

VIOLETA GÓMEZ GONZÁLEZ

**Trabajo de Fin de Grado
Tutor: Pedro Morales Elipe**



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



En un libro infantil, siempre debe quedar algo no aclarado, algo sin ilustración. Hay que permitir y propiciar que el niño reflexione solo, que distinga por sí mismo entre lo real y lo irreal. El autor no es su guía; debe brindar un sendero, sí, pero dejar que el niño marche solo por él y que establezca las fronteras con su conocimiento propio de las cosas.

Tove Jansson

ÍNDICE

Resumen.....	4
Palabras Clave.....	5
Idea.....	6
Desarrollo Teórico-Plástico.....	8
Trabajos Previos.....	12
Creación de las imágenes.....	14
Moraleja.....	34
Montaje.....	36
Conclusiones.....	42
Cronograma.....	44
Presupuesto.....	45
Bibliografía.....	46
Webgrafía.....	48
Dossier gráfico.....	52



RESUMEN

En el presente documento se recoge el proceso de investigación teórico-plástico para la realización del Trabajo de Fin de Grado de la alumna Violeta Gómez González. Este proyecto se entiende como una investigación sobre las posibilidades narrativas que los recursos del medio pictórico pueden ofrecer. Se toma, por interés personal, la imaginería del cuento infantil como terreno de juego para dicha experimentación, generando imágenes que abogan por la construcción de pequeños relatos fantásticos, productos de la ensoñación de ciertos personajes, en cada una de las piezas.

This document contains the theoretical-plastic research process of the Final Degree Project of the student Violeta Gómez González. This project is understood as an investigation into the narrative possibilities that the resources of the pictorial medium can offer. The imagery of the children's story is taken, out of personal interest, as a playground experimentation, generating images that advocate the construction of small fantastic stories, products of the dreams of certain characters, in each of the pieces.

Palabras clave

Cuento infantil, sueño, narrativa, naturaleza, pintura, facturas, fantasía.

Children's story, dream, narrative, nature, paint, painting methods, fantasy.



IDEA



Este proyecto parte de mi inquietud personal, tanto por la ilustración infantil, como por la pintura. Me dispongo, a través de la vinculación de ambas disciplinas, desarrollar una investigación plástica que pretende ahondar en las posibilidades narrativas que ofrece la pintura, a través de sus propias cualidades materiales. Tomo como terreno de juego para esta acción la imaginería del cuento infantil (paisajes, vegetación, etc), la cual se vincula directamente con los motivos más clásicos de la disciplina pictórica. A través de la factura y el color, genero imágenes que abogan a las sensaciones de ensoñación y recuerdo por el cuento de antes de dormir, procurando otorgar distintos grados de ficción para conceder importancia y corporeidad a lo fantástico, lo inalcanzable, al paisaje que imaginamos y que, a través del etéreo sueño, se hace más real que nunca.

Por medio del montaje de las múltiples piezas que componen el conjunto, se invita a establecer relaciones narrativas personales entre los cuadros, generando en el espectador ese esfuerzo por reflexionar e intrigarse ante las distintas imágenes.

DESARROLLO TEÓRICO
PLÁSTICO



Estoy tratando de dibujar como se sienten los niños o, mejor dicho, cómo imagino que se sienten. Es la forma en que sé que me sentí cuando era niño.

Maurice Sendak

TRABAJOS PREVIOS

En este apartado del documento se comentarán aquellos trabajos previos a la realización de la propuesta planteada finalmente para el TFG.

Todo arranca en la asignatura de Proyectos Artísticos II, punto en el que comencé a interesarme por la factura como elemento compositor fundamental del cuadro. Realicé el proyecto titulado *La Ventana* (2020) (Fig.1 y 2). Este, se fundamentaba en una gran pregunta clave: ¿qué es un cuadro? La respuesta venía dada por el tópico de ventana-cuadro, el cual remitía a la propia pintura a través de la metáfora de la ventana (agujero en la pared que nos lleva a otra realidad). Prioricé lo pictórico como modo de estructurar el cuadro por planos que se confunden y que hay que descubrir a través de las facturas y las diferencias mínimas y no tan mínimas de los tonos pastel aplicados. En este punto, se puede encontrar ya ese protagonismo de la factura como elemento articulador de la obra, que tan característica hace la propuesta que se plantea finalmente para el TFG. Destacar la figura de Simon Zabel (Fig.3) en lo referente a ese uso de la materia como influencia fundamental, tanto en aquel momento, como para el TFG.



Fig. 1. *Ventana IV*, Violeta Gómez, óleo sobre lienzo, 46x55cm, 2020

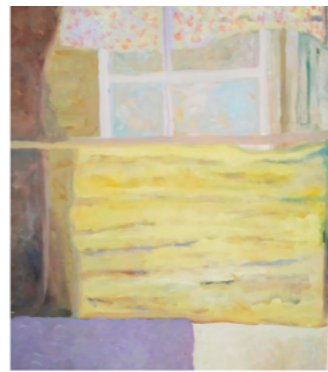


Fig. 2. *Ventana I*, Violeta Gómez, óleo sobre lienzo, 52x43cm, 2020

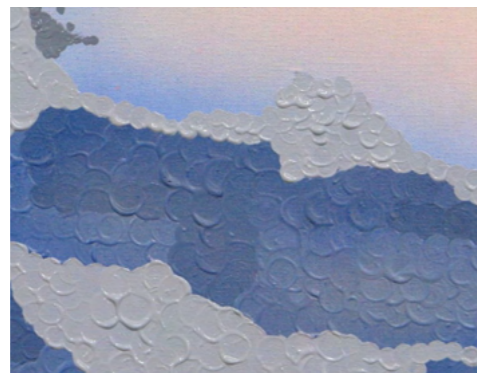


Fig. 3. *Our men in Tahiti*, Simon Zabel, 140x180 cm, 2016

En cuarto curso, en la asignatura de Producción y Difusión de proyectos artísticos, llevé a cabo un proyecto pictórico titulado *Una historia verdadera* (2021) (Fig. 4 y 5). Partiendo de un género pictórico tradicional como son los interiores del hogar buscaba darle un giro a este, sirviéndome de otro género tópico como es el del paisaje. A través de la inserción de fragmentos de ambos, generaba espacios híbridos imaginarios donde figura, interior y naturaleza se unificaban. Es en la presencia de lo natural, floral y las figuras femeninas, motivos que a menudo se observan en la ilustración clásica infantil, donde la vinculación entre disciplinas comenzaba a hacerse patente para mí. Como referente para el desarrollo de este trabajo, la figura fundamental fue Makiko Kudo (Fig.6), quien sigue siendo un referente actual por su incorporación de personajes infantiles, rodeados de entornos naturales.

Como se puede observar, en este punto fue cuando se afianzó por completo mi intención de vincular la ilustración infantil con la pintura, pues fue cuando observé las posibles similitudes que existen en ambos procesos, incluso en el resultado de las imágenes plásticas.



Fig. 4. *La Ermita*, Violeta Gómez, óleo sobre lienzo, 41x33cm, 2021

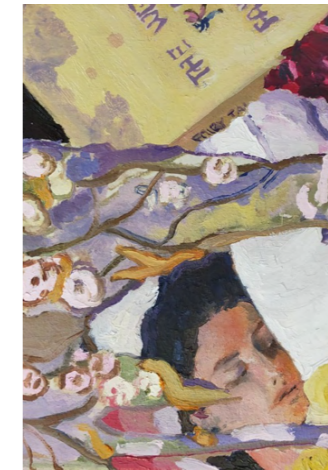


Fig. 5. *Tendida sobre la hierba lloré*, Violeta Gómez, óleo sobre lienzo, 30x20cm, 2021

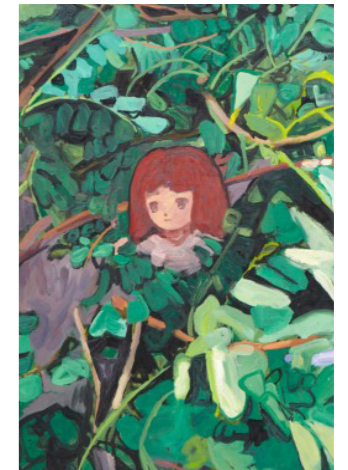


Fig. 6. *Been here all the time*, Makiko Kudo, óleo sobre lienzo, 2013

PROCESO

En primer lugar, me gustaría destacar que teniendo en cuenta la naturaleza procesual de mi proyecto, he decidido para la mejor y coherente narración del mismo, aunar tanto los descubrimientos plásticos, como los teóricos en una misma línea continuada de narración.

Llegados a este punto es el momento de comentar el proceso propio de este trabajo final. Éste tiene su inicio tras haberse generado en mí esa asociación entre el paisaje, el sueño y el cuento infantil, de la que hablábamos anteriormente.

CREACIÓN DE LAS IMÁGENES

Partiendo de lo más esencial que cuenta este proyecto, nos situamos con dos conceptos: la unión del sueño y el cuento infantil. He encontrado la relación entre estas ideas en el momento en el que la lectura del cuento infantil se asocia a la noche y a ese momento de antes de irse a dormir. Sin embargo, este término de cuento infantil, lo quiero vincular a una superficie pictórica, para explorar las posibilidades narrativas que me ofrece la pintura.

En el inicio de este proceso, me propuse combinar directamente la representación del sueño (mediante una persona dormida), un fragmento de naturaleza y fragmentos de personajes de cuentos. La imagen resultante evocaba la idea de una chica que soñaba con esos elementos fantásticos y disonantes con respecto al entorno real de la habitación. Con este planteamiento, realicé tres pinturas al óleo (Fig. 7, 8, 9) representando más escenas de personas dormidas o inclusive leyendo, donde esos elementos fantásticos del sueño o la ficción se hacen patentes en la composición.

