

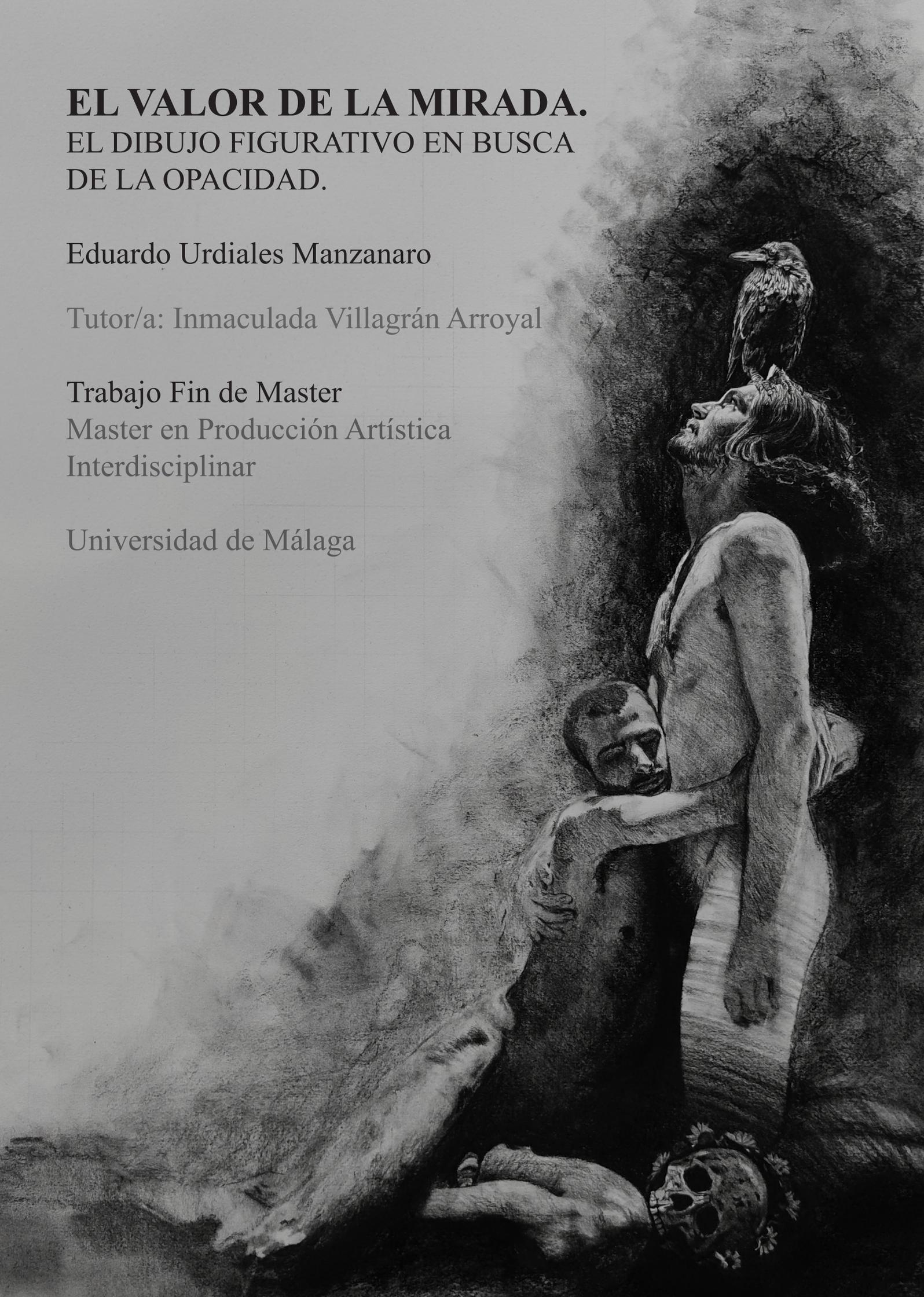
EL VALOR DE LA MIRADA.
EL DIBUJO FIGURATIVO EN BUSCA
DE LA OPACIDAD.

