos algo que solo exista en el cuadro mismo.

Sin narración que las redima ni ideas que las ennoblezcan, las imágenes se vuelven *indecorosas*, excesivamente visibles. Y los signos se nos descubren impregnados de un espesor que entorpece su lectura (...). Hacer visible la representación pasa por "averiarla" con ciertos detalles, por entorpecer su función transitiva y transparente.⁴

Como bien explica Luis Puelles (Cádiz, 1967) en *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento* (2017) sobre Manet, sabe que la imagen expone su vida a ser mirada y

*deja de ser visible al ser leída-entendida. Es por esto por lo que su pintura despliega las mencionadas estrategias de resistencia de la imagen y de atracción de la mirada. Y es por esto por lo que se vuelve "ininteligible" y radicalmente visible. (...) estas imágenes fantasmales interrumpen el juego, lo paralizan, apareciéndose sin dejarse atrapar por la significación clausurante y estabilizante.*⁵

La imagen que no se deja tragar, la imagen espesa y opaca, que afirma la planitud de su superficie, impide la penetración en el cuadro para detenerte en su apariencia. Se crea, entonces, una inaccesibilidad de la representación, algo así como dejar en *suspense* a la imagen, manteniéndola sin resolver, ocultando información.

Lo oculto, por lo tanto, trae consigo la imposibilidad de nombrarlo o definirlo. Sin embargo, también abre la puerta a la posibilidad de ser cualquier cosa. Esta dificultad o incapacidad de nombrar las cosas que pretendo generar guarda relación con la lectura de *La Carta de Lord Chandos* de Hugo Von Hofmannsthal (Viena, 1874 - 1929), en la que Lord Chandos solo es capaz de hablar de *la cosa* alejándose de ella ya que, en su presencia, todas las palabras le parecen pobres.

Sin embargo, mi estimado amigo, también los conceptos terrenales se me escapan de la misma manera. ¿Cómo tratar de describirle esos extraños tormentos del espíritu, ese brusco retirarse de las ramas

cargadas de frutos que cuelgan sobre mis manos extendidas, ese retroceder ante el agua murmurante que fluye ante mis labios sedientos?

*Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa.*⁶



Pañuelo de Encarna. Óleo sobre lienzo. 41 x 33 cm. 2019



Detalle. MANET, Édouard. *La música en las tulerías*. 1862

4 PUELLES ROMERO, Luis. *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Abada Editores S.L. Madrid, 2017. Página 145.

5 PUELLES ROMERO, Luis. *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Abada Editores S.L. Madrid, 2017. Páginas 146 y 147.

6 VON HOFMANNSTHAL, Hugo. "Carta de Lord Chandos" y otros textos en prosa. Alba ed. Barcelona, 2001.

3.3. LA IDEA DE LO OCULTO COMO MÉTODO DE SEDUCCIÓN

Como mencioné en el primer apartado, los humanos son seducidos por la idea de lo que está oculto. Por lo tanto, trabajar en torno a lo secreto o lo escondido, trae inevitablemente consigo la capacidad de atracción.

Cuando la pintura está construyendo algo a lo que no podemos acceder, se genera el sentimiento de que un secreto no se nos revela, por lo que nos sentimos obligados a detenernos en la pintura, reconocerla y tratar de descomponerla con la mirada. Se produce entonces una suerte de erótica de la pintura, generada por la atracción hacia aquello a lo que no podemos acceder. Se usa, de este modo, esta idea de lo oculto como un método de seducción con el fin de acercarnos a la materia pictórica.

Siendo la función de la pintura la de desvelar, en este caso oculta. En vez de manifestar, disimula. Sin embargo, (...) ¿quién ha dicho que lo invisible no haya representado a menudo un papel crucial en la pintura? ¿Quién que los pintores no se hayan estado dedicando durante siglos al arte del engaño, el ocultamiento, el disimulo?⁷

El espectador que se tope con aquello oculto que es la obra de arte, desvelará mediante la interpretación aquello que ve o que quiere ver. Sin embargo, en mi caso es imprescindible que ninguna interpretación desvele el motivo pintado, aquello escondido. La única interpretación posible se encuentra en la superficie del cuadro, el velo de óleo que conforma la tela pintada no se puede

⁷ MÉNDEZ BAIGES, Mayte. Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo. Ed. Siruela. Madrid, 2007. Página 40

descorrer, no puede mostrarnos lo que esconde, su significado empieza y acaba en ella misma.

El afán de desvelar aquello oculto proviene únicamente de su condición de secreto: es deseable porque aparece enmascarado, escondido. Esta condición está estrechamente ligada con la atracción erótica del cuerpo semioculto, a la insinuación, a lo que se esconde y permite imaginar, más que a lo que se ve.

El "jaos"⁸, ciertamente, seduce. Tal vez se deba a su misterio. Tanto la curiosidad como la insatisfacción nos han llevado siempre a querer rasgar el velo, aún sabiendo los riesgos que esto entraña (...). Aún así, nos dejamos seducir por el misterio porque esperamos que lo desconocido renueve lo ya conocido. Vivimos proyectados hacia lo otro, lo siempre otro, y en la repetición de lo ya conocido una parte nuestra parece que anquilosa y muere mientras otra parte, agonizante igualmente, aunque sin saberlo, se refugia en la repetición de lo aprendido. El misterio nos seduce porque es condición de vida, de toda vida, presentarse como una llamada a devenir otro, a devenir.⁹

Podríamos decir que el juego de ocultar y revelar al mismo tiempo, se manifiesta

⁸ Chantal Maillard define el "jaos" como el abismo: *El abismo son las profundidades infernales, los ínfimos, los mundos inferiores, el abismo es el jaos, aquella boca siempre abierta de la que los seres emergen tan sólo si la luz roza la materia primordial.* (MAILLARD, Chantal, *En un principio era el hambre*. Fondo de Cultura Económica, S.A. México, D.F., 2015. Página 33).

⁹ MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Galax-

como un ejercicio erótico. La pretendida erótica de la pintura, que mencionaba antes, se conseguiría a través del binomio de ocultamiento/desvelación que generará la pregunta: ¿qué es?, ¿qué muestra?, siendo la propia pregunta el verdadero contenido de la obra, la pregunta más que la respuesta. El verdadero contenido se convierte, entonces, en la pura superficie pictórica, el camuflaje no estaría en lugar de algo u ocultando algo, sino que detrás del camuflaje, en realidad, no hay nada.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Ed. Paidós. Barcelona, 1985. Página 27.

...el mundo del pintor es un mundo visible, nada más que visible, un mundo casi loco, porque está completo no siendo sin embargo más que parcial. La pintura despierta, lleva hasta su potencia última un delirio que es la visión misma, pues ver es "tener a distancia", y la pintura extiende esa extravagante posesión a todos los aspectos del ser, que deben de alguna manera hacerse visibles para entrar en ella.¹⁰



MAES, Nicolaes. *La espía*. Óleo sobre lienzo. 71 x 46 cm. 1655

3.4. EL ENVOLTORIO

Engaño y desengaño



VERMEER, Johannes. *Muchacha leyendo una carta*. Óleo sobre lienzo. 83 x 64,5 cm. 1657

*Para presentar una obra sustancial en una era superficial, el artista consciente de las condiciones de su tiempo se ve obligado a usar envoltorios ligeros para presentar contenidos profundos.*¹¹

En relación a la intrínseca capacidad seductora del misterio, se nos plantea otra cuestión: la puesta en escena de aquello que nos es un secreto. Lo oculto está ligado a lo misterioso, cuya estética identificamos con la oscuridad, el contraste y la sutileza.

Sin embargo, y aquí se da la paradoja, la manera que empleo para presentar ese misterio es totalmente contraria a lo esperado. La luz clara, los colores intensos y el exceso de materia se convierten en protagonistas de los cuadros que produzco. Al usar este registro para presentar el misterio me estoy sirviendo, no solo de la capacidad de atracción que me otorga la idea de lo oculto, sino también de las cualidades seductoras de la propia materia pictórica: intensifico la llamada al *envolver* aquello que estoy mostrando.

*Nuestros magistrados conocen bien este misterio. Sus túnicas rojas, los armiños con los que se envuelven como gatos peludos, los palacios donde juzgan, las flores de lis, todo ese aparato augusto era muy necesario, y si los médicos no tuvieran sotanas y babuchas, y los doctores no llevaran bonetes cuadrados y hábitos muy amplios de cuatro partes, jamás habrían engañado al mundo, que no puede resistir a ese escaparate tan auténtico.*¹²

¹¹ FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2010. Página 335.

¹² PASCAL, B. *Pensamientos*. Ed. El Cid, 2000.



Kissing the sky. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm. 2019

Esto me lleva a la conclusión de encontrarme ante un cuadro con hasta tres *capas de envoltorio*. En un primer momento, el cuadro nos llama, obliga descaradamente a nuestro ojo a atenderlo debido a la intensidad del color y a la luz que desprende, así como por los estampados costumbristas que nos pueden ser familiares. Defino esta condición como un primer envoltorio.

Pero el cuadro solicita tu atención para, justo cuando es atendido, rechazarte. Rechazo producido a través de un segundo envoltorio porque, aunque comprendamos que se trata de un bodegón, se nos niega su contenido. Negación descarada: un paño cubre el bodegón que el cuadro me pretendía mostrar. Después de la llamada, el misterio. Se nos priva del descubrimiento o desvelamiento de aquello que había requerido nuestra atención.

La tercera capa de *envoltorio* que podríamos encontrar, si indagamos de manera más profunda, es la del propio óleo sobre el lienzo. El velo que cubre el bodegón representado impide la contemplación de los objetos y, por consiguiente, su posible interpretación. Pero es el velo de óleo, la superficie con la que nos topamos al acercarnos al cuadro, la que nos impide *descorrer la cortina*, desvelar el misterio.