Comencé a jugar con recursos como la desproporción en las escalas de ciertos elementos para generar los planos de la realidad y la fantasía. La tranquilidad y calma de estas escenas, combinadas con la presencia de la naturaleza, generaban una sensación de refugio, de paraíso de sueños y creatividad, que, tomando las palabras de la autora de libros infantiles, Dagmar de Mendieta, podía llegar a asociarse con el propio concepto del cuento infantil: "Pienso que la literatura infantil es un refugio precioso para los niños, para soñar y dejarse apasionar por el mundo de la fantasía y la creatividad"¹. Quería impregnar este trabajo con esa sensación, como si de una oda a la imaginación se tratase.

¹ Dagmar de Mendieta, cit en "Dagmar de Mendieta dona 50 ejemplares de TRASLALUNA al Hospital Costa del Sol", babidibu editorial, 12 de febrero de 2019 [8 de septiembre de 2021] Disponible en: https://tienda.babidibulibros.com/nota/dagmar-de-mendieta-dona-50-ejemplares-de-traslaluna-al-hospital-costa-del-sol_314/

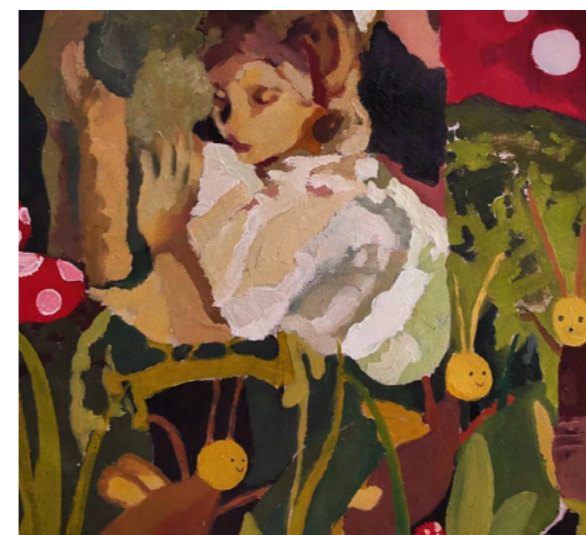


Fig. 7. *Magia*, Violeta Gómez, óleo sobre lienzo, 45x 41cm, 2021



Fig. 8. *Sin rastro de los trozos de pan*, Violeta Gómez, óleo sobre lienzo, 42x36cm, 2021



Fig. 9. *Mi libro favorito*, Violeta Gómez, óleo sobre lienzo, 63x71cm, 2021

Ahora bien, tras la realización de estas tres primeras obras, pude observar como pictóricamente la imagen quedaba plana, por la falta de recursos plásticos, haciendo que todo el cuadro esté realizado prácticamente con una pincelada y medios similares, además de una carencia en el control y decisión en esos mismos. Debía encontrar la forma de enriquecer el cuadro. Así mismo, tenía que seguir experimentando plásticamente la forma de separar los elementos de lo real y lo imaginario en la imagen.

Con lo anterior en mente, comencé a abordar cinco bocetos preparatorios para nuevos cuadros (Fig. 10). Me di cuenta que el lápiz de repente evoca, por sus propiedades materiales, levedad, suavidad y recuerdo, mediante la línea y el grano que ofrece sobre la tela imprimada.

La siguiente cita de Jhon Berger me sugirió utilizar el lápiz como un recurso más dentro del cuadro, que además enlaza con la noción del cuento y lo fantástico: “El dibujo es realista, pero yo lo vi como el escenario de uno de aquellos cuentos de hadas que comienzan en la granja de una anciana.”²

En busca de ese enriquecimiento del cuadro, recuperé el interés por los juegos de facturas que llevé a cabo en tercero. Tal y como he mencionado con anterioridad, el uso del grafito era algo que interesaba, por ello, observé la obra de Michael Fitzjames, en concreto esta pintura (Fig. 11), en la que entrelaza óleo y grafito. Sin embargo, la imagen que presenta mantiene una unidad, a pesar de ese contraste plástico tan rotundo. Realicé una pintura que jugara con ese concepto (Fig. 12).

Tras observar la obra de Jules de Balincourt (Fig. 13) en el CAC, planteo la posibilidad de recurrir a las aguadas y a pinceladas con más carga matérica. Este artista me llama la atención por su multiplicidad de tratamientos en los elementos naturales, creando formas orgánicas y simples de tal manera que lo que late es la pintura y no lo representado. Me cautiva a su vez, por cómo confluye la realidad y la fantasía en una sola imagen. En consecuencia, las pinturas siguientes tuvieron como propósito, una reinterpretación en facturas del fragmento apropiado de la ilustración infantil y los durmientes. Hice uso de una pincelada diluida en aceite dejando caer la pintura y otra con más cuerpo en cinco pinturas nuevas. (Fig. 14).

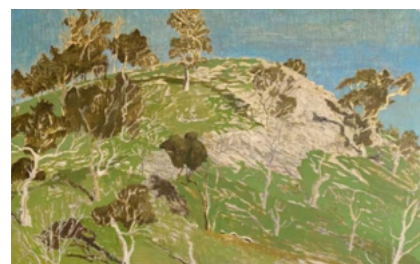


Fig. 11. *Bend*, Michael Fitzjames, lápiz y óleo sobre lienzo, 76x197cm, 2021



Fig. 12. *Sin título*, Violeta Gómez, óleo sobre lienzo, 20x30cm, 2021



Fig. 10. *Sin título*, Violeta Gómez, grafito y carbón sobre lienzo, 2021

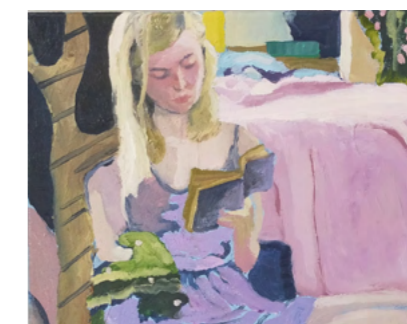


Fig. 13. *Debajo de los árboles que escucharon... y escucharon el silencio*, Jules de Balincourt, óleo sobre tabla, 203x177cm, 2014

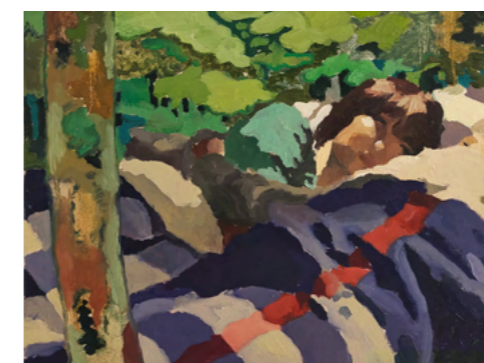


Fig. 14. *Sin Título*, Violeta Gómez, 5 pinturas resueltas con óleo diluido en aceite, en contraposición con algunas áreas de más carga matérica, 2021.

2 Berger, Jhon. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2019, p. 80.

Paralelamente a estas últimas pruebas, leí *Donde viven los monstruos* de Maurice Sendak. Una de las ilustraciones de este cuento (Fig. 15) llamó especialmente mi atención, ya que esa ilustración tiene todos los elementos principales que aparecen en mis pinturas, y a su lado, una página en blanco con un texto que lo acompaña: “Esa misma noche nació un bosque en la habitación de Max”³. Este texto ayuda a narrar y comprender, además, es un elemento crucial en la ilustración infantil. Como apunta Martin Salisbury (profesor en ilustración e investigador del sector en la ilustración infantil), haciendo referencia a la obra de Maurice Sendak:

*Donde viven los monstruos se trata de un libro ilustrado que supone un modelo de excelencia de la interacción palabra-imagen. El texto es parco, conciso y poético. En el momento álgido del libro, cuando surgen la ira, y la imaginación, las palabras desaparecen; las tres dobles páginas dinámicas están ocupadas únicamente por imágenes.*⁴

A medida que observaba cuentos y cómo estos emplean texto en la imagen, observo a William Blake (Fig. 16), ya que, como pintor, fue el precursor del libro ilustrado actual, por ser el primero en probar las posibilidades simbióticas de la palabra y la imagen. Su manera de resolver los textos en las imágenes de manera tan orgánica y que hace que se camuflen, me resultaron muy sugerentes para tenerlos en cuenta en próximas pinturas. En *Sing a Song for Sixpence: The English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott*, Brian Alderson, refiriéndose a William Blake, anuncia:

*Así, sucede que la primera obra maestra de la literatura infantil inglesa, que es también el primer gran libro ilustrado original, surge del impulso de integrar palabras e imágenes dentro de un todo lineal.*⁵

Por consiguiente, decido experimentar con esta idea, tomando el texto como un elemento pictórico y compositivo a la hora de abordar los cuadros. Decidí realizar dos bocetos de cuadros que jugasen con el texto (Fig. 17). De este modo, surge una nueva intención: tomar el soporte del lienzo como un cuento, como una página de un libro, tal y como se presentan en los álbumes ilustrados infantiles.

³ Sendak, Maurice. *Donde viven los monstruos*. Pontevedra: Kalandraka, 2020 [1963], p. 8.

⁴ Salisbury, Martin. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: BLUME, 2018 [2012], p. 94.

⁵ Alderson, Brian. *Sing a Song for Sixpence: The English Picture Book Tradition and Randolph Caldecott*. Reino Unido: Cambridge University Press, 1986. Cit en Salisbury, Martin. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: BLUME, 2018 [2012], p. 13.



Fig. 15. Fotografía al pliego del libro *Donde viven los monstruos* de Maurice Sendak.



Fig. 16. Portada de *Songs of Innocence* de William Blake



Fig. 17. Sin Título, Violeta Gómez, dos bocetos que juegan con la idea de texto.