Eduardo Urdiales Manzanaro

Tutor/a: Inmaculada Villagrán Arroyal

Trabajo Fin de Master
Master en Producción Artística
Interdisciplinar

Universidad de Málaga



EL VALOR DE LA MIRADA. El dibujo figurativo en busca de la opacidad.

THE VALUE OF THE GAZE. Figurative drawing in search of opacity.

Estudiante: Eduardo Urdiales Manzanaro

Tutor/a: Inmaculada Villagrán Arroyal

Curso académico 2021/2022

Máster Universitario en Producción Artística Interdisciplinar



Facultad de Bellas Artes



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Universidad de Málaga



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

RESUMEN.

“EL VALOR DE LA MIRADA. El dibujo figurativo en busca de la opacidad” es un proyecto artístico y de investigación en el que, con el dibujo figurativo como pilar base, se busca la retención de la mirada del espectador ante la obra y llevar su interés más allá del interés o curiosidad por un mero objeto de goce estético. La búsqueda de conexión con el espectador se tratará de obtener a través del estudio de la teoría de studium y punctum de Roland Barthes o el término de extrañamiento, relacionándolos entre sí y buscando diferentes maneras de llevarlos a cabo en la práctica. A su vez, un proceso paralelo de experimentación práctica, en el que se podrán ver diferentes ejercicios, referentes y obras terminadas para comprobar los avances en ambas investigaciones. Como resultado final del proyecto, la realización de una obra de gran formato en la que la opacidad narrativa, las deformaciones, la sorpresa, la irrealidad y otros elementos, darán pie a una composición llena de figuras, con un gran estudio compositivo, donde la experimentación del dibujo será primordial.

Palabras clave: dibujo, mirada, retención, narrativa, opacidad, extrañamiento.

Key words: drawing, gaze, retention, narrative, opacity, estrangement.

ABSTRACT.

“THE VALUE OF THE GAZE. Figurative drawing in search of opacity” is an artistic and investigative project in which, with figurative drawing as the basic pillar, the aim is to retain the spectator’s gaze in front of the work and to take his or her interest beyond interest or curiosity for a mere object of aesthetic enjoyment. The search for a connection with the spectator will be pursued through the study of Roland Barthes’ theory of studium and punctum or the term estrangement, relating them to each other and looking for different ways of putting them into practice. At the same time, a parallel process of practical experimentation, in which different exercises, references and finished works will be shown in order to check the progress made in both investigations. The final result of the project will be a large-scale work in which narrative opacity, deformations, surprise, unreality and other elements will give rise to a composition full of figures, with a great compositional study, where the experimentation of drawing will be primordial.

INDICE

| | |
|-------------------------------------------------------|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 9 |
| 2. INVESTIGACIÓN TEÓRICA..... | 10 |
| 2.1. RETENCIÓN DE LA MIRADA..... | 10 |
| 2.1.1. <i>Studium</i> y <i>Punctum</i> | 10 |
| 2.1.2. Extrañamiento..... | 10 |
| 3. INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN PRÁCTICA..... | 17 |
| 3.1. METODOLOGÍA DE TRABAJO..... | 17 |
| 3.2. EXPERIMENTACIÓN PREVIA/OBRAS PREVIAS..... | 17 |
| 3.2.1. Otros referentes técnicos..... | 21 |
| 3.3. PREPARACIÓN DEL SOPORTE..... | 22 |
| 3.4. PROCESO DE OBRA..... | 24 |
| 3.4.1. Fotografía..... | 24 |
| 3.4.2. Composición..... | 24 |
| 3.4.3. Temática..... | 31 |
| 4. PRESUPUESTO DEL PROYECTO..... | 33 |
| 5. OBRAS Y FICHAS TÉCNICAS..... | 46 |
| 6. APORTACIONES DE PROFESORES E INVITADOS..... | 47 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA..... | 50 |