La imagen no posee la transparencia del signo, la claridad de la palabra, que deja ver la cosa cuyo sentido capta. Por el contrario, la imagen, al duplicar el objeto, lo aleja e incluso lo anula, lo convierte en una sensación pura en la que desaparece el concepto, el objeto conocido. Cubre lo real con un velo cuya

*opacidad detiene el pensamiento, lo llena y le basta. Allí reside el poder de la alegoría: lo sensible eclipsa lo que figura, el atractivo del representante hace olvidar lo representado.*¹³

Este mecanismo de *tira y afloja* que adoptan estas imágenes, a través de una suerte de envoltorio atractivo que nos reclama para luego rechazarnos, para impedirnos la *entrada al cuadro*, parece que ha tomado ejemplo del *vodka jelly*¹⁴ (caramelo de vodka) del que Eloy Fernández Porta (Barcelona, 1974) nos habla en un capítulo dedicado a este alimento en su libro *Homo Sampler. En vez de considerar el vodka jelly como una simple muestra de la banalización de los contenidos radicales, lo usa como una forma renovadora. Licuar el caramelo de vodka equivale a diluir el orden semiótico del marketing que nos permitía distinguir entre un "contenido profundo" y una "forma atractiva"*.¹⁵

¹³ ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Edición electrónica. Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, 1998. Páginas 21 y 22.

¹⁴ Eloy Fernández Porta nos presenta el caramelo de vodka (vodka jelly) como *el perfecto objeto transicional de la niñez a la edad adulta: la manera de empezar a convertirse en alcohólico sin por ello abandonar los goces infantiles*.

¹⁵ FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. Op. Cit. Página 335.

3.5. EL BODEGÓN

Pintura silenciosa

A lo atractivo, a la llamada descarada que las piezas tratan de emitir, se contraponen el género pictórico que he tratado en un principio, el bodegón, género al que el proyecto ha sido fiel en gran parte de su trayectoria.

El bodegón o naturaleza muerta ha sido originariamente considerado menor por los asuntos de que se ocupa, por presentarse asociado a temas poco elevados. Sin embargo, es precisamente el carácter menor, negativo, periférico y marginal, el que hace de la naturaleza muerta una atractiva máquina especulativa. Es desde el ahondamiento en esa capacidad negativa donde aparecen los mayores desvelamientos: el hueso de la pintura, su almacén.¹⁶ El bodegón resulta, por lo tanto, una efectiva estrategia con la que hablar de la propia pintura.

Alberga en su origen y en la terminología que lo define la gran paradoja de apelar a una supuesta quietud, inmovilidad, suspensión, reposo, muerte, detenimiento y el figurarlo con cosas, trastos, bichos y otras curiosidades comestibles y perniciosas que a su vez proclaman su naturaleza perecedera y por tanto mutable, en proceso de cambio y en continuo movimiento.¹⁷

Efectivamente, el bodegón solo nos presenta trastos colocados sobre un soporte, ya sea hornacina, mesa, silla o suelo. No nos presenta más que la quietud de las cosas inertes, siendo éstas igualmente cambiantes.

Cuando pinto, trato de apropiarme del género y llevarlo al extremo, subvertirlo. De alguna manera, silencio esa naturaleza muerta escondiéndola bajo un manto, pañuelo, cortina o trapo, resultando en un bodegón cuyos motivos descansan bajo un velo de óleo. Morandi declaró que para él pintar bodegones era un modo de trascender el tiempo, de enfrentarse a objetos inertes, de meditar en su *belleza inherente y pasar una eternidad entregado a una plácida contemplación*.¹⁸

Podríamos decir que la naturaleza muerta es el género más oportuno para convertir discretamente a la pintura en tema y motivo de la propia pintura. Al *silenciar* el bodegón y esconder lo que contiene, se potencia la ya inherente capacidad de éste para apelar a la materia. Se desvela, a través de la ocultación, los verdaderos intereses: la devoción por la pintura y el tiempo en la pintura. Supone un reto conseguir una pintura que, sin alzar la voz, pues no deja fácil acceso a la interpretación, consiga ser de lo más exigente. Por esto, silencio el bodegón, escenario de objetos ya silenciosos, pues están muertos, con el objetivo de reducir todo lo posible el exceso de ruido y, sin embargo, demandar una mirada muy cercana al espectador. Se proponen obras capaces de reclamar la atención del que mira, de invitarle a entrar en un diálogo íntimo con cada una de las piezas, empezando por el afán hacia lo desconocido y terminando en la propia experiencia perceptiva.

Aún mostrando un bodegón "misterioso", un "tesoro escondido", pues está intencionadamente negado al espectador,

el verdadero tesoro siempre se encuentra situado a la vista. En la superficie, así como en la promesa de que el velo de óleo preserva la intimidad de un secreto bien guardado. Entonces el interés reside, como ya he repetido anteriormente, en la propia pregunta y no en su respuesta.

Severas elegías silenciosas (...), pintura ensimismada, silenciosa, mejor dicho susurrante que habla en voz baja, como si hablase para sí. Quizá este es el gran secreto de su pintura: un diálogo consigo mismo a media voz, (...) (A. Ràfols-Casamada)¹⁹

19 Ibídem. Página 75.

16 Pintura en voz baja. *Ecós de Giorgio Morandi en el arte español*. Ed. Diputación de Granada Publicaciones. Centro José Guerrero, Granada, 2016. Página 14.

17 Ibídem. Página 15.

18 Ibídem. Página 17.



CÉZANNE, Paul. *Bodegón con manzanas y galletas*. Óleo sobre lienzo. 60 x 45 cm. 1880

3.6. LO POSIBLE

Del bodegón al paisaje

*El misterio no ha desaparecido, sin embargo. Es necesario separar ahora otros velos, disipar algunos prejuicios, arrojar luz no ya sobre la realidad de las cosas y de la existencia sino sobre lo imaginario.*²⁰

Las cortinas se descorren para desvelarnos un misterio que nosotros, sin embargo, no alcanzamos a descubrir; pero que, al mismo tiempo, nos ofrece una infinidad de posibilidades. Se combina aquí la imposibilidad de nombrar aquello que no vemos con la posibilidad de ser de esto mismo. *El misterio es el nombre que le damos a aquello que nos fascina porque habita en la ambigüedad de lo visible-invisible, del no-ser-aún, del ser-posible.*²¹

Es en el misterio y sus posibilidades donde reside el interés que le concedemos a lo que no vemos. El ser humano siente la necesidad imperiosa de encontrar misterio por todas partes, pues es el propio misterio fabricación de la mirada del hombre, una mirada que proyecta y conforma, interpreta y escudriña hasta sacar el jugo de todo lo que le suponga un secreto. Por estas razones, el secreto no es revelado en ningún momento, con el fin de no empobrecerlo.

*Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aún de lo divino; la solución, del juego de manos.*²²

²⁰ VEYNE, Paul. *Los misterios del gineceo*. Op. Cit. Página 16.

²¹ MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Op. Cit. Página 126.

²² BORGES, Jorge Luis. "Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto" *El Aleph*. Alianza. Madrid, 1993.

Se trata entonces del deseo hacia la propia pregunta. No es por el placer de la solución por lo que nos movemos, sino por el gusto del extravío y el misterio del enigma.

En este momento del proceso, se intensifica la capacidad de sugerencia de las composiciones pictóricas, se pretende otorgar una mayor importancia al secreto, y no al hecho de que esté tapado u oculto. Esto ocurre cuando el bodegón que uso de referencia se convierte en *algo que ya estaba ahí*, no ha sido colocado por mí sino que tiene una historia anterior y cuyo descubrimiento es casual. Me acerco literalmente al bodegón, se convierte en paisaje. Paisaje en el sentido de *hallazgo*: descorro la cortina y me encuentro aquello que ya estaba ahí, que seguro debe guardar una historia. Pues por más que quisiera darle única importancia al propio acto, paradójico, de ocultar lo que muestro, el gusto por el misterio es superior. La importancia pasaría a residir ahora en aquello que no cuento y que *solo yo sé*, en la significación de lo que se cubre. Secretos cuyas pistas solo pueden ser intuitivas a través del propio envoltorio.

Sí es cierto que toda interpretación posible se generará únicamente en la mente del espectador, sin embargo, se tratan de imágenes en las que mi capacidad para sugerir tendrá que ser igualada a la capacidad del público para captar insinuaciones. *El profano de mente literalista queda excluido de ese círculo cerrado. No comprende la magia de la sprezzatura porque no ha aprendido a usar su propia imaginación para proyectar.*²³

El juego, pues, entre el artista y el

²³ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión*. Op. Cit. p.163.

contemplador debe ser recíproco: debo hacer sentir al espectador que *entiende* con el fin de adularlo. No será fácil, pues solo se dejan pistas del posible secreto: las telas que vemos en cada uno de los cuadros, cuyos materiales y estampados corresponden a un contexto concreto, a unos gustos concretos propios de una persona también concreta, el autor, pues ninguno de los elementos puede ser neutro u objetivo, sino que responden únicamente a la subjetividad del artista.

Son todo lo que vemos pistas sobre el propio autor, generador y por lo tanto guardián del misterio a desvelar. Conocer o intuir el origen del misterio nos acercará un poco más a él, atisbar una posible historia, una posible vida y unos posibles recuerdos con los que, con suerte, nos podamos identificar.

Leer el cuadro sería, en definitiva, movilizar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible, siendo mi obligación la de colocar una *pantalla*, una zona vacía o mal definida sobre la cual se puede proyectar la imagen esperada.

*(...) son poco más que aquellos esquemas que sirven de soporte a las imágenes de la memoria; en otras palabras, son pantallas sobre las que parientes y amigos de las personas retratadas pueden proyectar una imagen querida, pero quedan en blanco para los que no puedan aportar nada por propia experiencia.*²⁴

²⁴ Ibídem. Página 168.



La promesa. Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm. 2019

3.7. CONTEXTO

Por qué pinto lo que pinto

*Los ruidos cotidianos, a veces llamados entorno y otras veces contexto, acompañan siempre al artista, por muy lejos que éste viaje en el tiempo y en el espacio, dentro de los confines de su estudio privado o de su imaginación.*²⁵

Mi estudio y mis imágenes configuran un paisaje particular que no se podría considerar precisamente contemporáneo o cercano al momento que actualmente vivo. Nada tienen que ver las escenas que pinto con el bombardeo de imágenes que a diario se me presenta. Sí que es cierto que, por muy lejos que mi imaginario se encuentre de mi entorno, como indica David Barro, estoy estrechamente ligada con mi contexto. Esto se ve claramente en el lenguaje de mi pintura (color, registro, textura...) ya que se trata de un uso contemporáneo de la técnica.