Habiendo comprobado el interés que genera la incorporación de textos a las imágenes que he estado tratando, me embarco en la realización de cinco nuevos cuadros. Para ellos, siguiendo en la línea experimental tan característica de mi proyecto decidí emplear la técnica de la acuarela para ver qué posibilidades me podía brindar. Asimismo, consideré oportuno aplicar esta técnica, por su peso histórico dentro de las ilustraciones infantiles clásicas y ser una herramienta fundamental en los dibujos de relatos de innumerables artistas, como los cuentos de los Hermanos Grimm (Fig. 18).



Fig. 18. Arthur Rackham, *Little Brother and Little Sister y otros cuentos de los hermanos Grimm*

Este carácter tan experimental que hay en mi obra tal y como he mencionado con anterioridad, lo asocio directamente a la metodología, ya no sólo pictórica, si no de la realización de ilustraciones de cuentos infantiles. En ambas observo una fuerte relación en cuanto al proceso de trabajo, como bien apunta la brillante ilustradora y autora de libros infantiles Beatrice Alemagna:

Si decido la forma final del libro demasiado pronto, pierdo la emoción y la diversión. Normalmente prefiero tener una idea en la cabeza, que permanezca fluida, y dejar que discurra por el papel sin saber exactamente qué va a pasar. A veces rompo muchas hojas antes de conseguir la imagen adecuada. ⁶

En ese sentido, la pintura yo la tomo como una constante prueba y error, un eterno accidente y experimentación sin saber el desenlace final. A pesar de partir de una imagen, es necesario llevarla a cabo con el objetivo de encontrar la forma, no la similitud a la imagen. Así parto de esos fragmentos de cuentos y los reinterpreto viendo y comprobando el trabajo metodológico que realizo.

⁶ Alemagna, Beatrice. Cit en Salisbury, Martin. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: BLUME, 2018 [2012], p. 68.

Me interesaba apropiarme, en su mayoría, de las ilustraciones de Maurice Sendak, pues recogen a la perfección la esencia y estética del cuento clásico, así como presentar motivos y figuras útiles y coherentes con mi propuesta. Sin embargo, quería evitar el excesivo detalle que presentan sus ilustraciones (Fig 19), puesto que desde mi perspectiva la pintura debe abogar por la esencialidad. Esta perspectiva es apoyada por Stoichita, al afirmar en sus siguientes palabras: "Prioridad a lo esencial de la forma, a las grandes masas y a sus relaciones"⁷ o Daniel Arasse: "El error más peligroso está siempre en el exceso de detalles"⁸

Con esto en mente, observé a varios artistas dentro de los Nabis, como son Édouard Vuillard (Fig. 20), Pierre Bonnard (Fig. 21), y Maurice Denis (Fig. 22), así como también los apuntes en acuarela de David Hockney en Yorkshire. A Vuillard y Bonnard los tuve en cuenta a la hora de resolver las formas en estas pinturas de acuarela, ya que tienden a lo orgánico, inclusive en los rostros y en los cuerpos humanos, en especial en esos periodos que se inclinan hacia el Japonismo, buscando lo primitivo de la forma, simplificándola. De este modo, la figura durmiente y la naturaleza del fragmento del cuento adquirirían elementos comunes por sus formas y siluetas orgánicas, casi provocando una unidad. Asimismo, me resultó de gran interés la combinación del lápiz visto, junto con la acuarela, en virtud de observar ese potencial narrativo de los materiales dentro de los cuadros, que poco a poco irá creciendo a lo largo de este proceso.



Fig. 19. Ilustraciones de libros de Maurice Sendak: *Dear Mili* y *The Moon Jumpers*.

Fig. 22. *Sleeping woman*, Maurice Dennis, óleo sobre lienzo, 61x38cm, 1892



Fig. 20. *Fillettes se promenant*, Edouard Vuillard, óleo sobre lienzo, 80x64cm, 1891



Fig. 21. *Mujeres en el jardín*, Pierre Bonnard, detalle, óleo sobre lienzo, 1891

⁷ Stoichita, Victor. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005

⁸ Arasse, Daniel. *El Detalle. Para una historia cercana a la pintura*. Madrid: Abada, 1992, p. 35

En esta etapa experimenté en relación al lienzo como cuento, por su formato, realizando pruebas donde tomaba el bastidor con la tela como un propio cuento abierto, a manera de pliego, por lo cual, se construía una imagen dividida en dos. Contemplando varias composiciones dentro de estos cuentos infantiles, como la siguiente de la ilustradora Felicitia Sala (Fig. 23), quise probar distintos modos tal y como se ven en las cinco acuarelas (Fig. 24). Algunos como una sola página, otros como pliegos, etc. El texto aquí lo presento en grafito y emborronado a fin de que el mensaje sea más sugerente, ya que esta obra se inclina hacia lo contemplativo, imaginario y sensual de la pintura.

Estas acuarelas me permitieron adentrarme más profundamente en el terreno de los sueños por sus cualidades atmosféricas y oníricas. Para ello, observé la figura de Odilon Redon y el género de las vanitas, por lo efímero y pasajero de sus temáticas.



Fig. 23. Fotografía a una página del libro *ESCONDITE* de Felicitia Sala



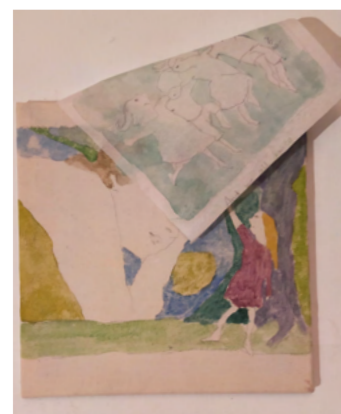
Fig. 24. *Sin título*, Violeta Gómez, acuarela y lápiz sobre papel, 24x30cm, 2021



Sin título, Violeta Gómez, acuarela y lápiz sobre papel, 22x27cm, 2021



Sin título, Violeta Gómez, acuarela y lápiz sobre papel, 20x30cm, 2021



Sin título, Violeta Gómez, acuarela y lápiz sobre papel, 26x30cm, 2021

Muchos de los trabajos de Odilon Redon están centrados en los sueños. Su observación parte de la naturaleza, tomándola como ese elemento real del que partía, para después ir más allá y pintar lo que soñaba. Unas palabras de Edvard Munch que tienen mucho que ver con esto mencionado: “No pinto lo que veo, si no lo que vi”⁹ En todo el reino de fantasía de Redon, me centro en su obra titulada *Ojos cerrados* (Fig. 25), en la que al final del horizonte del mar en la noche, aparece un busto gigante soñador. Este personaje fantástico pareciera que esta en un proceso de una indagación de su mirada interior, como ese transcurrir entre las fronteras de lo perceptible, a modo sensorial con la pintura. En definitiva, Redon me interesa por cómo habla de la pintura con su pintura, basándose en lo más elemental de ella, su sensualidad. Así, procuro que la pintura, por su sensualidad, es decir, por sus propiedades táctiles, conforme el discurso que de peso a mi obra. En sus propias palabras:

*Pintar es servirse de un don especial, de un sentido innato para construir una sustancia bella. Es como la naturaleza, crear diamante, oro, zafiro, ágata, metal precioso, seda, carne; es un don delicioso de sensualidad capaz de, con un poco de materia líquida, de la más sencilla, reconstruir o dilatar la vida, impregnar una superficie de donde emergerá una presencia humana, la irradiación suprema del espíritu. Es un don de sensualidad natural. Es algo que no se adquiere.*¹⁰

Dentro del género de las vanitas, estos conceptos de confusión entre la realidad y lo imaginario se da con el barroco, como por ejemplo en la obra de Antonio de Pereda titulada *El sueño del caballero* (Fig. 26). En esta obra, mientras el protagonista duerme, un ángel acude a mostrarle una verdad a cerca del carácter efímero de los placeres, ejemplificando la vanidad de la vida. Alejándonos del mensaje de esta pintura, lo que me interesa es ese carácter didáctico que ofrece el ángel y, a grosso modo, la pintura. Funcionando casi como un cuento, con una moraleja, en una única superficie de lienzo una historia completa con una enseñanza. Asimismo, mi obra pretende consensuar una enseñanza, la de volver a conectar con la naturaleza, como se verá más adelante.



Fig. 25. *Los ojos cerrados*, Odilon Redon, óleo sobre lienzo, 44x36cm, 1890



Fig. 26. *El sueño del caballero*, Antonio de Pereda, óleo sobre lienzo, 152x217cm, 1650

9 Munch, Edvard. *El friso de la vida*. Madrid: Nordica Libros, 2019 [2015], p. 34

10 Redon, Odilon. *A sí mismo. Diario 1867-1915*. Barcelona: Elba, 2013, p. 126.

Con el tiempo, me percaté que esas acuarelas no funcionaban de forma exclusiva. Si yo quería hablar de pintura, la materia, el empaste y la factura debían ser los elementos principales, pudiendo emplear la acuarela como un recurso más y no como único. Por lo tanto, decidí optar por resolver el cuadro sin dejar atrás la aguada y el lápiz, y añadir a ese fragmento de fantasía y cuento un gran contraste con carga matérica de óleo. De esta forma, con la aplicación de lo leve, a la escena hipotéticamente real (personas dormidas) y lo matérico a lo ficticio (paisajes y personajes), se invierten los roles protagonistas otorgando mayor peso a lo ficticio y pasando a un segundo plano la escena real. Así, lo que comúnmente se plantearía de forma desdibujada y sutil, al tratarse de un sueño, yo le otorgo peso y cuerpo por las propiedades que me ofrece el óleo con sus empastes, hasta convertirlo en algo sólido, tupido y real. De este modo, la pincelada se convierte en el transmisor de las sensaciones, tanto de levedad y calma, como de fantasía y descontrol, asumiendo que la pintura se vuelve el narrador del cuento, ya que narra las emociones por sus propiedades. Con esto en mente, realizo los siguientes cuadros (Fig. 27 a 31)

Matthias Weischer (Fig. 32) es un artista que observo por esas propiedades narrativas de la pintura que he comentado, ya que plantea el cuadro por múltiples facturas, ya sean pinceladas planas o cargadas, texturas, etc., para contarnos un relato a cerca de lo ilusorio de la pintura. Concretamente en *Room with a View* tomó como referencia espacios de revistas de los años 60 y 70, fijándose, ya no solo en la imagen del espacio, si no en la ubicación de los objetos de esa habitación, atendiendo a qué profundidad, escala, color, textura, etc. Así pues, mediante la pintura y sus cualidades lleva a cabo una metodología personal e íntima en la que el espacio se convierte en una superficie táctil y sensorial que adquiere las sensaciones del artista.