1. INTRODUCCIÓN.

Con este proyecto se plantea un nuevo proceso de creación basado en la destrucción y reconstrucción de lo anteriormente construido mediante un proceso de investigación y experimentación, que permita dejar los conocimientos anteriormente adquiridos como los cimientos de un nuevo estilo propio y personal. El dibujo figurativo de carácter realista y la necesidad de retención del espectador ante narrativas personales, son el punto de partida de la investigación teórico-práctica que aquí se lleva a cabo, ya que los conocimientos previos adquiridos dejan en punto de partida una obra en la que la técnica realista, la búsqueda de composiciones teatrales y el interés creciente por tratar pensamientos, dudas y otros motivos, que lleven a la introspección como temática principal. Una vez establecido este punto inicial, se buscará la conexión con el espectador, tratando de producir incomprensión ante la obra, pero dejando la puerta de la interpretación abierta.

Este es el objetivo principal de todo este proyecto nacido de la necesidad de salir de la zona de confort y seguir creciendo artísticamente, sin dejar a un lado todo lo conseguido hasta ahora. Pues uno de los objetivos a lograr es la continua evolución artística, que lleve cada vez a una obra más madura y comprometida.

Para conseguir estos objetivos es indispensable llevar a cabo una investigación que permita la suficiente adquisición de conocimientos sobre los que construir el proyecto plástico a realizar. Esta investigación se basará principalmente en la búsqueda de herramientas que, a la vez que encajen con el tipo de obra a realizar, sirvan para retener la mirada del espectador, generar desconcierto en él, pero que a su vez se le permita la búsqueda de un significado propio que le permita crear su propia historia más allá de la que el propio artista quiera contar. Para lograr conseguir estas herramientas haremos una iniciación a temas como la teoría que desarrolla Roland Barthes en su libro “La cámara lúcida” (1980) donde explica el uso del *studium* y el *punctum*; también daremos unos pasos iniciáticos por el extrañamiento y todo lo que nos

puede aportar en nuestra búsqueda por retener al espectador ante la obra, así como, cuáles son las claves para conseguirlo en nuestras obras. Tras esto comenzará el proceso de investigación y experimentación práctica, donde buscaremos las diferentes posibilidades de lenguajes que puede darnos el dibujo y revisaremos diferentes artistas que puedan servir como referentes, en lo que a técnica se refiere. Terminadas estas dos investigaciones, teórica y práctica, pasaremos a crear la culminación de ambos estudios, creando una gran obra en la que buscaremos retener al espectador con todo el conocimiento adquirido y en la que trataremos de lograr avances tanto técnicos como compositivos y conceptuales respecto a las obras que la han precedido. A esto sumaremos una pequeña experimentación con el soporte.

2. INVESTIGACIÓN TEÓRICA.

2.1. RETENCIÓN DE LA MIRADA.

Este apartado podría comenzar preguntándonos: ¿Qué es lo que hace que la obra de arte consiga capturar la mirada del que la observa?.

2.1.1. *STUDIUM* Y *PUNCTUM*.

Uno de los mayores interesados en el campo de la mirada fue Roland Barthes, un crítico, teórico literario, semiólogo y filósofo francés. Barthes fue el escritor de “La cámara lúcida” (1980), en ella estudia la correlación entre el mensaje de la obra y el espectador, hablando también sobre qué es lo que llama al espectador de la misma. Para definir esto propone dos conceptos; el *studium* y el *punctum*. El *studium* está refiriendo a ese interés banal, vago, como dice él mismo “sin agudeza especial”, es lo que el espectador observa e interpreta en consecuencia con un “sentido aprendido” eso que ya sabes antes de ver la obra, es algo que te asegura no tener ninguna conmoción para la cual no se preparase previamente en saber, mientras que el *punctum* es ese algo que inquieta por su incomprensión, una sorpresa que aparece en la obra, la cual el espectador ignoraba y lo hace despertar, pues el que observa la obra ya no puede esconderse en los significantes, pues no le encuentra significado alguno.