Pero no solo estoy ligada con mi contexto en cuanto a la materia plástica, sino también a través de las escenas que pinto que tan difícilmente encontraríamos en un entorno actual común. Es precisamente la búsqueda del contraste con mi contexto lo que hace que tienda hacia imágenes sin seña de identidad contemporánea en las cosas representadas.

*En un contexto más que saturado de imágenes, la presencia de la pintura se nos antoja ahora mucho más urgente y necesaria.*²⁶

²⁵ BARRO, David. 2014 : *antes de irse, 40 ideas sobre la pintura*. Arte Contemporáneo y Energía AIE. Santiago de Compostela, 2013. Página 8.

²⁶ MORALES ELIPE, Pedro. *Pintura en voz baja. Rastros y afectos a Giorgio Morandi en el Arte Español (1984 - 2014)*. UCM: Tesis doctoral. Madrid, 2018. Página 17.

Como reflexión a posteriori, yo misma me hago la pregunta, *¿pinto escenas que no podemos encontrar hoy día como actitud de resistencia contra mi propia contemporaneidad?* Si es así, no ha sido premeditado.

La repetición de estampados costumbristas, la recreación de lugares íntimos cuyos elementos son propios de una *casa de abuela*, la sensación de motivos ya pasados de moda, horterías pero adorables a la vez, es solo consecuencia del agotamiento iconográfico de la euforia mediática, de la saturación constante de imágenes.

*La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna – su abundancia material, su exagerado abigarramiento – se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales.*²⁷

Se trata, entonces, de una actitud de resistencia y reivindicación de nuevas vías dentro de mi entorno. Si el momento actual está caracterizado por lo virtual y la superproducción de imágenes, es el tiempo que paso en el estudio una oportunidad de desconexión total de mi contexto, pues la propia práctica de la pintura ya la considero fuera de éste.

Ni el tiempo dedicado a la creación de una imagen, ni el proceso pictórico, ni el objeto a pintar, ni ningún elemento del tiempo

²⁷ SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996. Páginas 26-27.

que transcurre dentro del estudio, ajeno a todo estímulo visual más allá de lo que ahí dentro me encuentro, es característico de mi contemporaneidad.

Lo que puede parecer estar a la moda dentro del arte contemporáneo, lo que alude a conceptos que ya solo el *millennial*²⁸ puede llegar a comprender, no consigo percibirlo como algo novedoso sino redundante, de lo que he de huir. Resultándome la imagen virtual y la superproducción de éstas, así como los temas recién actuales, demasiado familiares y tediosos, persigo aquello que ya está casi perdido. Lejos del constante cambio

²⁸ Los Millennials, generación del milenio o Generación Y, son los nacidos entre 1981 y 1999.

de estímulo e imagen, me concentro en una serie de elementos, tejidos y objetos elegidos al gusto o por coincidencia, que mantengo conmigo y cuyas cualidades pictóricas no dejo de buscar, convirtiendo esta concentración casi en obsesión. Entiendo, entonces, la relación que se establece entre mi proyecto y el contexto que le ocupa como una relación de rechazo, de búsqueda de aislamiento con el fin de ofrecer una alternativa al propio modo de vida actual.

*En el momento en que la voluntad descansa y surge la contemplación, el simple ver y entregarse, todo cambia.*²⁹

²⁹ HESSE, Hermann. *Mi credo*. Ed. Bruguera. 1985.

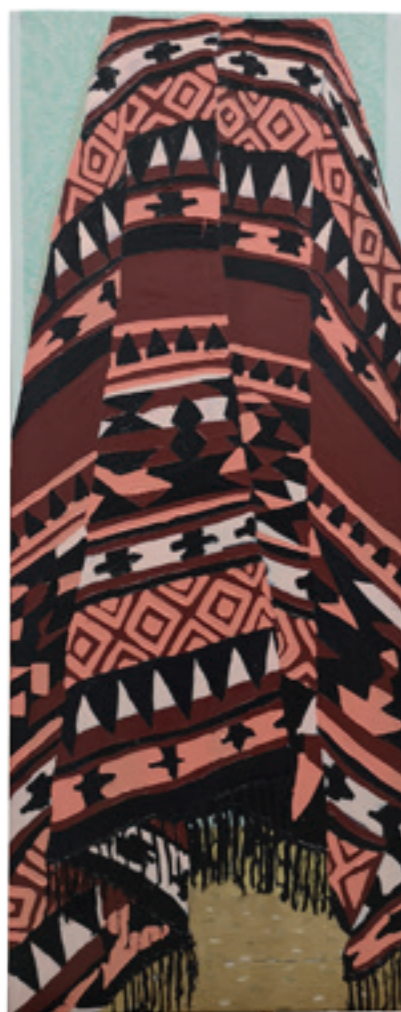


Detalle. *Historias*. Óleo sobre lienzo. 130 x 180 cm. 2019

4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA



Cortina roja. Óleo sobre lienzo. 33 x 41 cm. 2018



Pañuelo étnico. Óleo sobre lienzo. 100 x 40 cm. 2018

Como aviso al lector, he de informar que todas las obras que se mencionan en este apartado se muestran en el Dossier gráfico, último punto de esta memoria, si no se encontraran también en la página en la que se las menciona.

Como explico en el comienzo del apartado anterior, parto de mi Trabajo de Fin de Grado para iniciar el nuevo proyecto. Si en el TFG usaba el elemento de la cortina pintada para crear relaciones discursivas entre ésta y la fotografía que actúa de soporte para el óleo, ahora devuelvo ese elemento a su espacio de origen: el cuadro.

Puede parecer un retroceso pasar de una técnica más experimental —óleo sobre papel fotográfico— a la tradicional —óleo sobre lienzo—. Sin embargo, lo considero una oportunidad que me permitiría jugar con el elemento de la cortina, así como con otros dispositivos de ocultación, de un modo mucho más suelto. Despojarme de recursos me permitiría ir a lo esencial en cuanto a la pintura y, desde ahí, sacarle todo el partido posible a los elementos con los que juego. De alguna manera, me resto libertad precisamente con el fin de ser más libre dentro de unos límites. Si antes me interesaban las relaciones discursivas que se establecían entre lo que era pintura y lo que era fotografía, ahora tenía que crear la imagen sin narración o discurso, solo puesta en escena cuya responsabilidad recae únicamente en la propia pintura.

Quería que los cuadros se convirtieran en *la intención de revelar algo*. Que, tras ser observados, no nos hubieran ofrecido más que

un velo tras otro, estampado tras estampado, solo la propia intención, mostrándose. Tras pintar *Cortina de lunares* y *Cortina roja*, primeros pasos del salto de la cortina al lienzo y momento en el aparecen que las primeras ideas o conceptos que darían forma al proyecto, pinto *Pañuelo étnico*.

En el cuadro, doy un pequeño paso en relación a la puesta en escena que mencionaba antes. Ya no se trata de una cortina o tela en primer plano desvelando un segundo plano que tampoco nos ofrece nada, sino que la propia cosa presentada está velada. La ofrenda se nos niega y acaba por no ofrecernos. Sin embargo, esta puesta en escena no es aquí todo lo sugerente que pretendía, pues resulta bastante obvio lo que vemos y la composición no juega ningún papel importante.

Puedo extraer, de todos modos, recursos que me servirían más adelante, como el que empleado en los hilos de óleo de la parte inferior del cuadro, que simulan los propios hilos del pañuelo de referencia.

Aquí, la materia pictórica adquiere una consistencia que deviene de la propia fisicidad de aquello que representa. Se combina, por lo tanto, una traducción literal de la pintura con lo puramente figural, dando complejidad a la tramoya ilusionista que hemos configurado.

Conforme realizaba *Pañuelo étnico*, comencé tres bodegones que marcarían el camino que seguiría después en el proyecto. En dos de ellos de tamaño reducido —30 x 30 cm— se presenta por primera vez un bodegón cuyo motivo está oculto. Aquí no se oculta la escena intencionadamente, sino que la propia



Paisley print. Óleo sobre lienzo. 30 x 30 cm. 2018



Trapito amarillo. Óleo sobre lienzo. 30 x 30 cm. 2018



Kissing the sky. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm. 2018

escena se compone de un objeto escondido. De éstos, me resultaba interesante el contraste de texturas creado en *Trapito amarillo* por la aplicación generosa de óleo sobre una reserva de la fina capa de acrílico del fondo, la cual deja intuir incluso la tela del soporte. Paralelamente, pinté otro bodegón de 100 x 100 cm en el que esa *presentación de lo escondido* se refuerza aún más, pues en primer plano vemos unas cortinas que se descorren para mostrarnos la escena. Escena de un objeto escondido, por supuesto. Se nos *desvela el misterio*, pero éste sigue siendo un secreto. Es en esta pieza donde se comienza a ver la paleta de colores y los motivos estampados que caracterizarían al proyecto más adelante y delimitarían mi trabajo.

En relación al acto de ocultar algo precisamente para señalarlo, veo oportuno mencionar las obras del ocultamiento del Reichstag, de islas de Florida o del Pont-Neuf de París de Christo (Grabovo, 1935) y Jeanne-Claude (Casablanca, 1935 - Manhattan, 2009). Según Christo, el acto de envolver el edificio del Reichstag con telas de color plateado era *la única posibilidad para que el Reichstag deje de ser acaparado por historiadores y políticos y en un futuro también pertenezca al arte*.³⁰

30 SCHEUERMANN, Stefan. *Christo propone*



Christo y Jeanne-Claude. *Ocultamiento del Reichstag. Instalación en el edificio del Reichstag, Berlín. 1994*

Cubrir para descubrir ha sido el concepto base de la obra de Jeanne-Claude y Christo, cuyo comienzo fue envolviendo objetos pequeños como sillas, mesas o retratos pintados, para acabar cubriendo ni más ni menos que edificios monumentales o islas enteras.

Conforme pintaba *Kissing the sky* empecé otras dos obras, esta vez de un tamaño superior a los cuadros anteriores, en las que en lugar de un bodegón se representaban interiores, también en torno a la idea de lo oculto. En relación a la pintura de espacios creo oportuno mencionar a Matthias Weischer (Elte, 1973), pues me es muy influyente a la hora de resolver un interior. La referencia es clara en uno de los dos cuadros mencionados, tratándose casi de una versión de su obra *Kleiner Vorhang* (2004). La característica aplicación de la pintura empleada por Weischer resulta inspiradora, prácticamente con dos gruesos planos de óleo resuelve un espacio completo.