Fig 32. *Lounge*, Matthias Weischer, óleo sobre lienzo, 233x184cm, 2020



Fig. 27. *Sin título*, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 30x30cm, 2021



Fig. 28. *y tuve que volver*, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 41x35cm, 2021



Fig. 29. *A forest in her room*, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 24x35cm, 2021



Fig. 30. *Ellos*, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 24x60cm, 2021



Fig. 31. *para no despertar a la chica*, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 24x60cm, 2021

Paralelamente, observo a Goya con este grabado (Fig. 33) *El sueño de la razón produce monstruos*. En esta obra se aprecia una fuerte vinculación con mi trabajo, puesto que se muestra un personaje durmiendo rodeado de una escena fantástica. En esta imagen, la razón del personaje se encuentra ausente y se dedica a fantasear. En palabras de Goya en un artículo de Sandra Alfonso: “El sueño de la razón produce monstruos. La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas”¹¹

En mi obra se concibe el sueño como esa aparición de la naturaleza, personajes imaginarios, monstruos completamente experimentales a modo de facturas distintas, como una oda a la metodología pictórica, a ese saber reconocer la forma, como actuaría la razón, y la fantasía que genera el accidente encontrado.

Además Goya, en esta obra, incluye el texto a modo de ponderar y extremar el mensaje a fin de que quede claro, con una exquisita resolución en su forma.



Fig. 33. *El sueño de la razón produce monstruos*, Francisco de Goya, aguafuerte y aguatinta sobre papel verjurado, 213x151 mm, 1799

¹¹ Francisco de Goya. Cit en: Sandra Alfonso. “El sueño de la razón produce monstruos”, historia-arte. 25 de Abril de 2021 [8 de Junio de 2021] Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos>

En este punto atendí a dos grandes figuras: Jose Luis Valverde y Lora Baize. En el caso del primero, debo agradecerle su trabajo por inspirarme a comenzar esta línea de investigación plástica, por sus empastes del paisaje más oscuro y acogedor (Fig. 34). Me resulta particularmente interesante su pincelada oleosa y gestual matérica, que me llevo a mi obra para crear de mi discurso un mensaje más potente, ya que el gesto y el grosor de la pintura le añaden a mi trabajo ese factor de accidente, energía y violencia en la factura, en contraposición con la acuarela y el lápiz que son unos recursos serenos y silenciosos.

De Lora Baice me apropio del recurso que se muestra en la imagen (Fig. 35), en el cual la pintura sale de un pequeño orificio, como del propio tubo que la contiene o de una jeringuilla, generando un volumen espléndido y limpio, casi como un hilo grueso. Así es como introduzco acrílico en mis cuadros, por tener en su envase esa opción de la pequeña apertura por la que pasa la pintura. De este modo, con esa resolución del acrílico en esas partes de los fragmentos de los cuentos que contengan líneas finas, tengo la capacidad de resolverlos con cierto espesor.

Considero a Los Bravú una gran fuente de inspiración, tras haber acudido a la conferencia que realizaron en la facultad. Su trabajo me llama especialmente la atención tanto por sus recursos plásticos, como por sus influencias, basándose en pinturas romanas clásicas, para estudiar sus simbolismos a fin de contar historias y crear narraciones frontales con cada pieza, llevándose a lo contemporáneo, a esa vida actual, intentando entender lo clásico y lo contemporáneo. Su obra sugiere un relato sin cerrarlo. Me fijo esencialmente en los recursos que utilizan, como este ejemplo que se muestra en la imagen, con una reserva y salpicaduras de distintos colores (Fig. 36).

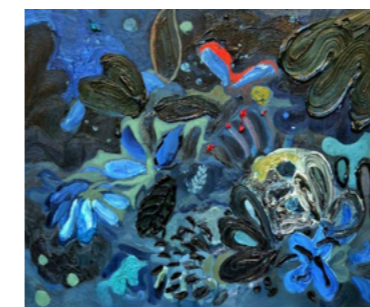


Fig. 34. *Selva y Hueso*, Jose Luis Valverde, óleo sobre lienzo, 2020

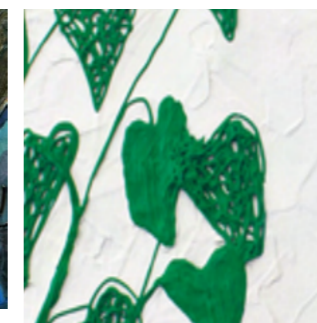


Fig. 35. Detalle de la obra de Lora Baize



Fig. 36. Captura de pantalla de un detalle subido al instagram de un detalle

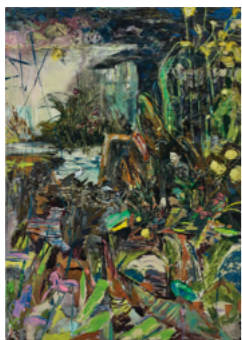


Fig. 37. Hernan Bas, acrílico, aerógrafo, brillo doméstico e impresión en bloque sobre lino colocado sobre panel 127 x 88,9 cm, 2010

Tras la visualización del trabajo pictórico tan rico matéricamente de Hernan Bas, las dos presencias materiales con las que yo estaba trabajando en ese momento en mis cuadros, es decir, la acuarela y el empaste, se me quedaban muy rotundas. Por eso mismo, decidí comenzar a trabajar con una mayor gama de cargas y texturas intermedias para que así las distintas áreas del cuadro estén más integradas. En su obra (Fig. 37), el personaje se encuentra completamente fusionado y camuflado por el entorno orgánico pictórico. Coge la figura y la pierde en el paisaje. Esta idea la llevé a cabo en el siguiente cuadro (Fig. 38), haciendo que la chica soñadora componga y forme parte del paisaje, como una montaña luminosa. En palabras de René Zecblin para el catálogo *Hernan Bas / The other Side*:

*Los protagonistas de los grandes cuadros de Hernan Bas rara vez son activos, pero suelen asumir el papel de espectadores: reflexionando, con asombro soñando, en ocasiones inseguros, inquietos, abrumados o llevados por la fuerza de la imaginación pictórica.*¹²

Esta cita resume a la perfección no sólo su obra, si no también los matices que están presentes en mi trabajo, en la que los personajes dormidos tampoco están activos, ya que se encuentran en un segundo plano, apartados, pero sí interactúan con el entorno, al igual que los personajes de Hernan Bas.

Estas distintas formas de resolver los cuadros, recuerdan a lo laberíntico de los sueños y esos recuerdos, algunos borrosos (acuarela y lápiz) y otros nítidos (óleo). Como he mencionado con anterioridad, ahora me inclino hacia la multiplicidad de facturas, tomándolas como esos grados de ficción de representación del sueño (Fig. 38 a 45). Además, empiezo a trabajar en mayor formato, a fin de que esas escenas soñadas sean aún más reales, como si la pintura provocase que el cuadro latiera. Así, ese fragmento de ilustración se reinterpretará en facturas múltiples, como esos niveles de fantasía, fábulas e imaginación. Entonces, ese entorno soñado por los personajes durimientes, se fusiona con ellos de una manera laberíntica y caótica provocando que la pintura narre esa historia latiente.



Fig. 38. tres puntos suspensivos, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 81x60cm, 2021



Fig. 39. Lo encontré, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 2021



Fig. 40. Capítulo 2, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 30x24cm, 2021



Fig. 41. Sin título, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 32x43cm, 2021



Fig. 42. Recuerdo cuando..., Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 30x30cm, 2021



Fig. 43. Se estaba calentito, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 61x46cm, 2021



Fig. 44. Se había ido de casa, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 74x61cm, 2021



Fig. 45. Capítulo 3, Violeta Gómez, técnica mixta sobre lienzo, 54x41cm, 2021

12 Zecblin, René. *Hernan Bass / The other Side*. Berlin: Distanz, 2012, p.13.

Considero de gran relevancia a mencionar en este trabajo la corriente artística del surrealismo, ya que se trata de un movimiento a cerca de lo irracional. Tomando de referencia los surrealistas, me fijo en la obra de Dalí y así introduzco otro de los conceptos que he tratado: la ocultación, o el camuflaje, unos términos empleados sobre todo con el cubismo y el surrealismo.

Dalí tiene mucho que ver con esto, ya que mucha de su obra está fuertemente marcada con esa exploración de las ilusiones (Fig. 46), lo que vemos y no vemos. En palabras de Maite Méndez Baiges:

*Ocultamientos, deslizamientos de significados, polisemia, ilusión, verosimilitud, trampas y engaños, verdades que se hacen pasar por mentiras y mentiras que se hacen pasar por verdades, son los fenómenos presentes en el juego bélico que servirán como fundamento de la creación artística desde la década de los setenta.*¹³

Esta idea de engaños también se ve clara en algunos cuentos infantiles como en el clásico de Antony Bowne: *El túnel* (Fig. 47), el cual esconde elementos en plena naturaleza, y que sólo se reconocen si uno se fija bien.

En mi caso se aboga al ocultamiento por planos de pintura, y al camuflaje por la resolución orgánica de todos los elementos que configuran la imagen, y no tanto por ese factor ilusorio. Aún así todas estas referencias han sido claves para el desarrollo.