“el *studium* está siempre en definitiva codificado, el *punctum* no lo está. (...) lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme”
(Roland Barthes, 1990, p. 100).

Un ejemplo clásico de este *punctum* es la obra de Hans Holbein de 1533, “Los embajadores”, donde el *studium* está en la buena realización de la obra, en la que los personajes aparecen rodeados de objetos que simbolizan los avances científicos conseguidos en la época. Mientras que el *punctum* es esa mancha que, mirándola bien, resulta ser una calavera, que te hace desconectar de la narrativa que la obra se está viendo, provocando el interés del espectador.



Hans Holbein, *Los embajadores*, óleo, 1533.

Aquí es donde ocurre lo que el psicoanalista Jacques Lacan llama “la función cuadro” la cual define como lo que ocurre cuando se observa lo imposible en la obra, y este imposible genera atracción, una atracción que ya existe antes de la visión del cuadro y mientras quede algo sin velar, de esa atracción, por la visión. Ahora este *punctum* te lleva a la visión de la obra, la cual a su vez te lleva a la interpretación, a la construcción mediante la función que se realiza en la contemplación del cuadro.

2.1.2. EXTRAÑAMIENTO.

Hablar de este *punctum* fácilmente nos puede llevar a relacionarlo con el término de extrañamiento. El extrañamiento es ese algo en la obra que desestabiliza la mirada y la narración, ese algo que hace, de lo que parecía una narrativa clara y transparente, una lectura opaca, que te ataca haciéndote sentir indefenso ante la obra.

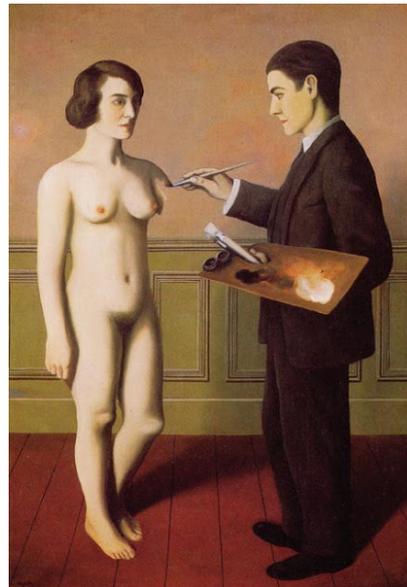
El viejo sujeto protegido en su conciencia inalcanzable se halla ahora rendido a una experiencia que lo expulsa de la relación cognoscitiva de identificación. Ha perdido la capacidad de entender lo que siente (lo que se le hace sentir), y su vivencia –«alienada»– es de sobrecogimiento. Y esta acción poderosa, en términos de fuerza y eficacia, y no ya en

los de signo entendible o forma bella, es producida por la imagen artística.
(Puelles Romero, 2016, p. 27).

Al hablar de extrañamiento tenemos algunos términos que introducir para entender un poco más a qué nos referimos. Uno de ellos es el término de simulacro. Esto se genera con estilo realista, pero imágenes no reales, aparentan pertenecer al mundo real pero no es así. Esto libera a la imagen de la verdad y del vínculo de validez entre original y copia/modelo y reproducción. Sobre el simulacro se podría decir que es invertir el Platonismo, el cual quiere dejar atrás los fantasmas y el simulacro dejándolos caer a lo más profundo, como podemos observar en el “Sofista” de Platón. Esto se dice porque el simulacro irrumpe en el estado de realidad, que es justo lo que Platón temía. Un claro ejemplo de la materialización del simulacro en la obra de arte son algunas de las obras de René Magritte, por ejemplo “La tentativa de lo imposible”, obra en la que Magritte presenta un suceso imposible, como el de pintar (o borrar) a una mujer con un pincel, como un acontecimiento ocurrido realmente. Con esto y obras en las que el extrañamiento es similar, como “La bella cautiva” o “La condición humana”, Magritte no trata de pintar en la obra algo completamente diferenciado de un hombre o una casa, o montaña, si no de pintar al hombre, a la casa o a la montaña de manera que se parezca lo menos posible, dejándole conservar lo estrictamente necesario para ver su metamorfosis, su transformación a algo completamente diferente, es decir, ver la aparición del simulacro. (Puelles Romero, 2016)