En relación a *Falda naranja* también es pertinente señalar la influencia de William Morris (Walthamstow, 1834 - Londres, 1896), tanto en este cuadro como en otros posteriores. El estampado es parte fundamental de mi proyecto, por lo que no es de extrañar que recurra a los diseños de Morris durante el proceso plástico. Pero no solo me interesa de Morris el apropiarme de sus diseños para usarlos en mi propio beneficio, que también, sino los ideales que le llevaron a configurar una obra tan particular como es la suya. *La vida de Morris transcurrió paralela al victorianismo triunfante que convirtió a Inglaterra en la fábrica del mundo. Una oposición radical inspiró a William Morris*

envolver el Reichstag con telas plateadas. El País, 1994. En: https://elpais.com/diario/1994/01/13/cultura/758415606_850215.html

su revuelta contra la época que le tocó vivir: la fealdad del mundo que el capitalismo estaba erigiendo a su alrededor.³¹

El artista defendía el derecho a la belleza por encima del progreso civilizatorio. Además del deseo de producir cosas hermosas, la pasión rectora de su vida era el odio hacia la civilización moderna.

(...) una misma aspiración al goce de la belleza y la plenitud de la vida, al trabajo como ámbito para la realización y la felicidad humanas y a la justicia social como condición para su consumación.³²

La segunda obra relacionada con los interiores que mencioné anteriormente es *Manta de rallas*. Con ésta se abren nuevos caminos y planteamientos a seguir. El primero y más importante es el contraste de texturas, que ya pudimos intuir en el cuadro anterior, *Trapito amarillo*. Cada uno de los tres elementos principales del cuadro —manta, pared y suelo— tiene un tratamiento y textura diferente, acorde a su forma. La verticalidad de las pinceladas largas y contundentes que construyen la manta que vemos en primer plano contrasta con las contundentes, en cuanto a materia pictórica, formas orgánicas que conforman las paredes del espacio. A su vez, éstos dos chocan con el plano del suelo, cuyo tratamiento carece de ese control del pincel que vemos en los anteriores y las diferentes capas de pintura, aunque mucho más finas, son mayor en número.

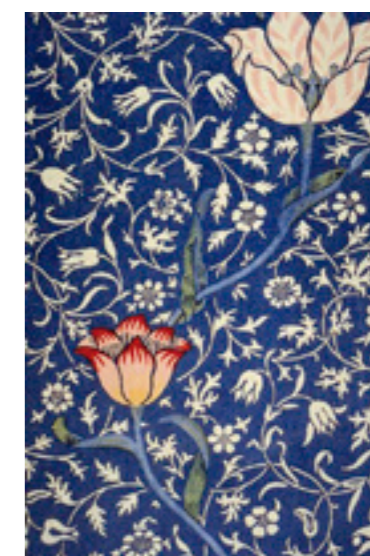
En relación al estampado, que vuelve a jugar un papel importante en este último cuadro —

31 SCHINDEL, Estela. William Morris. *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia.* Pepitas de Calabaza Ed. La Rioja, España. 2005. Página 7.

32 Ibídem. Página 9.



Detalle. Matthias Weischer. *Kleiner Vorhang*. 2004



Papel de pared pintado. Diseño de William Morris.



Falda naranja. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm. 2018

un estampado de rayas verticales nos oculta/ presenta un segundo plano para no descubrir más que otro estampado, esta vez de flores y mucho más recargado—, veo conveniente resaltar la obra de la artista contemporánea Anna Valdez (California, 1985). Me interesa lo excesivo de su obra, la acumulación de estampados y elementos que nos obliga a detener la mirada en sus cuadros para recorrerlos detenidamente, diseccionando con el ojo cada uno de los objetos que componen sus confusos pero atrayentes bodegones.



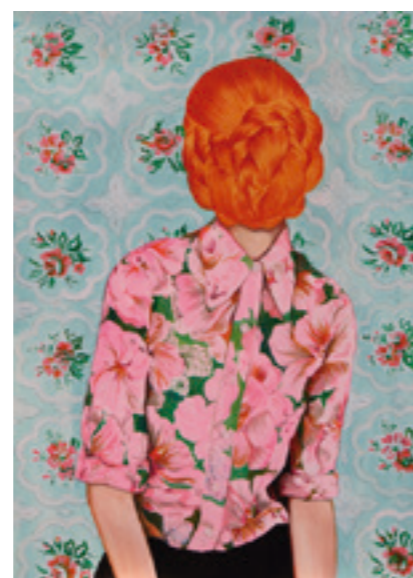
Detalle. *Manta de rallas*. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm. 2018

También me intereso en este sentido por el trabajo de Ángeles Agrela (Jaén, 1966), ya que otorga espacio e importancia al estampado en su obra, obteniendo éstos un gran protagonismo. No solo me atraen los motivos que usa de fondo en sus retratos, sino cómo éste se funde con el estampado de las prendas que visten sus personajes retratados y con ellos mismos.



Anna Valdez. *Deerskull with Blue Vase*. Óleo sobre lienzo. 42 x 40 inches. 2017

Tras *Falda naranja* y *Manta de rallas* era necesario echar una vista atrás y replantearse el camino a seguir. Había tomado paralelamente dos caminos cercanos pero diferentes: la pintura de espacios y la pintura de bodegones. Aunque ambos estuvieran trabajados en torno a la idea de lo oculto que me ocupa, delimitar las imágenes que manejo me obligaría a potenciar aquellos elementos con los que estoy trabajando.



Ángeles Agrela. *Fanzine. N° 39*. Lápiz y acrílico sobre papel. 50 x 70 cm. 2014

En cuanto a los interiores, el espacio contiene un desvelamiento tras otro. Un primer elemento oculta y descubre, a la vez, un segundo plano en el que no encontramos más que otro obstáculo, otra superficie o envoltorio, y así sucesivamente. Una cortina desvela otro estampado, y éste el siguiente...

sería el planteamiento principal a la hora de crear este tipo de imágenes: se desvela incesantemente el propio misterio, de nuevo cubierto.

Por otro lado tenemos, dicho vastamente, objetos cubiertos por una tela. Esto también me interesaba, porque lo que se nos desvela con estos bodegones es la propia cosa oculta, el propio misterio, que toma forma y está presente. El bodegón representado es la prueba de ello, la prueba de la existencia de ese misterio, alguna vez desvelado. Se congela, aquí, el momento y la quietud de un ente en el momento en que está escondido. Se silencia tanto *la cosa* como el propio bodegón, por la incapacidad de nombrar lo que contiene, y la preocupación de la pintura por centrarse en cuestiones relativas a la visibilidad de las cosas se resolvería en la misma superficie, que oculta y revela.

Era necesario para esto último una técnica depurada del drapeado, esencial en mi trabajo. Y, al decantarme por el camino de los bodegones velados, sería esencial construir un buen referente natural con el fin de mejorar los resultados obtenidos y de hacer creíble el trampantojo. Para ello, construí un bodegón de un tamaño considerable con el fin de hacerme con un buen repertorio de recursos con los que jugar posteriormente. El bodegón debía contener todo aquello que me interesaba: estampado y color en exceso, diferentes texturas acordes a cada tipo de tejido, los máximos pliegues posibles y una vista frontal, en la mayoría de fotografías.

Estos objetos me servirían de excusa para pintar aquello que yo deseara, a través de una idea de variación sobre lo mismo. Sería difícil no pensar en Giorgio Morandi (Bologna, 1890 - 1964) en este punto del proceso,



Fotografía del bodegón construido. 2019

pues todos los aspectos de su obra han sido influyentes en el proyecto, tanto plástica como teóricamente. La insistencia de toda una vida en pintar un pequeño montón de objetos colocados sobre una mesa sólo puede entenderse como un continuo e indefinido cuestionamiento de lo real. *Las visiones de Morandi son una búsqueda en las zonas más ocultas de lo visible y ese rastrear entre las cosas necesariamente transita por un previo no saber: un olvidar o no recordar. Siendo éste el principio necesario para reencontrarlo de siempre como constantemente renovado: como un verdadero hallazgo.*³³

Lo que Morandi realmente busca en ese montón de trastos, no es visible. *Arte de lo imposible, la poesía es por lo tanto una persecución constante del otro lado de las cosas, de lo oculto, de lo inverso, de lo no aparente, de lo que parecía no ser.*³⁴

Al limitar mi imaginario a un bodegón en el que dispongo las telas según un criterio propio, realmente me estoy otorgando la máxima libertad dentro de esos límites impuestos. El fin es potenciar al máximo *aquello que he elegido*. Sin embargo, si en Morandi el vaso es un vaso, parte de su bodegón que elige, coloca y pinta tantas veces como considere necesaria, en mi caso el trapo no es solamente un trapo. El trapo cubre, por lo que la importancia se la lleva aquello que queda cubierto, importancia que adquiere precisamente por ser velado.

El misterio que sugiere un bodegón totalmente oculto, cuyo contenido sólo yo puedo conocer, se relaciona directamente con obras de Man

Ray (Filadelfia, 1890 - París, 1976) como *L'enigme d'Isidore Ducasse* (1920). Man Ray presenta un objeto envuelto y atado, del que no sabemos nada, a partir de un texto de Isidore Ducasse (Montevideo, 1846 - París, 1870), más conocido como el Conde de Lautréamonte, titulado *Los cantos de Maldoror*, conjunto de seis cantos poéticos publicados en 1869. Del objeto que Man Ray nos presenta, solo conocemos a quién pertenecería el derecho de cortar la cuerda para descifrar el enigma, en el caso de que —Isidore Ducasse— no hubiera muerto a los 24 años de edad. *L'enigme d'Isidore Ducasse* hace referencia al juego ducassiano de la despersonalización, es decir, Ducasse crea a Lautréamont, quien a su vez crea a Maldoror. Lo que vemos no es más que un saco con cuerdas cubriendo un objeto indeterminado: un enigma. Su significado cobra sentido en la incertidumbre, en lo oculto. Aquí, de nuevo, la pregunta es el verdadero contenido de la obra y no su respuesta.³⁵

Como Christy y Jeanne-Claude, anteriormente mencionados, Man Ray es consciente de la estrategia de ocultar algo para señalarlo. La mejor forma que tiene de tributar el Conde es provocando al espectador, creando un interés por la historia y una fantasía respecto a la obra. Aquí, la idea de participación guarda relación con la idea de fantasía, de deseo: la capacidad de lo oculto como método de seducción.