En esta pintura se observa como la figura durmiente podría formar parte del paisaje convirtiéndose en una montaña (Fig. 38); el caracol presente (Fig. 48), también se pierde por sus tonos similares del entorno; o cómo en el detalle que se muestra el pájaro y el rostro (Fig. 49) se oculta bajo la pintura. Esta idea de ocultación la tomo por observar la naturaleza como un refugio, o escondite, como un lugar acogedor, como se mencionará más adelante.



Fig. 46 *Rostro Paranoico (un Picasso escondido)*, Salvador Dalí, óleo, 1935



Fig. 47 Página de *El Túnel* de Anthony Brown, 1989



Fig. 48 detalle de mi obra: *tres puntos suspensivos*



Fig. 49. Detalles de mi obra: *se estaba calentito*

Una artista ya comentada anteriormente y que destaca por estos conceptos de ocultación y ver la naturaleza como un paraíso es Makiko Kudo, que lleva siendo un referente fundamental desde la asignatura de Producción y Difusión de proyectos artísticos, y ya no sólo por la temática de su obra, si no, por ese aspecto casi infantil de su trabajo que tanto me llama la atención. Aquí sus protagonistas se encuentran soñando despiertos, y los resuelve como un niño pequeño dibujaría un personaje manga, convirtiendo ese factor plástico en narrativo. Así se crea una contradicción en la resolución de los personajes, con la manera de ejecutar los fondos naturales. Sin embargo, todo ello se fusiona en uno, creando una pieza que cuenta una historia, de nuevo, la factura aquí es esencial. En mi trabajo, los personajes los resuelvo de una manera distinta al fondo, a fin de crear esas historias pictóricas como Makiko Kudo.

Daniel Heidkamp tiene un proyecto pictórico en el que presenta paisajes saturados para hablar de lo sublime, con una presencia muy notoria plástica por la aplicación tan densa de pintura. Trata los elementos que suelen tener grandes detalles, como las hojas de un árbol o las nubes (Fig. 50) (formas voluminosas difíciles de pintar) resolviéndolas con una pincelada cargada de pintura empastada. Decido apropiarme de ese recurso en varias de mis pinturas (Fig. 52).

Matthew Wang realiza paisajes imaginarios en los que explora formas y facturas. En concreto, esos puntos o círculos empastados (Fig. 51) me los llevo a mi trabajo (Fig. 52) con acuarela, a fin de generar texturas que encajan y se combinan con el trabajo en óleo.



Fig. 50. Detalle de *Memory Dune*, Daniel Heidkamp, 2017

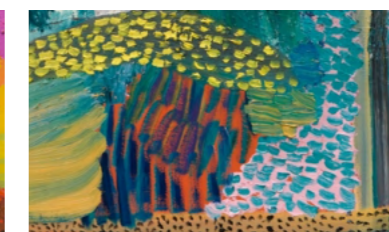


Fig. 51. Detalle de *Morning Landscape*, Matthew Wang, 2017



Fig. 52. Detalle de mi obra: *Lo encontré*.

13 Méndez, Maite. *Camuflaje*. Madrid: Siruela, 2007, p. 45.

Alex Kanevsky presenta paisajes con naturaleza y personas, casi como si se trataran de fragmentos de recuerdos juntados en un solo tiempo. Sus pinturas, a pesar de una carencia fantástica representada, pareciera que son imágenes mágicas de ensoñación, como bien se apunta en la siguiente cita de Barren Schwabsky:

La ambigüedad de la obra evoca la magia del Sueño de una noche de verano de William Shakespeare. Títulos como Sleeping in New Hampshire 1 (2017) refuerzan aún más esta cualidad de ensueño ¹⁴

En su caso, la pincelada se muestra violenta, decisiva, pulida, persiguiendo lo emocional y es ahí donde intento indagar, en lo sensitivo y emocional de la pintura, en este sentido mi pincelada más torpe e infantil pretende conectar con mi lado más añorado.

Adrian Ghenie lo observo por su infinidad de procedimientos a la hora de ejecutar su obra. Al igual que el trabajo de Hernan Bas, Ghenie abstrae los fondos como una reinterpretación pictórica orgánica, cuestionando lo que es real y lo que no. En especial, presto atención a los recursos que aparecen en las obras *The death of Charles Darwin* y *Crossing the sea of Reeds*.

Para la ejecución plástica de las personas durmientes tuve en cuenta la obra de Georgia O'keffe, por su paleta de color, y a Bonnard y Vuillard por algunas obras suyas pertenecientes al periodo del japonismo, abogando por unas formas orgánicas a la hora de representar los rostros y cuerpos.

Dentro del panorama de la ilustración, de aquellos fragmentos que me apropio provienen de, entre otros, artistas como: Maurice Sendak (Fig. 53, 54), Beatrice Alemagna (Fig. 55), Leo Lionni, Alenka Sottler (Fig. 56), además de algunos fragmentos de los clásicos *Fairy Tales* de los Hermanos Grimm (Fig. 57, 58). Con respecto al último título referenciado, es justo ahí donde está el juego de palabras con el título de mi obra. Cambiando *Fairy* por "Painty", busqué hacer una referencia clara a que son historias de pintura, sin dejar atrás la referencia a los cuentos de hadas, quedando como resultado: *PAINTY TALES*.



Fig. 53. Portada de *Osito* de Maurice Sendak, 1957



Fig. 54. Portada de *Al otro lado* de Maurice Sendak, 1981



Fig. 55. Ilustración de Beatrice Alemagna



Fig. 56. Ilustración de Alenka Sotler



Fig. 57. Cubierta de Grimm's Fairy Tales.

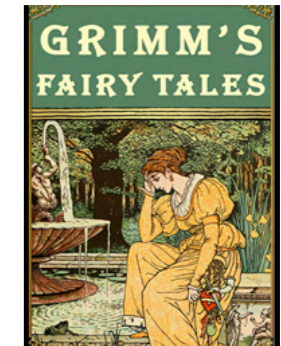


Fig. 58. Cubierta de Grimm's Fairy Tales.

En lo referente al color, mi figura principal ha sido de nuevo, la pintura de los Nabis, sobre todo por su uso con tintes narrativos a fin de expresar sentimientos y emociones. Por otro lado, el uso del color como elemento generador de misticismo y de atmósfera onírica que llevó a cabo Odilon Redon, también ha supuesto una influencia fundamental en este aspecto.

En relación a esa búsqueda de lo onírico, he procurado aprovechar las cualidades plásticas y cromáticas de la acuarela y el óleo. La baja pigmentación e intensidad de tono que presentan las aguadas me sirven para definir esos entornos de sueño calma y silencio, mientras que la intensidad de tono del óleo es el elemento al que recurro para darle protagonismo cromático al sueño. Al mismo tiempo, procuro que las tonalidades empleadas, ya sea con acuarela u oleo, estén equilibradas para así generar un aspecto uniforme en la obra.

He pretendido que la disposición conjunta de la obra genere en el espectador una explosión cromática que lo transporte al mundo de lo infantil, del juego, el cuento, lo imaginario, etc.

¹⁴ Schwabsky, Barren. *Landscape Painting Now. From Pop to New Romanticism*. Londres: Thames and Hudson, 2019, p.228.

EL MENSAJE

Como ya mencioné con anterioridad al comentar el cuadro *El sueño del caballero*, junto a ese carácter didáctico que presenta, en mi caso al hablar de pintura, decido apropiarme de ese concepto de mostrar una moraleja, al igual que en los cuentos infantiles, a modo de querer recuperar esa condición narrativa didáctica que tenía la pintura histórica y la pintura del renacimiento, donde los cuadros mostraban una historia frontal. En mi caso, decido incluir la temática de la naturaleza por sentirme muy unida a ella, al igual que el creador de cuentos infantiles Leo Lionni:

*Mis álbumes infantiles tienen exactamente las mismas dimensiones que mis terrarios. También descubrí que los protagonistas de mis fábulas, son las mismas ranas, ratones, peces, espinosos, tortugas, caracoles y mariposas que hace más de tres cuartos de siglo vivían en mi habitación.*¹⁵

Estos recuerdos de la naturaleza, son aquellos que yo pretendo incluir a modo de fragmentos en la escena pictórica, de forma que esos recuerdos con tintes infantiles, son soñados y deseados por las figuras que sueñan, como si se tratasen de templos y de refugios inalcanzables.

Dentro de la enseñanza que pretende otorgar mi obra, la de ese volver a nuestro origen, y ese querer conectar con la naturaleza de nuevo, tiene su inicio con una preocupación personal y reforzada de la mano de distintos creadores, todos ellos con una visión sobre la naturaleza similar, como son Andrei Tarkovsky, Javier Garcerá e Isao Takahata.

Como ya Baudrillard señaló, estamos ante una cultura desconectada de su naturaleza básica, y son los artistas contemporáneos los que buscan una nueva sensibilidad, como una unidad indisoluble del humano con el universo. En el caso de Thomas Struth, con su serie de fotografías titulada, *Paraísos*, refleja la naturaleza como un lugar en el que resulta complicado adentrarse y que es dificultoso. En varias de mis obras, pretendo reflejar eso laberíntico que tiene la naturaleza, y por supuesto, el sueño, casi como una ocultación, en la que la pintura invade el espacio en acuarela de las figuras durmientes.