Negar la soberanía del mundo sobre las imágenes desorienta al espectador respecto al mundo con el que las relacionaba, esto lo deja sin mundo al que acudir, sin lugar donde acogerse y así es como se le permite “encontrar” la imagen.

El simulacro va de la mano con la imagen-fantasma, cuya condición es el hacernos capaces de identificar lo que se ve, pero verlo incongruente en nuestro mundo. Esta vocación por la labor de irrealizar los objetos o seres reales consigue alejarlos del mundo real, haciendo que se eluda en ellos sus significaciones y servidumbres con este, otorgándole así a los objetos “hombres



René Magritte, *La tentativa de lo imposible*, óleo, 1928



René Magritte, *La bella cautiva*, óleo, 1931.



René Magritte, *La condición humana*, óleo, 1933.

estetizantes” y convirtiéndose en imágenes.

Es, para el simulacro y la imagen-fantasma, importante el alejar los objetos del mundo real, pero las imágenes que esto genera se tienen que mantener relacionadas con el mundo, eso sí, consiguiendo ese cambio en los roles de subordinación y soberanía, pues el objeto convertido en imagen es ahora quien relega el mundo a un segundo plano, y no al revés.

Al alejar los objetos o elementos de la obra de su significado en el mundo real, al deshacerse de esa carga del significado, los haces incomprensibles a la visión.

Al liberar la imagen de su significado, al alejarla de la claridad de la comprensión, al poner a la imagen como un objeto opaco en la narración de la obra, interpelas al “yo” del espectador, le haces deshacerse de él y entonces la obra deja de ser cosas meramente colocadas frente a él, dando paso a que el sujeto interprete y posea impresiones subjetivas de lo representado. Esto recuerda a una de las claves que da Oscar Wilde en su obra “el crítico como artista” sobre el tipo de obra que interesa al buen crítico estético, que aunque no tiene nada que ver con la teoría del extrañamiento, podríamos relacionarlo:

Ya ves cómo el crítico estético rechaza las modalidades de arte demasiado evidentes, que solo tienen un mensaje que comunicar y que, una vez comunicado, se vuelven opacas y estériles; por el contrario busca aquellas otras modalidades que suscitan el ensueño y crean estados de ánimo, haciendo posibles, con su belleza imaginativa, todas las interpretaciones y que ninguna sea definitiva. (Wilde, 2018, p. 98).

Aunque la palabra “opacas” no sea la más acertada, por el significado que aquí le damos, Oscar Wilde también afirma que la obra de interés es la cual se aleja de la comprensión, dando pie a la interpretación personal.

Ya hemos hablado de dos elementos que producen el extrañamiento en la obra, pero no hemos hablado de qué es la imagen extrañante en sí, para ello vamos a mostrar las tres

propiedades que Luis Puelles Romero, a modo sintetizante, otorga a la imagen extrañante, a la imagen artística demoníaca, a la imagen que centra todos sus esfuerzos en hacerse presencia, entorpeciendo la obtención de la significación, afirmando lo visible contra lo evidente.

La primera es la opacidad, el enigma. “La imagen debe preservar un resto de mostración irreductible a representación entendible” La obra debe mostrarnos algo, pero a la vez ocultarlo desde el punto de vista del lenguaje. Es esta opacidad la que nos retiene ante la obra, ya que su inteligibilidad nos captura. Como dijeron ya Magritte y Mesens en 1925 en “Les 5 commandements” de su revista *Œsophage*: “Nosotros rechazamos en todas las circunstancias explicar lo que precisamente no se comprende”

Adorno, el filósofo alemán, afirma que lo enigmático no es sino aquello que se muestra a la vez que se oculta, y además es propio del enigma permanecer como un reducto sin explicación alguna. De esta manera estas pequeñas parcelas de opacidad son las que nos mantienen ante la imagen por su inteligibilidad.