En este sentido, también considero oportuno señalar *Plegable... de viaje*, obra que Marcel

³⁵ MEDIAVILLA, Aurora. *El enigma de Isidore Ducasse de Man Ray a partir de Los cantos de Maldoror del Conde de Lautréamont*. Biblioteca Imagino-Alternativa, 2013. En: <https://formatoscomisariales.wordpress.com/2013/04/08/el-enigma-de-isidore-ducasse-de-man-ray-a-partir-de-los-cantos-de-maldoror-del-conde-de-lautreamont-aurora-mediavilla/>

Duchamp realizó en 1916 y que consiste en una simple funda de máquina de escribir, cuyo objeto ocultado desconocemos. Tanto en ésta como en *Ruido secreto*, Duchamp especulaba sobre la categoría de lo oculto. Habla, sin tener que decir nada, de lo que no nos es accesible, que se ratifica por su propia ausencia visible y genera, en contrapartida, un fuerte deseo, tan humano, el de conocer lo que se nos está vedado, oculto. Esa lectura incide en su filosofía del *ready made* como máquinas de significar que el espectador tiene que poner en funcionamiento. Inicios de procesos mentales o, en este caso, emocionales.

La obra se expande a territorios hasta entonces desconocidos y, como niños pequeños, se nos anuncia un secreto pero luego se nos niega su revelación, produciéndose así una potente sensación de intriga y necesidad.

Con la aspiración del deseo que la obra de Duchamp genera, vuelvo a mi bodegón y elijo el motivo, lo compongo a base de trastos ocultos bajo diferentes tejidos, pero también busco la manera de ofrecerlo. Elijo la paleta de colores, la luz: la forma del *envoltorio*, que describo en la parte de investigación teórico-conceptual. Esto juega un papel importante en relación a la idea de lo oculto como método de seducción, a la erótica de la pintura que se intenta construir.

En este sentido, creo fundamental una mirada hacia la obra de la artista Michelle Forsyth (Vancouver, 1972) la cual relaciono formalmente con mi proyecto, tanto en lo que se refiere al motivo como a la estética. De la artista me interesa concretamente el proyecto *Footnotes* (2013), en el que



Man Ray. *L'enigme d'Isidore Ducasse*. 1920



DUCHAMP, Marcel. *Plegable... de viaje*. 1916



Michelle Forsyth. *Orange/green stack*. Impresión fotográfica. 30 x 30 inches. 2019

³³ MORALES ELIPE, Pedro. *Pintura en voz baja*. Op. Cit. Páginas 211, 212.

³⁴ JUARROZ, Roberto. *Poesía y realidad*. Pre-textos. Valencia, 2000. Página 17.

cada pieza representa una lectura cercana del objeto, un ejercicio enfocado en la comprensión. Mediante procesos más bien miméticos, Forsyth accede al objeto desde distintas perspectivas, llegando a conocerlos en profundidad.

Cada una de las piezas son como paquetes contenedores de un mensaje oculto, escondido en sus núcleos como se esconde un secreto. Sin embargo, aquí no es necesario profundizar en la cosa para alcanzar su esencia, las profundidades ocultas del paquete quedan embellecidas y representadas con los ornamentos que las envuelven. La apariencia es suficiente. A través del propio encantamiento material que caracteriza a toda artesanía, se revela el afecto y el apego por ese objeto.

(...) pero ¿podemos alguna vez profundizar lo suficiente debajo de los simulacros de la cosa para alcanzar su esencia? La cosa nunca puede hablar con toda la profundidad y el misterio de la experiencia humana, con sus alegrías y su sufrimiento.³⁶

En este momento, comienzo varios cuadros que tendrían su origen en las fotografías del bodegón mencionado. En *Bodegón con flores*, fondo y figura reciben el mismo tratamiento en cuanto a la aplicación de la pintura, generosa y de pincelada gruesa y contundente. Este aspecto tiene la intención de sacar del cuadro aquello representado. Sin embargo, para que eso fuera posible y para que las distintas texturas funcionaran, era necesario un contraste de texturas como vimos en *Manta de rallas*, por ejemplo. Es esencial que cada textura tenga sentido en relación a la forma,

que responda a su referente o a un *querer decir*, que no sea impostada. La diferencia de texturas me permitiría administrar el espacio, la perspectiva y resaltar aquello que me interese, mediante la pintura y no tanto el dibujo. Era necesaria una atención continuada en el proceso, con el fin de controlar estas texturas generadas y su sentido como parte de la obra. Me interesaba, por otro lado, el contraste cromático y lumínico que se genera en algunas zonas de *Bodegón con flores*.

No obstante, la composición no funcionaba en este último cuadro y tampoco la perspectiva en la que está representado el bodegón, pues a mi parecer el proyecto sería favorecido con una vista frontal del bodegón con el fin de potenciar la focalización que pretendo en aquello que a mí me interesa: presentar el misterio con su debida importancia, aumentando todo lo posible su atractivo. Esto se puede ver en los dos cuadros, de tamaño menor —30 x 40 cm aproximadamente— que empiezo paralelamente a *Bodegón con flores*.

En *Pañuelo de Encarna* uso directamente una tela estampada como soporte, aprovechándome de los motivos ya impresos para el plano más lejano de la composición. Este recurso ya lo había usado en un cuadro anterior, inacabado.

El empleo de una tela estampada como soporte sería un recurso que me permitiría potenciar el contraste de texturas que mencionaba antes, aportando a mi parecer mayor interés perceptivo a las imágenes que estaba creando. En relación a la pintura sobre tela estampada, veo oportuno señalar la obra de Sigmar Polke (Oléznica, 1941 - Colonia, 2010), quien ha empleado a veces este recurso en sus cuadros.

En este punto del proceso, y para no cometer errores anteriores, me fue útil visitar pintores como Johannes Vermeer (Delft, a. 1632 - 1675), Frans Hals (Amberes, 1582 - Haarlem, 1666), Rembrandt H. Van Rijn (Leiden, 1606 - Ámsterdam, 1669), Peter Paul Rubens (Siegen, 1577 - Amberes, 1640) o Caravaggio (Milán, 1571 - Porto Ercole, 1610), entre otros. El estudio de los modos de resolver el drapeado de los distintos tipos de telas pintadas, me permitió aprender un catálogo de recursos que me permitieran resolver el bodegón de manera más efectiva.

Resulta clave este momento del proyecto, pues monto un nuevo bodegón que, sin ser el definitivo, daría lugar al cuadro que impulsaría la creación de los que cerrarían el proyecto final.

El nuevo formato, 130 x 200 cm, me ofrecía más posibilidades pictóricas que los cuadros anteriores, permitiéndome también ampliar el bodegón a unas dimensiones mucho mayores que su tamaño natural. De esta manera, la extrañeza se multiplica y los distintos recursos pictóricos para cada tipo de tejido serían protagonistas. Este tipo de formato me permite llevar la pintura al extremo, derivando en una suerte de neobarroquismo: el cuadro como una superficie densa de informaciones.

Es necesario mencionar aquí la influencia del artista Antonio Santín (Madrid, 1978) en la forma de resolver algunas de las telas que componen mis bodegones. Su modo de aplicar la pintura con el fin de solucionar enormes tapices hiperrealistas es sumamente característica, y me sirve como recurso a la hora de crear un trampantojo con las telas de croché que suelen aparecer de aquí en adelante en todos los cuadros que pinto.



Bodegón con flores. Óleo sobre lienzo. 130 x 100 cm. 2019



Pañuelo de Encarna. Óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm. 2019



Detalle. Sigmar Polke. Propeller Frau. 1969

36 LAW, Jenn. Footnotes - Michelle Forsyth. En: <http://www.michelleforsyth.com/info/reviews.html>



Detalle. Frans Hals. *Catharina Hooft and her nurse*. 1620



Detalle. Antonio Santin. *Moebius Ballade*. 2018



Detalle. *Primer acto*. 2019

De alguna manera, en *Primer acto* se recogen lo que he ido considerando aciertos en el camino hasta llegar hasta este momento. Se nos presenta un bodegón sobre una mesa, del que no reconocemos ningún objeto ni intuimos ninguna historia específica, de fondo se repite un diseño de William Morris, pero antes de todo vemos un paño de lunares colgado que actúa de cortina. Esta cortina, que debería descorrerse para presentarnos lo que hay tras ella, está en realidad ocultando alrededor del cincuenta por ciento de la escena, por lo que no se sabría decir si nos desvela o nos oculta.

Paralelamente a la realización de *Primer acto*, monto varios lienzos de tamaño reducido, 30 x 30 cm, usando como soporte la propia tela estampada que también empleo en mis bodegones. El objeto tanto de los cuadros como de los dibujos es la pura experimentación plástica, la cual considero esencial y constante en mi proyecto, siempre con el fin de un *siguiente cuadro* mejor que los anteriores. O, mejor dicho, más cercano a mis objetivos.

En este momento del proyecto veo oportuno apuntar algunos de los numerosos referentes pictóricos que me han ido influyendo y me influirán a la hora de abordar los distintos cuadros. Éstos abarcan diferentes siglos, desde artistas del Rococó como François Boucher (París, 1703 - 1770), del siglo XIX como Charles Louis Bagniet (Bélgica, 1814 - Sèvres, 1886), Jean-Léon Gérôme (Vesoul, 1824 - París, 1904) o William Merritt Chase (Indiana, 1849 - Nueva York, 1916), del movimiento de los Nabis como Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Le Cannet, 1947) y Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 - Le Baule-Escoublac, 1940), hasta artistas contemporáneos como Jan De



Primer acto. Óleo sobre lienzo, 130 x 200 cm, 2019

Vliegheer (Brujas, 1964).