¹⁵ Lionni, Leo. Cit en Kalandraka (@kalandraka). “Leo Lionni nos revela en su autobiografía entre mundos las claves de obras como La casa más grande del mundo”, Publicación de Instagram, 21 de Mayo de 2021 [20 de agosto de 2021] Disponible en: https://www.instagram.com/p/CPilfin-P6/?utm_medium=copy_link

Tarkovsky tiene una visión clara de la naturaleza y casi que la define como un templo o refugio. Dentro de su cine sus elementos recurrentes son la naturaleza, retratada de manera majestuosa, ensalzada, con amor, y en especial el agua, como un constante flujo, como la vida, empleando mucho su simbolismo. La visión de Tarkovsky hacia la naturaleza más profunda y poética, la plasma con una de sus famosas polaroids (Fig. 59), buscando una conexión con el mundo, reflejando el desconcierto de un individuo perdido en la inmensidad de los dos reinos, el cielo y la tierra.

Javier Garcerá es otro de mis referentes conceptuales por la temática de su obra, centrada de nuevo en esa mirada introspectiva. En palabras suyas: “la reflexión sobre la idea de naturaleza como algo interno, íntimo”¹⁶. Este artista crea un hábitat natural personal sobre el que reflexiona acerca de la palabra. Algunas de sus obras se tratan de portadas de libros ilegibles (Fig 60), siendo su capacidad indescifrable algo que me interesa, y decido llevármelo a mi terreno con varias de mis obras en las que la plasticidad de mi picelada se come la letra aguada.

Por otro lado, Isao Takahata, director de cine de Studio Ghibli, me despierta y sugiere enormemente por su gran visión de la naturaleza, siempre como una fuente de inspiración en todas sus películas, y en concreto, con la Princesa Kaguya, en la cual experimenta con resoluciones técnicas distintas (al igual que yo con la pintura) dentro de la animación, para anunciar los diferentes estados de ánimo de los personajes (Fig. 61). Una película con una temática clara: una oda a la vida y a la naturaleza:

*Me gusta mucho lo cotidiano y pienso que eso es lo más importante. ¿Cómo disfrutar de la vida cotidiana? Sin que tenga que ser rico o pobre, la naturaleza nos aporta humanidad si uno disfruta de la vida diaria. El sol brilla y llueve. La tierra florece y los pájaros cantan. Es aburrido si no vives gozando de estas cosas que creo que son las trascendentales. Sin embargo, no es cierto que podamos llegar a disfrutarlas inmediatamente con solo verlas. En la verdadera vida cotidiana, es necesario una especie de cualidad activa como tener ganas o curiosidad que salga de uno mismo.*¹⁷



Fig. 59. Polaroid de Tarkovsky



Fig. 60. *Biblioteca*, Javier Garcerá, seda erosionada, 2020

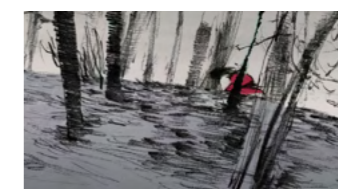


Fig. 61. Fotograma de la película *La Princesa Kaguya* de Isao Takahata, 2013

¹⁶ Garcerá, Javier. Cit en: Rózpide Marta, “Javier Garcerá: Vivimos tiempos de bulimia cultural”, el mundo, 20 de enero de 2017 [31 de Julio de 2021] Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2017/01/20/5881fde0268e3e40748b457e.html>

¹⁷ Takahata, Isao. Cit en: Corral, Juan Manuel. *Hayao Miyazaki Isao Takahata Vida y obra de los cerebros de Studio Ghibli*. Mallorca: Dolmen, 2016, p.131.

MONTAJE

Para finalizar, llega el momento del planteamiento del montaje de la obra final. Como hemos visto anteriormente, hasta este momento he estado focalizada en trabajar la narratividad interna de las imágenes, de forma más o menos independiente. Evidentemente, debido a la naturaleza procesual del trabajo, en ocasiones producía las piezas a partir de la influencia de la obra anteriormente realizada. No obstante, no es hasta el momento del montaje cuando me planteo completamente las posibles relaciones narrativas entre los cuadros, para así componer un relato conjunto.

Cuando nos referimos a un montaje, hablamos de una disposición secuenciada de imágenes. Esta es la base de cualquier narración, una secuencia por imágenes fijas (véase el álbum ilustrado o el cómic). Por lo tanto, entiendo el montaje de mis veinticinco pinturas finales, como la creación de mi propio cuento. Para ello, parto de la disposición de los diferentes cuadros en función de posibles relaciones intuitivas que establezco al verlos en directo, al evocarme una especie de relato. Un elemento fundamental en este proceso narrativo de construcción es la cuestión de la elipsis, es decir, el espacio omitido entre una imagen y otra que el espectador rellena para generar la acción acontecida. No pretendo hacer un cuento cerrado y lineal, sino, a partir de esas omisiones, dejar cabida a la interpretación y a la construcción de un relato espontáneo. Esta idea de atender a la libre interpretación, lo emite Umberto Eco con las siguientes palabras:

*La poética contemporánea, al proponer estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una ‘ambigüedad’ de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas.*¹⁸

Esto de la elipsis, genera una lectura que mucho tiene que ver con los sueños, ya que por definición, los sueños se tratan de fragmentos con saltos aleatorios, y que dentro de ese caos puede tener un sentido. Este uso de la narrativa fragmentada para este montaje refuerza ese sentido del sueño que hablo en mi proyecto.

Durante este mismo proceso de montaje, me doy cuenta de un elemento inherente a la noción de cuadro y pintura, como es la cartela (un instrumento

¹⁸ Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990 [1962], p.135

informativo), que me podría servir de ella como un elemento asociado al museo y a la pintura para incorporarlo a la obra y establecer esas relaciones entre las piezas (funcionando como ese texto del cuento infantil), utilizando su título, o en algunos casos la suspensión del propio título, ya que existe el texto en el cuadro como su título. De esta forma, me apropio de la cartela y la convierto en un elemento más que compone la obra, tanto por el título que presenta del cuadro, como por los juegos de disposición. Así, tanto las pinturas, como las cartelas dialogarán para construir mi relato. De cara a enfatizar esta condición de la exposición, realizo cuadros que funcionen como elementos internos de un propio libro, como la portada, la dedicatoria, las guardas y, aprovechando las portadas que ya realicé, tomarlas como portadillas de capítulos de un cuento. La dedicatoria me ha resultado de los más llamativa y he considerado esencial su aparición en la obra por las siguientes palabras de Rosa Taberero, la cual analiza el discurso narrativo infantil: ‘‘La función de la dedicatoria, sea como fuere, es destacar una relación entre el actor y el destinatario de ella’’¹⁹ y ‘‘[...] las dedicatorias se convierten en una de las claves para la interpretación del texto que, en el caso que nos ocupa, se anuncia ya desde el título [...]’’²⁰ Así, con estas palabras me inclino a poner en mi dedicatoria, con una excesiva pintura, lo siguiente: ‘‘A todos los niños’’. De este modo, ya aludiendo a la niñez, se comprenderá con más sentido mi obra, al tratarse de relatos que giran en torno al cuento infantil, la naturaleza y la imaginación, narrado por la pintura (de ahí que la dedicatoria presente una fuerte carga material de óleo).

Un recurso común de los cuentos que pretendo abordar para algunos títulos de las obras es el contrapunto. Philip Pullman lo define así ‘‘el potencial que poseen las palabras y las imágenes combinadas de mostrar cosas distintas que ocurren al mismo tiempo’’²¹. Inspirada por el cuento *A Rosie’s walk* de Harper Collins, en el cual el zorro no se anuncia, haciendo que la imagen narre su existencia. Este juego lo pretendo abordar con las cartelas en el montaje.

Los trabajos narrativos de cómic de Los Bravú, los he observado por jugar con el tema de las elipsis y la disposición de elementos, aparentemente inconexos, para, a través del montaje en secuencia, establecer relaciones entre elementos y que el espectador rellene esos huecos.

Esto es solo una pincelada de una nueva vía de investigación, fruto del proceso de mi trabajo. Es un punto y seguido.

¹⁹ Taberero, Rosa. *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2005, p. 156.

²⁰ Ibid.

²¹ Lewis, David. *Reading contemporary books*. Londres: Routledge, 2001. Cit en Salisbury, Martin. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: BLUME, 2018 [2012], p. 94.

Link al vídeo del montaje:
<https://youtu.be/RDyDtPALRJY>





Violeta Gómez
Capítulo 2
Técnica Mixta
34 x 41 cm
2021



Violeta Gómez
Ellos
Técnica Mixta
24 x 30 cm
2021

Violeta Gómez
De colores
Técnica Mixta
39 x 40 cm
2021

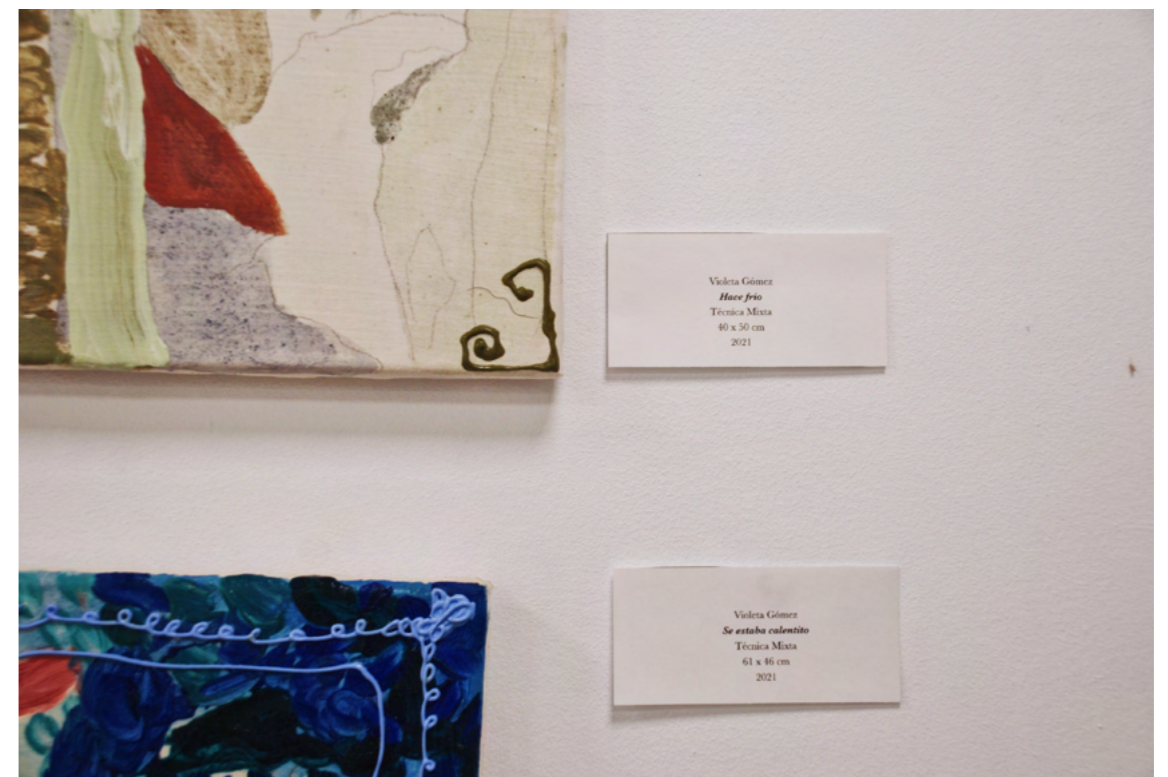
Violeta Gómez
Para no despertar a la chica
Técnica Mixta
24 x 30 cm
2021