“El carácter enigmático se conoce como constitutivo donde falta: ninguna obra de arte se revela a la consideración y al pensamiento sin restos”(Adorno, 2004, p.167).

La segunda característica que le asocia a la imagen extrañante es la de ambigüedad, refiriéndose a “mantener abierta la posibilidad, refiriéndose a la posibilidad de comprensión”. La imagen se mantiene ciertamente indefinida (ya sea por su factura técnica), haciéndose, en cierto modo, difícilmente reconocible.

*Es condición de la imagen de potencia extrañante evitar la indefinición o vaguedad en su factura formal y, digamos, meramente óptica. No es que resulten poco claras desde un punto de vista perceptualista, sino poco o dudosamente reconocibles. En este sentido, me atrevería a apuntar que el extrañamiento más efectivo se encuentra en ciertas muestras del naturalismo (pienso en *El Horla* de Maupassant), o incluso en la precisión de las naturas muertas del pintor belga Léon*

Spilliaert, y, claro, en De Chirico, o incluso en Morandi, y en Magritte, que en las imágenes de ejecución borrosa –por ejemplo, en cierto Odilon Redon– en las que simplemente se distingue mal en términos plásticos el perfil preciso de la imagen.
(Puelles Romero, 2016, pp. 34-35).

La tercera es la de la fascinación. Es mediante la fascinación como la imagen extrañante nos apega a ella, pero a la vez nos excluye.

En la fascinación, cautivos de la imagen, quedamos tocados, impedidos para la distancia protectora que nos permitiera ver y entender. Ante la imagen fascinante –algo así como una imagen pura– se nos vuelve imposible penetrar algún sentido. Quedamos, como digo, tocados, tomados por objetos de la acción que nos arroja a la intemperie, que nos retiene en ella.
(Puelles Romero, 2016, p. 35).

Esta fascinación hace a la imagen extrañante impenetrable, opaca, resistente al sentido y la significación. Cuando nos fascina es imposible apartar la imagen, dotarla de significación y terminar por dominarla. Si esto ocurriese, la imagen, la obra, pasaría a ser simplemente un objeto de complacencia estética. Pero la imagen fascinante nos apega, a la vez que nos excluye. En el estado de fascinación nos llegamos a sentir paralizados ante la obra, como si a la intemperie nos encontrásemos, sin el cobijo de la significación somos incapaces de establecer un dominio sobre la imagen. Esto nos llevaría a la obsesión por lo inalcanzable, y de eso no podemos deshacernos. La imagen pasa a quedarse inasible.

¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada

estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.

(Blanchot, 1955, como se citó en Puelles Romero, 2017).

Dejando ya atrás las características planteadas por Luis Puelles sobre el extrañamiento, Roger de Piles plantea dos condiciones de lo que luego asociaremos a la imagen extrañante: el cuadro como unidad de efecto visual y el factor de sorpresa que éste produce. Esto nos lleva al inicio de lo que más tarde sería, en el siglo XIX, la soberanía de la imagen en presencia, esta imagen concentra todos sus esfuerzos en alejarse de lo que sería una representación legible. El propio De Piles dijo sobre la sorpresa y su valor como factor propio de la pintura: “La verdadera Pintura es aquella que nos atrae (por decirlo así) sorprendiéndonos: y lo hace sólo por la fuerza del efecto que ella produce, de tal manera que no podamos evitar acercarnos, como si tuviera algo que decirnos” (De Piles, 1989, como se citó en Puelles Romero, 2017).