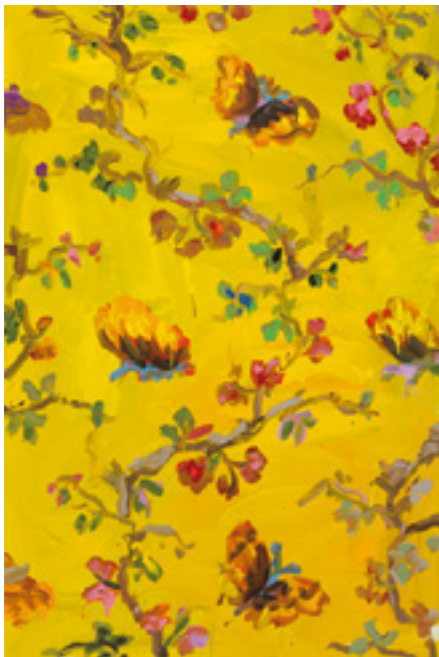
Los errores y aciertos de estas últimas obras fueron claves en este momento del proceso ya que construyo el bodegón que me servirá de inspiración para los cuadros que consolidarían y concluirían este proyecto. Resultaría entonces una especie de obsesión hacia unos objetos concretos y unos tejidos determinados que se repetirían constantemente de aquí en adelante. Se repetirá, también, en el último plano de la representación, un estampado de William Morris que permanecerá presente hasta el final del proyecto. Se vuelve entonces el propio estudio en un espacio maniático e insistente, donde los mismos tejidos con los mismos estampados envuelven el espacio en fotografía, en pintura, en escultura y hasta físicamente. Un lugar donde únicamente



Detalle. François Boucher. *La toilette*. 1742



Detalle. Bonnard. *Nude in an interior*. 1935



Jan de Vlieghe. *Silk 11*. 2016

se desarrollan los procedimientos del acto de pintar y se enfatiza en la conciencia del proceso.

*Los estudios de los artistas; ese lugar donde todo se detiene y se torna obsesivo, adictivo (...) algo cerrado, envolvente, en aparente desorden, pero armónico cromáticamente, como sus pinturas.*³⁷

Comienzo aquí un nuevo lienzo de formato parecido al anterior, 130 x 180 cm, cuyos elementos a representar estarían dispuestos con mayor capacidad de sugerencia. Aunque no sean estos cuadros especialmente narrativos, sí que existe aquí con el nuevo bodegón un intento de crear una narración ficticia que surja de la propia disposición de lo ocultado. Se trata de establecer un diálogo dentro de la propia escena, pero también para con el espectador, únicamente con el fin de la sugerencia y no de la descripción.

*Contemplamos y nos sentimos cómplices de un acontecimiento que se nos escapa y al que nos cuesta trabajo poner nombre. Algo que se se nos revela en un tiempo distinto al nuestro, huidizo y fantasmal.*³⁸

Historias se trataría de un bodegón que yo misma elijo, dispongo y presento, evidenciando esta muestra con la tela que cae de la parte superior del cuadro, la cual actúa de cortina que se ha plegado hacia arriba únicamente para mostrarnos la escena. Los objetos se nos presentan en escena, como si de personajes se trataran, con luz teatral y el telón alzado. Sin embargo, si no fuera por este telón alzado, el bodegón

³⁷ BARRO, David. 2014: *Antes de irse*. Op. Cit. Página 7.

³⁸ MORALES ELIPE, Pedro. *Pintura en voz baja*. Op. Cit. Página 38.



Historias. Óleo sobre lienzo, 130 x 180 cm, 2019

se nos presentaría como un *hallazgo*: descubrimiento de una escena escondida que lleva cubierta y en reposo largo tiempo. Los objetos, velados, están dispuestos sobre la mesa con la intención de contarnos algo, que descubriríamos solo en el caso de que no nos fuera vetada la posibilidad de revelar lo que se esconde debajo de estas telas. Veo oportuno destacar respecto a esto, la poética definición por parte de Pedro Morales Elipe sobre los bodegones de Morandi, en relación con el *hallazgo* que he tratado de definir aquí: *lo visible duerme esperando ser visto, revelado justamente desde la superficie, desde el afuera, desde la piel. Superficie que encarna a su vez el diálogo de la pintura entre lo dicho y lo callado, entre palabra y silencio.*³⁹

A partir de este cuadro, me detengo en cada uno de los objetos que componen el nuevo bodegón. Me centro, ya no tanto en el género del bodegón sino en el del paisaje. *Paisaje* en el sentido de *encuentro* o *hallazgo* del misterio representado, reforzado con luces

³⁹ *Ibidem*. Página 15.

más contrastadas, luces que se cuelan en la escena en el momento de su descubrimiento. Presentando así algo que ya estaba ahí, escondido, y que una vez descubierto sigue oculto para el espectador.

*Como el cauce de un río o cualquier accidente natural, capaz de confrontarse con el entorno para construir el espacio de su poética y parecer que todo fue así desde un principio, que todo estaba allí.*⁴⁰

Pictóricamente, consideré necesario arriesgar más a la hora de mover la pintura por el lienzo, combinando la pincelada grande con la menuda, lo controlado y lo caótico. Traté que la saturación de distintos tejidos dentro la escena tuvieran también el efecto de incomodar, en cierta medida, de crear un paisaje más caótico que ordenado. Me quedo en los siguientes cuadros con los mismos objetos y las mismas telas, pero acercándome cada vez más a cada uno de los elementos

⁴⁰ BARRO, David. 2014. *Antes de irse*. Op. Cit. Página 8.

que me interesan, aislándolos. De esta forma, le doy importancia a su contenido, sin mostrarlo, pues solo yo lo conozco.

El secreto, aquello que no se dice, lo que hay debajo de la tela, toma importancia precisamente por el hecho de no desvelarlo, toma importancia como algo que *solo yo sé*. El propio dispositivo de ocultación, cuyo cometido es el de mantener el misterio de aquello que no vemos, son los mismos que dejan pistas sobre la posibilidad de lo oculto.

Como ya he mencionado en el apartado anterior, hablo de mí misma con aquello que escondo y, sobretodo en este caso, con cómo lo escondo. La propia manera de ocultar un secreto delatará, inconscientemente, la posible naturaleza de éste. Aunque se pretenda ocultar, siempre hay una parte del inconsciente que habla. Los trapos y estampados que acabamos viendo en las imágenes no son trapos y estampados cualquiera, sino que a partir de ellos se

puede intuir un contexto, una procedencia o unas costumbres. El estampado alberga una memoria, tanto propia como colectiva.

Los tejidos blancos de croché propios de *casa de abuela*, el estampado floral y el damasco combinados con las composiciones recargadas de William Morris, el color excesivo en el que el rosa predomina por encima de los demás, se convierten en elementos desveladores de una posible autora, con una posible historia y, lo que es más importante, de un posible misterio.

Esto último se vuelve más evidente en el último díptico que cierra la serie del proyecto final de máster. Cada uno de los cuadros que componen el díptico, de 180 x 130 cm, presentan un *cuadro en el cuadro*, los cuadros contenidos son retratos familiares que permanecen ocultos bajo un velo. El dato preciso de *retrato familiar* se puede conocer únicamente por el título, que es el que da la pista, como pasaba en *L'énigme d'Isidore*

Ducasse de Man Ray; sin embargo, podría ser perfectamente mentira, pues solo se otorgan pistas pero nunca la solución.

Los dos supuestos retratos están confrontados entre sí y se le da una importancia el espacio vacío que no se le había otorgado anteriormente a la composición con tanta evidencia. Todo aquí pertenece al mismo espacio en el que conviven y del que nacen las piezas anteriores a este díptico, un mismo entorno pues la persona que los pinta y los secretos que se ocultan permanecen intactos.

Como sabía Marcel Duchamp, *el arte es un secreto y debe compartirse y transmitirse como un mensaje entre conspiradores*.⁴¹

41 Marcel Duchamp



Detalle. *La promesa*. Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm. 2019