Violeta Gómez
Al otro lado
Técnica Mixta
24 x 30 cm
2021

Violeta Gómez
Ellos
Técnica Mixta
24 x 30 cm
2021

Violeta Gómez
De colores
Técnica Mixta
39 x 40 cm
2021



Violeta Gómez
Hace frío
Técnica Mixta
40 x 50 cm
2021

Violeta Gómez
Se estaba calentito
Técnica Mixta
61 x 46 cm
2021

CONCLUSIONES

En este apartado se comentarán las conclusiones a las que llego después del proceso del trabajo realizado. Me gustaría destacar en primer lugar, que este proyecto, donde la experimentación formal ha tenido un gran peso, ha abierto una nueva línea de investigación. A partir de este momento, busco centrarme en aquellos cuadros que son de mayor tamaño, ya que se puede jugar más con la composición y las facturas, al tener un terreno de juego más grande. Además, como ya se ha mencionado, el montaje ha sido clave para percatarme de lo mucho que me gusta y que debo investigar y probar a cerca de la narrativa entre los cuadros, y esos juegos con las cartelas que tanto me están emocionando. En segundo lugar, me siento muy satisfecha con el trabajo realizado, ya que lo veo personal y, sobre todo, sincero, siendo este mi máximo objetivo desde que comencé la carrera. Por último, me gustaría poner en claro que esto es un bonito comienzo de una obra que ha comenzado con *Painty Tales 1*, y que seguirá continuando y transformándose por mi actitud de inconformismo constante, para los siguientes capítulos.



CRONOGRAMA



PRESUPUESTO

Pinturas: 1000 €
Bastidores: 300 €
Telas: 150 €
Materiales: 200 €
Embalaje: 50 €
Montaje: 50 €

Total: 1750 €



BIBLIOGRAFÍA

Alemagna, Beatrice. *Never, not ever!* Londres: Harpercollins Childrens Books, 2021.

Alemagna, Beatrice. *Un día de nada*. Barcelona: COMBEL, 2016.

Andersson, Karin Mamma, Martin. Hentschel, and Elfriede Jelinek. *Mamma Andersson : dog days* . Bielefeld: Kerber Verlag, 2012.

Arasse, Daniel. *El Detalle. Para una historia cercana a la pintura*. Madrid: Abada, 1992.

Bas, Hernan. *Hernan Bas. The other side* . Berlin: Distanz; Kunstverein Hannover, 2012.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1993 [1981]

Benke, Britta, and Georgia O'Keeffe. *Georgia O'Keeffe, 1887-1986 : flores en el desierto*. Köln: Taschen, 2003.

Berger, Jhon. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2019 [1980].

Brodskaja, N. V. *Post-Impressionism*. New York: Parkstone International, 2012.

Browne, Anthony. *El túnel*. México: Fondo de cultura económica, 2018 [1989].

Carbonell, Ricard. *El sueño de Tarkovski Historiografía de una visión*. Madrid: Fragua, 2018.

Coetzee, Mark, and Hernan Bas. *Hernan Bas : Works from the Rubell Family Collection*. Miami: RFC, 2007.

Corral, Juan Manuel. *Hayao Miyazaki Isao Takahata vida y obra de los cerebros de Studio Ghibli*. Mallorca: dolmen, 2016.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990 [1962]

Griffin, Randall C. *Georgia O'Keeffe*. London: Phaidon Press, 2014.

Grimm, Whilemn. *Dear Mili*. Nueva York: Farrar Straus & Giroux, 1988

Hermanos Grimm. *Hermanos Grimm (Edición anotada)*. Madrid: AKAL, 2020.

Hockney, David. *David Hockney A Yorkshire Sketchbook*. London: Royal Academy of Arts, 2012.

Kostenevich, A. G. *Bonnard and the Nabis* . New York: Parkstone Press International, 2005.

Kostenevich, A. G. *The Nabis*. New York: Parkstone International, 2012.

Krauss, Ruth. *Charlotte and the White Horse*. Reino Unido: HarperCollins Publishers, 2001 [1955]

Lionni, Leo. *Entre mundos. Una autobiografía*. Pontevedra: Kalandraka, 2021.

Los Bravú. *Mujer!*. Logroño: Fulgencio Pimentel, 2016

Méndez, Maite. *Camuflaje*. Madrid: Siruela, 2007.

Poole, L.M. *Maurice Sendak & the art of children's book Illustration*. Gran Bretaña: Crescent Moon Publishing, 2013 [1996]

Redon, Odilon. *A sí mismo Diario 1867-1915*. Barcelona: Editorial Elba, 2013.

Sala, Felicita. *El escondite*. Zaragoza: Edelvives, 2019.

Salisbury, Martin. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2018.

Salisbury, Martin. *100 joyas de la literatura infantil ilustrada*. Barcelona: Blume, 2015.

Schwabsky, Barry. *Landscape Painting Now. From Pop to New Romanticism*. Londres: Thames and Hudson, 2019.

Searle, Adrian. *Peter Doig*. London: Phaidon, 2007.

Sendak, Maurice. *Donde viven los monstruos*. Pontevedra: Kalandraka, 2020 [1963]

Stoichita, Victor. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005.

Taberner, Rosa. *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2005

Tarkovsky, Andrei, and Giovanni Chiaramonte. *Instant Light : Tarkovsky Polaroids* . London: Thames & Hudson, 2006.

Würth, K. (Ed). (2009). *David Hockney Nur Natur Just Nature*. London: Royal academy of arts.

Zabell, Simon. *Rema*. Málaga: CAC Málaga, 2008.



WEBGRAFÍA

Academia colecciones. *El sueño del caballero*

<https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0639>

Babidibú. *Dagmar de Mendieta dona 50 ejemplares de Traslaluna al hospital costa del Sol*

https://tienda.babidibulibros.com/nota/dagmar-de-mendieta-dona-50-ejemplares-de-traslaluna-al-hospital-costa-del-sol_314/

El mundo. *Javier Garcerá: “Vivimos tiempos de bulimia cultural”*

<https://www.elmundo.es/cultura/2017/01/20/5881fde0268e3e40748b457e.html>

Historia-arte. *El sueño de la razón produce monstruos*

<https://historia-arte.com/obras/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos>

Marotta, K. *Noches, sueños y apariciones de un fin de siglo. Odilon Redon en la Colección lan Woodner*

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie7-F6048931-31CC-5621-44D0-6763E532AE5B/Documento.pdf>

The New York Times. *Goya: los sueños, las visiones, las pesadillas*

<https://www.nytimes.com/2021/02/11/arts/design/goya-met-museum.html>

University of Chicago Press, *El sueño de la razón produce monstruos*

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.7208/9780226439501-012/html>

GALERÍAS Y WEB DE ARTISTAS

Dalwood, Dexter

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

Daniel Heidkamp

<https://www.danielheidkamp.com/>

Javier Garcerá

<https://www.javiergarcera.com/>

Jules de Balincourt

<https://julesdebalincourt.com/>

Magnus Karlsson

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

Perrotin

https://www.perrotin.com/artists/Hernan_Bas/56#images

Tomio Koyama

<http://tomiokoyamagallery.com/en/exhibitions/makiko-kudo-3/>



DOSSIER GRAFICO FINAL





Painty Tales 1
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
40 x 40 cm
2021



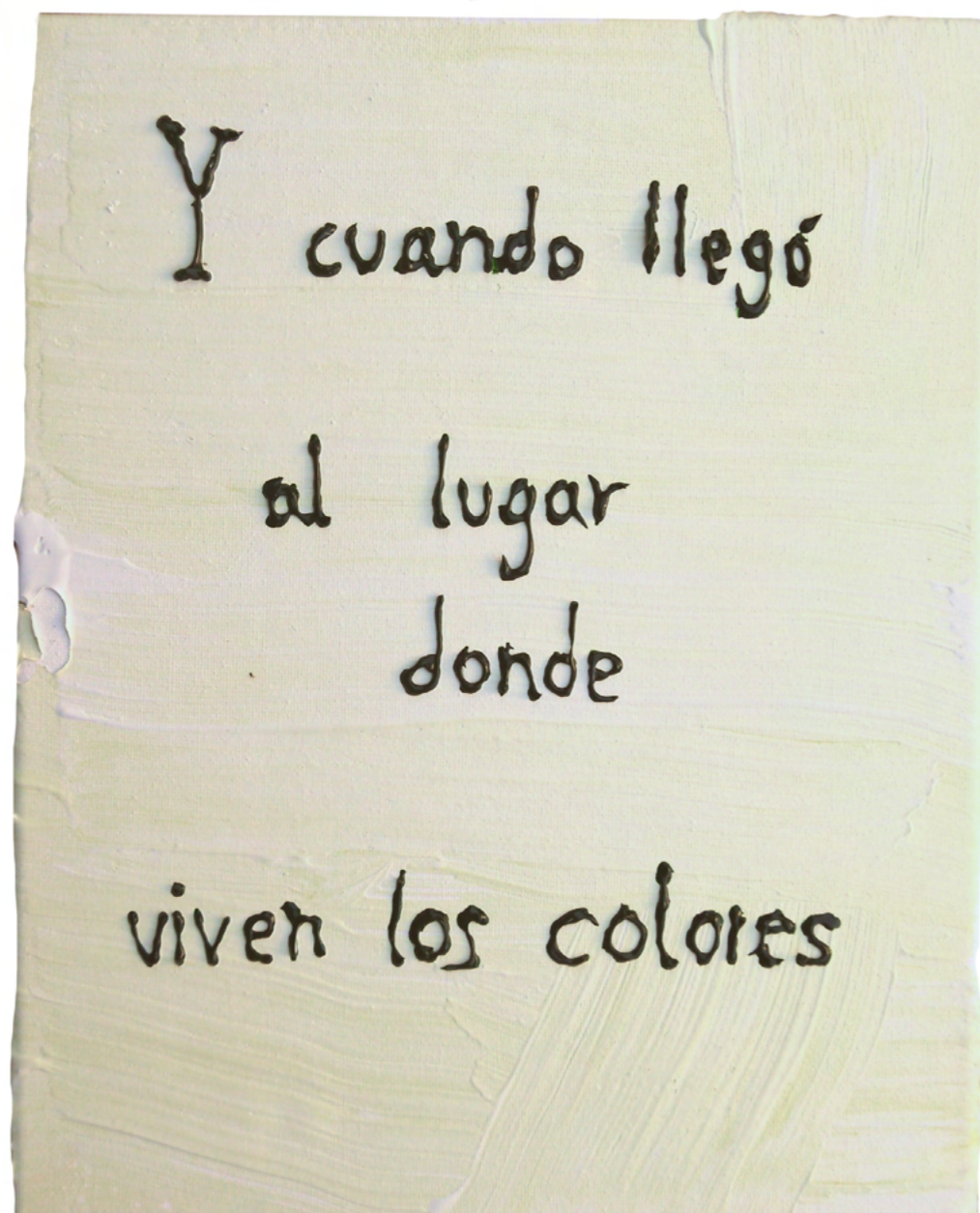
Guarda 1
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
50 x 40 cm
2021



dedicatoria
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
24 x 30 cm
2021



Ellos
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
24 x 30 cm
2021



se callaron
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
30 x 40 cm
2021



para no despertar a la chica
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
24 x 30 cm
2021



Tras aquello no pudo acariciar al caballo

Violeta Gómez

Técnica mixta sobre lienzo

35 x 35 cm

2021



Sin título

Violeta Gómez

Técnica mixta sobre lienzo

20 x 30 cm

2021



Recuerdo cuando
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
30 x 30 cm
2021



En la copa del árbol...
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
40 x 30 cm
2021



...
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
32 x 43 cm
2021



es fácil escalarlas
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
20 x 30 cm
2021



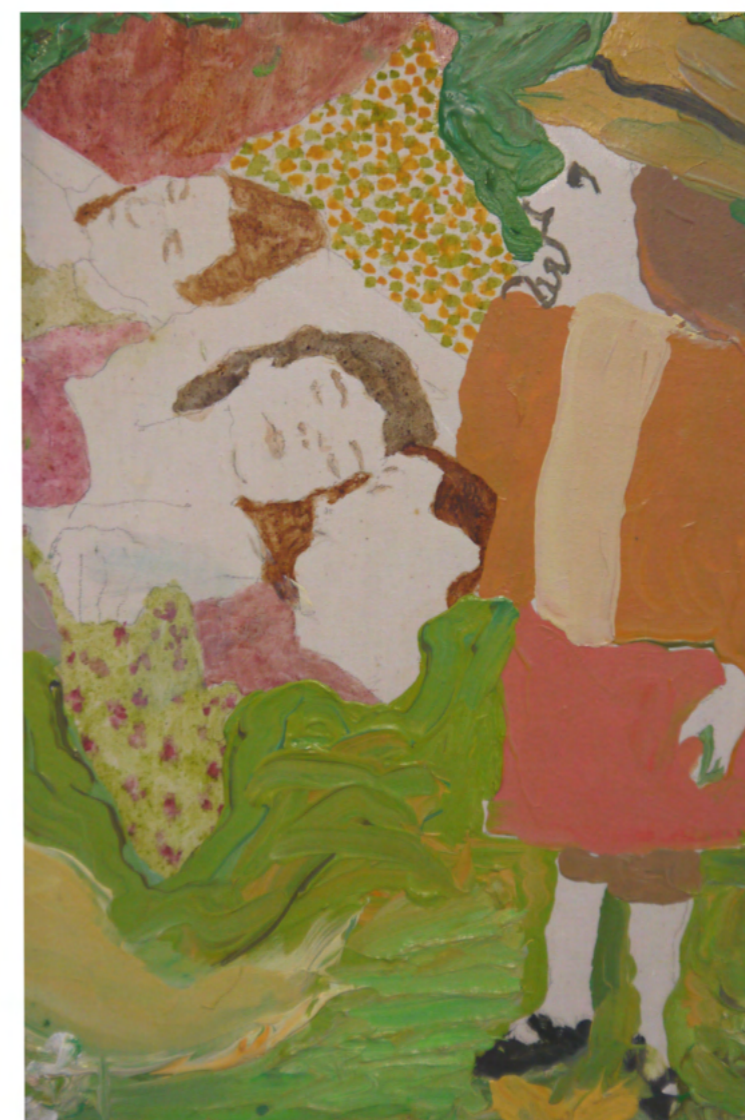
para llegar a un lugar secreto
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
65 x 61 cm
2021



Capítulo 2
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
30 x 24 cm
2021



Sin título
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
120 x 70 cm
2021



Lo encontré
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
33 x 22 cm
2021



A forest in her room
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
24 x 35 cm
2021



y tuve que volver
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
41 x 35 cm
2021



Hace frío
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
40 x 50 cm
2021



Se estaba calentito
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
61 x 46 cm
2021



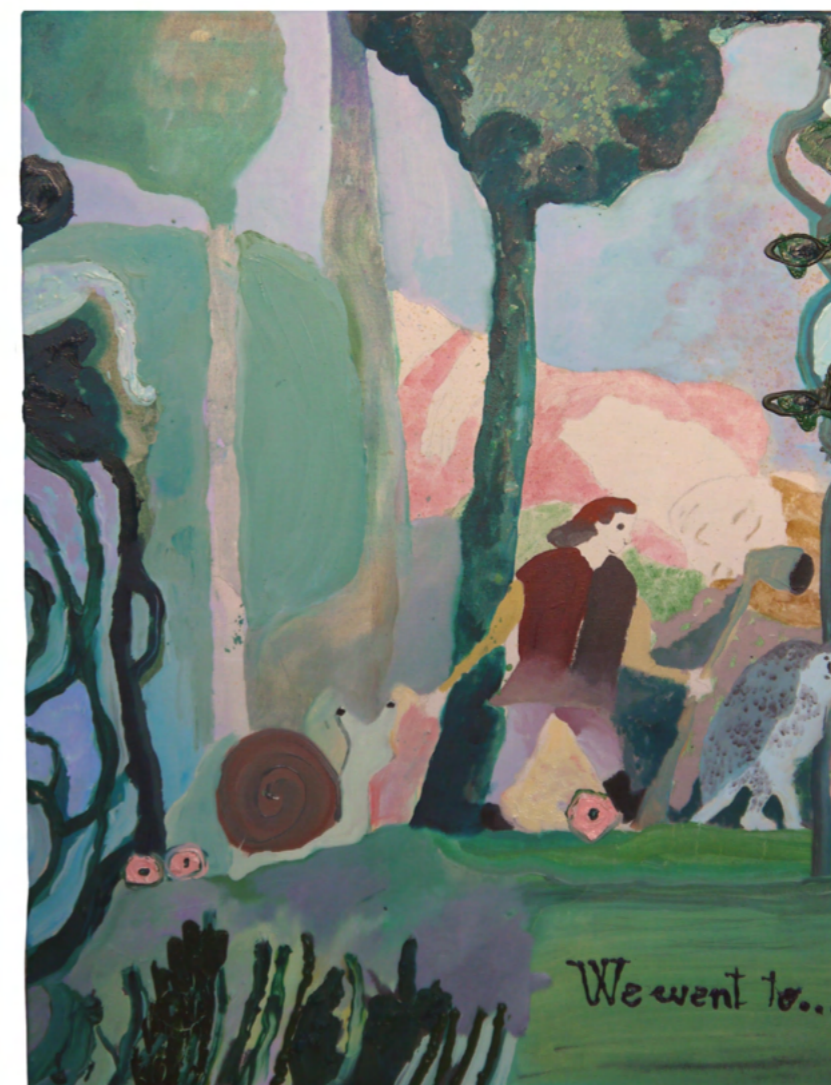
Capítulo 3
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
54 x 41 cm
2021



Se había ido de casa
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
74 x 61 cm
2021



Caminamos y caminamos
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
86 x 116 cm
2021



tres puntos suspensivos
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
81 x 60 cm
2021



Guarda 2
Violeta Gómez
Técnica mixta sobre lienzo
50 x 40 cm
2021



NOT
THE
END