Mystery In Hanky. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm. 2019



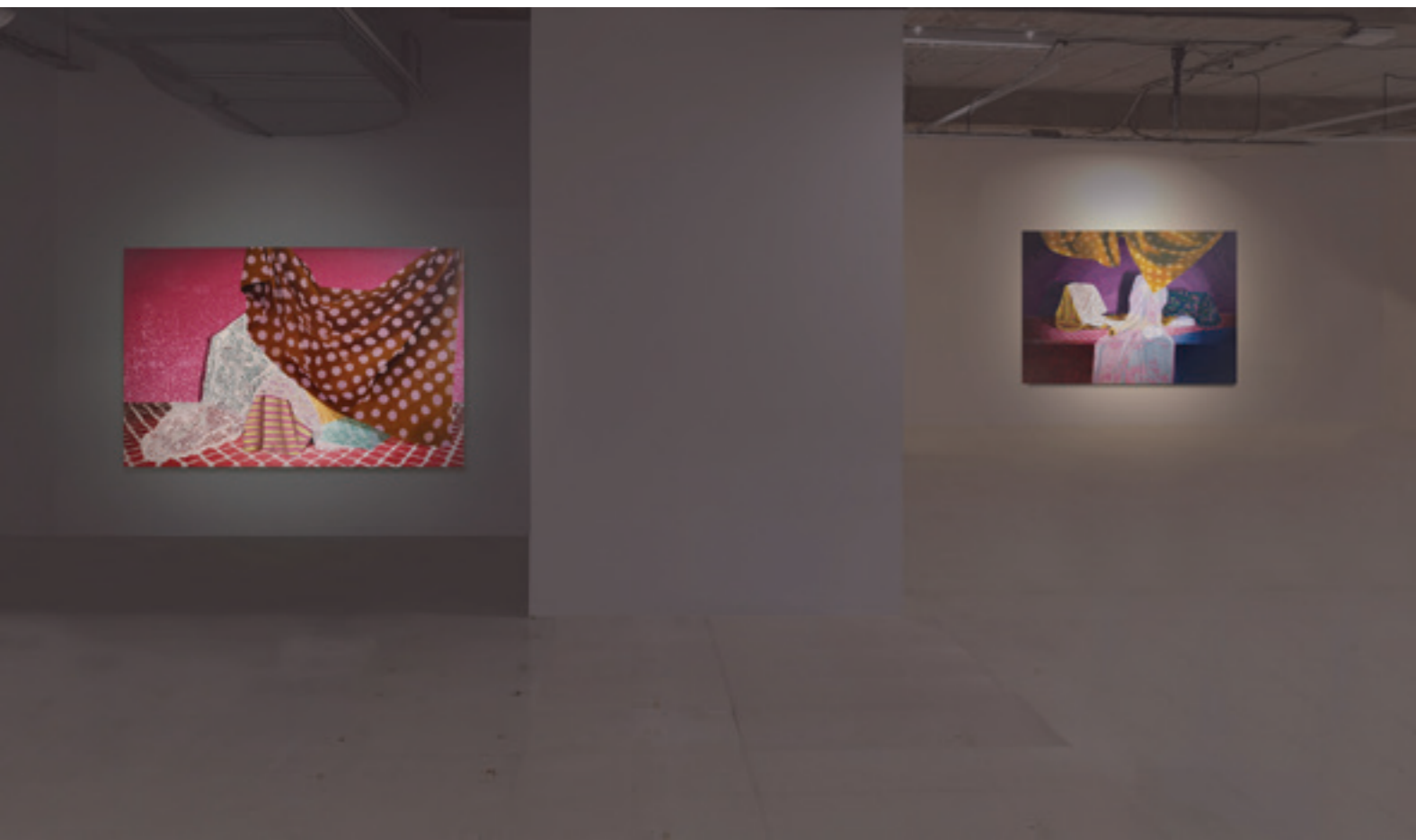
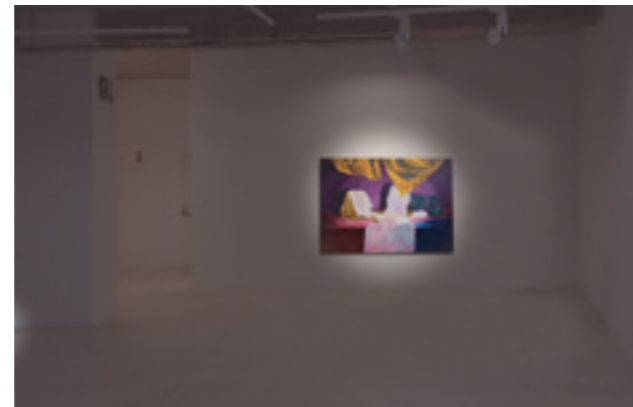
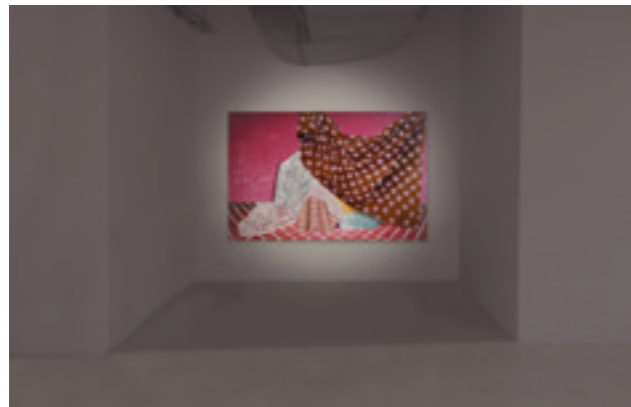
Díptico. *Retrato familiar I*. Óleo sobre lienzo. 180 x 130 cm. 2019



Díptico. *Retrato familiar II*. Óleo sobre lienzo. 180 x 130 cm. 2019

5. DISEÑO EXPOSITIVO

Se presentan, a continuación, una serie de fotografías que actúan de recreación de los cuadros expuestos en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.





6. CONCLUSIONES

La redacción de esta memoria ha tratado de seguir la misma poética que acompaña al proyecto, ha procurado serle fiel aun siendo un trabajo inasumible adecuar las palabras a las cosas o a la propia experiencia.

De esta misma manera en que las palabras no son fieles a la naturaleza de las cosas, echando así un primer velo sobre la verdad, en mis cuadros cubro el objeto a representar con otro velo precisamente para impedir que ese primero, que es la palabra, se pose sobre él. El no dar nombre a lo representado impide la traición al propio cuadro y su empobrecimiento.

Me agarro, finalmente, a la poética del misterio. Sin ésta, quedaría solo realidad: unos trastos bajo un manto, y lo pinto. Pinto telas. A pesar de todo, cualquiera que viera mis imágenes podría pensar que *son cosas tapadas, o es tela apoyada sobre algo*, dejando a lo oculto la única función de servir

como soporte de los tejidos estampados. Por más que no defina lo representado, que no le dé un nombre, nada podría escapar de la palabra y sus consecuencias.

No es, aunque pueda parecerlo, un pensamiento nihilista, sino la demostración de la importancia que adquiere la poética en este proyecto, muy por encima del razonamiento. El coraje de no ser nada, mediante el cual se hace todo.

Dentro del juego del que participo que es el arte, guarda la pintura un papel importante, que se mostrará a ella misma impidiendo el fácil acceso hacia la definición de la imagen, así como el deseo por el misterio, que nos mantendrá con suerte unos segundos más frente al cuadro.

No ser nada, pero parecerlo todo: grandeza y miseria.¹

¹ ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Op. Cit. Página 7.

7. APORTACIONES. PROFESORES Y PROFESIONALES

En este apartado expondré algunas de las numerosas aportaciones que me ha concedido el cuerpo docente del Máster, así como los invitados a éste, actuando de guías y soportes para el proyecto.

Comenzaré por destacar al profesor Luis Puellas, no solo por ser uno de los referentes teóricos que dan pie a este proyecto, sino por las clases teóricas que impartió a principios de curso. En éstas, la lógica de la resistencia se planteó como propósito fundamental de la obra de arte moderna, idea que protagoniza el segundo apartado teórico-conceptual de esta memoria y que da pie a las siguientes reflexiones que en éste se exponen.

A nivel teórico, también considero oportuno subrayar las aportaciones de la profesora Blanca Machuca, primera en destacar el concepto de *erótica de la pintura* en relación con mi proyecto, así como el del *striptease*, método seductor que usa como medio la ocultación o semiocultación. Imprescindibles también para el desarrollo del proyecto las preguntás básicas que Blanca Montalvo nos hace en su primera clase teórica: *¿qué?, ¿cómo?, ¿para qué? y ¿a quién le importa?*;

así como el consejo de jugar con el soporte en mi pintura, que dio lugar a la utilización de tela estampada como lienzo. Joaquín Ivars también nos dio claves necesarias a la hora de abordar, tanto en la teoría como en la plástica, el concepto de complejidad, el cual no se da por las intenciones sino por la complejidad de los componentes.

Recalcar también la clase teórica en torno a la idea del azar que impartió Carmen Osuna, sobretodo la explicación de los pasos para *hablar de un tema*, consejos fundamentales a la hora de desarrollar un proyecto. Pero también he de subrayar una frase textual, que entre otras tantísimas diría a lo largo de la clase, pero con la que me quedo por la importancia que tomaba en ese momento en mi proyecto: *siempre hay una parte del inconsciente que habla, aunque tú lo quieras ocultar*.

En las visitas a estudios, fueron varios los profesores que aportaron su granito de arena al proyecto, sobre todo en cuestión a referentes plásticos. Juan Carlos Robles con la obra de Christo y Jeanne-Claude, *Ocultando del Reichstag*, mencionada

en el desarrollo plástico, así como con la concepción de ocultar algo para señalarlo. Salvador Haro con la artista Ángeles Agrela, cuyo uso del estampado, recargado, confuso y envolvente, se vuelve aspiración en mi proyecto. Jesus Marín con *L'enigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray, obra que no solo se asemeja a mi proyecto estéticamente sino que daría pie a las siguientes investigaciones teóricas sobre ésta, de gran ayuda. M^a Ángeles Díaz Barbado, quien me hizo caer en la cuenta de la paradoja que se daba entre lo que pintaba *—lo misterioso—* y cómo lo pintaba *—lo descarado—*.

Han sido fundamentales también las distintas visitas a estudio del profesor Carlos Miranda, quien vio los dos caminos paralelos que estaba tomando en un principio *—interiores y bodegones de algo oculto—*, y por lo que pude decantarme por uno; y que, en su siguiente visita a estudios, avanzado ya el máster, me hizo caer en la cuenta de la necesidad de asumir más riesgos a la hora de abordar un cuadro, jugar con la pintura y exagerar el contraste, tanto de luz como de textura. A nivel teórico, destacar también los conceptos narratológicos que expuso, en especial el suspense *—suspensión del relato—*: silencio de una información que se oculta.

Por último, destacar las aportaciones del profesor Javier Garcerá, tutor de este proyecto y pilar fundamental para su desarrollo. La clase teórica que impartió, *Los tiempos y la creación artística*, no solo resultaba inspiradora sino que apoyaba tanto a nivel teórico como práctico mi proyecto, por el tiempo en la pintura y por la resistencia de una obra a ser pensada, combinada entonces por la exigencia de ser mirada. Inspiradores son también los referentes expuestos, como

Michelle Forsyth, mencionada en el desarrollo plástico.

Pero lo que toma más importancia serían las visitas a estudio y las tutorías, con sus consiguientes consejos sobre pintura, tan necesarios en mi proyecto. Imprescindibles las aportaciones de referentes teóricos, como *Pintura en voz baja* de Pedro Morales Elipe, citado varias veces; la toma de decisión entre el concepto de bodegón o paisaje; o la búsqueda de la importancia de *aquello que queda cubierto*. Ante todo he de destacar las preguntas indicadas en cada momento con el fin de que la producción tomara una dirección y buscara un sentido concreto.

En cuanto a los profesionales que nos han visitado en el máster, me gustaría empezar por destacar al artista Chema Cobo, por la implicación que mostró al darme consejos en relación a la propia pintura en mi proyecto: el sentido de la textura y el construir con la pincelada más que con el dibujo. También Pilar Albarracín resultó inspiradora en su visita a comienzos del máster, en especial por su mensaje de ánimo y por enseñarnos la pasión y la positividad con las que se pueden abarcar nuestros propios proyectos, a pesar de las numerosas dificultades. También los artistas Libia Castro y Ólafur Ólafsson fueron de ayuda en el proyecto, sugiriéndome la necesidad de importancia de lo que escondía, en relación a mí y al propio estampado.

He tratado de resumir y destacar las aportaciones que he considerado más relevantes a lo largo del curso. Sin embargo, sería imposible recoger realmente todos los estímulos, consejos y referencias que me han sido de ayuda por parte de los profesores y los profesionales que nos han visitado, que no han sido pocos.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ARASSE, Daniel. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Ed. Abada. Madrid, 2008.
- BARRO, David. *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. Arte Contemporáneo y Energía AIE [u.a.]. A Coruña, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Ed. Amorrortu. Madrid, 2007.
- BLANKERT, A., *Vermeer*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007.
- BONNARD, Pierre, and KÜSTER, Ulf. *Pierre Bonnard*. Hatje Cantz. Ostfildern, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. 1a ed. rev. Alianza Editorial. Madrid, 2000.
- BYUNG-CHUL, Han. *La sociedad del cansancio*. Online. Ed. Turolero, 2010.
- CALABRESE, Omar, y GIORDANO, Anna. *La era Neobarroca*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994.
- CASTILLO, Omar-Pascual. *On Painting : Prácticas Pictóricas Actuales... Más Allá de La Pintura o Más Acá*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 2013.
- CLARKE, Simon A. *Diseño textil*. Blume. Barcelona, 2011.
- DALWOOD, Dexter. *Dexter Dalwood*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. JRP/Ringier. Zurich, 2010.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ed. Pre-textos. Valencia, 2012.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Ed. Arena. Madrid, 2009.
- DUPUY-VACHEY, Marie-Anne. *Fragonard*. Terrail. París, 2006.
- ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Edición electrónica. Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, 1998.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2010.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Laura. *Rembrandt*. Susaeta. Madrid, 2000.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 2a ed. Debate. Madrid, 2002.
- HEDLEY, Jo., and BOUCHER, François. *François Boucher: Seductive Visions*. Wallace Collection. Londres, 2004.
- HESSE, Hermann. *Mi credo*. Ed. Bruguera. 1985.
- HONORATO CRESPO, Paula. *Sensación y pintura en Deleuze*. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010.
- LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Ed. Seuil. Francia, 1973.
- LAW, Jenn. *Footnotes - Michelle Forsyth*. En: <http://www.michelleforsyth.com/info/reviews.html>. Visitado por última vez el 28 de febrero de 2019.
- MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Laertes. Barcelona, 1998.

MEDIAVILLA, Aurora. *El enigma de Isidore Ducasse de Man Ray a partir de Los cantos de Maldoror del Conde de Lautréamont*. Biblioteca Imagino-Alternativa, 2013. En: <https://formatoscomisariales.wordpress.com/2013/04/08/el-enigma-de-isidore-ducasse-de-man-ray-a-partir-de-los-cantos-de-maldoror-del-conde-de-lautre-amont-aurora-mediavilla/>. Visitado por última vez el 28 de febrero de 2019

- MÉNDEZ BAIGES, Mayte. *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Ed. Siruela. Madrid, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Ed. Paidós. Barcelona, 1985.
- MORALES ELIPE, Pedro. *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*. Ed. Diputación de Granada Publicaciones. Centro José Guerrero, Granada, 2016.
- MORALES ELIPE, Pedro. *Pintura en voz baja. Rastreros y afectos a Giorgio Morandi en el Arte Español (1984 - 2014)*. UCM: Tesis doctoral. Madrid, 2018.
- MUÑOZ, Silvia. *Manet*. Susaeta. Madrid, 2001.
- PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. Sociedad General Española de Librería. Madrid, 1913.
- PASSMAN, Melissa. *Antonio Santín (2012)*. En: <http://www.antoniosantin.com/aboutnew.htm>. Visitado por última vez el 20 de diciembre de 2018.
- PLINIO SEGUNDO, Gayo. *Historia Natural*. Madrid: Ed. Gredos, 2001.
- PUELLES ROMERO, Luis. *Imágenes sin mundo: modernidad y extrañamiento*. Abada. Madrid, 2017.
- RICHTER, G. and BORCHARDT-HUME, A. Gerhard Richter. *Beirut*. Köln: König, Walther, 2012.
- RILKE, Rainer María. *Cartas Sobre Cézanne*. 1a ed. castellana. Paidós. Barcelona, 1985.
- SCHEUERMANN, Stefan. *Christo propone envolver el Reichstag con telas plateadas*. El País, 1994. En: https://elpais.com/diario/1994/01/13/cultura/758415606_850215.html. Visitado por última vez el 3 de marzo de 2019.
- SCHINDEL, Estela. William Morris. *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*. Pepitas de Calabaza Ed. La Rioja, España. 2005.
- SLIVE, Seymour. *Frans Hals*. Second, revised edition. Phaidon Press. Londres, 2014
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Alfaguara. Madrid, 1996.
- STOICHITA, Víctor I. *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Cátedra. Madrid, 2009.
- STOICHITA, Víctor I. *El efecto Sherlock Holmes*. Cátedra. Madrid, 2018.
- STOICHITA, Víctor I. *La invención del cuadro : arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2000.
- VAN ZANDT, Eleanor. *The Life and Works of William Morris*. Parragon. Bath, 2002.
- VEYNE, Paul. *Los misterios del gineceo*. Ed. Akal. Madrid, 2003.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo. *"Carta de Lord Chandos" y otros textos en prosa*. Alba ed. Barcelona, 2001.
- VUILLARD, Edouard, and IMBERNÓN GARCÍA, María José. *Edouard Vuillard / [texto: María José Imbernón García]*. Polígrafa. Barcelona, 2000.
- WEISCHER, Matthias. *Matthias Weischer: room with a view*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2009

9. DOSSIER GRÁFICO



Cortina roja Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, 2018



Pañuelo étnico Óleo sobre lienzo, 100 x 41 cm, 2018



Trapito amarillo Óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm, 2018



Kissing The Sky Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, 2018



Falda naranja Óleo sobre lienzo, 114 x 81 cm, 2019



Manta de rallas Óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm, 2019



Bodegón con flores Óleo sobre lienzo, 130 x 100 cm, 2019



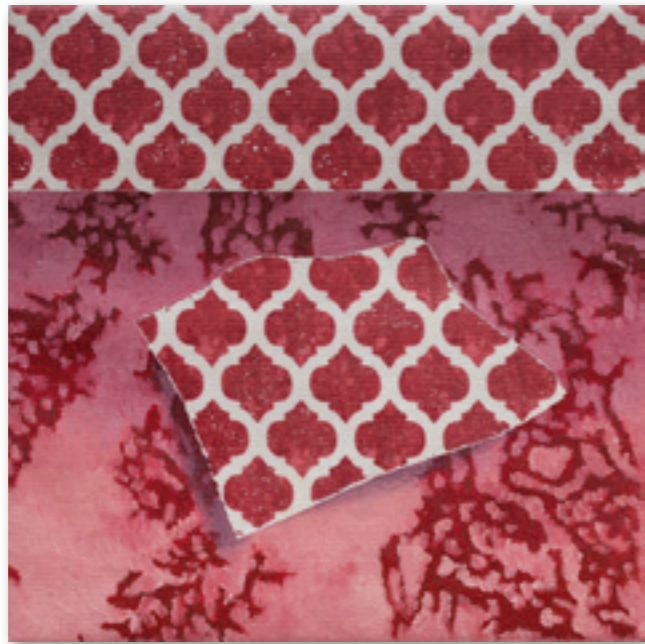
Sin título Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm, 2019



Pañuelo de Encarna Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm, 2019



Primer acto Óleo sobre lienzo, 130 x 200 cm, 2019



Damasco Óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm, 2019

Fotografía del estudio 2019







La promesa Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, 2019



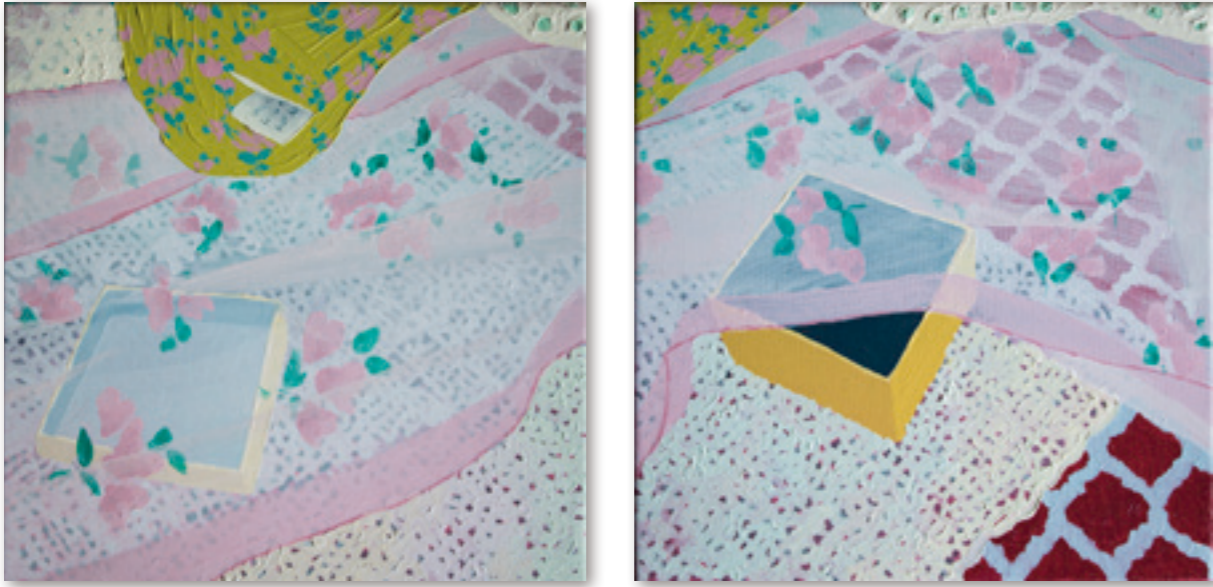
Mystery In Hanky Óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm, 2019



Díptico **Retrato familiar I** Óleo sobre lienzo, 180 x 130 cm, 2019



Díptico **Retrato familiar II** Óleo sobre lienzo, 180 x 130 cm, 2019



Díptico **A Ghost Story** Óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm, 2019