Dejar claro que el *punctum* o el extrañamiento en una obra no viene solo dado por imágenes surrealistas, deformaciones o simulaciones. También puede venir por la propia manera de trabajar la obra; por la técnica o por la composición. Lo que lo produce es simplemente cualquier cosa que niegue al espectador el desciframiento de uno o varios de los elementos de la obra. Otros ejemplos que podrían ayudar a definir esto podría ser la obra de Claude Monet; en la obra de Monet se puede ver una pincelada corta, rápida, que no define del todo los contornos, al contrario, abre el campo, dada por la necesidad de captar el momento como tema. Por ejemplo, en sus obras “Impresión, sol naciente” o “Nenúfares”, a pesar de que en la obra se intuyen paisajes, la técnica, esas pinceladas, invitan a imaginar aquello que no está, la exactitud. Esto provoca la participación del espectador, que es quién completa la obra,



Claude Monet, *Nenúfares*, óleo, 1920-1929.

ya que la obra por sí sola no nos muestra un trozo del mundo con vida propia, si no que somos nosotros, los espectadores, los que al contemplarla definimos las formas y las dotamos de realidad.

Manet, con su obra “Almuerzo sobre la hierba” o “Olympia”, es otro claro ejemplo de extrañamiento, de *punctum*. Ambas nos traen el desnudo humano y no mitológico, lo que para la época ya era algo sorprendente, pero en la primera obra nos muestra también la figura de una joven tras la escena principal, desarmando así la unidad y la armonía que el salón clásico quería ver, nos hace preguntarnos ¿cómo se relaciona esta figura con el resto de la composición? En la segunda, trata de destruir los juicios morales de la época sobre la prostitución, pero a la vez sorprende y provoca mostrando una representación natural y espontánea, otorgándole cierto nivel de sexualidad, pero no es algo visible, finito, ya que deja espacio a la imaginación. Barthes afirma que con esto se genera un campo ciego que crea una distinción entre la foto erótica y la pornográfica.



Claude Monet, *Impresión sol naciente*, óleo, 1872.



Édouard Manet, *Almuerzo sobre la hierba*, óleo, 1863.



Édouard Manet, *Olympia*, 1863.

Al igual que el propio procedimiento de la obra puede habilitar la obra para ser definida como extrañante, yendo más allá de utilizar irrealidades, también puede servirnos para este fin “lo cotidiano”, convirtiéndolo en irreconocible aunque siga siéndonos conocido.

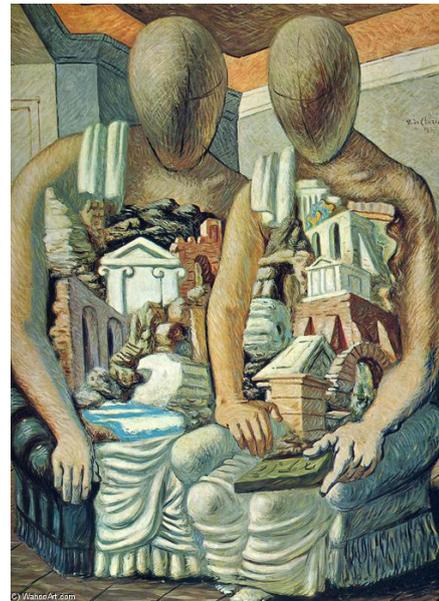
Y una gran estrategia para lograr esto, es sin lugar a dudas, el collage (no como técnica pictórica), entendido como la incorporación de un objeto en un contexto para el cual es ajeno, esta intervención del objeto supone confusión. Este collage es imprevisto puesto que no tiene por qué responder a los órdenes de la realidad. Se trata de utilizar la imaginación frente a las imágenes ya establecidas, frente a las recibidas.

Pintores destacados en la utilización del collage como técnica extrañante pueden ser De Chirico, Dalí, Magritte o Ernst

Otro proceso, a parte del collage, a través del cual podemos conseguir de lo cotidiano algo irreconocible es el que podríamos llamar, desacogimiento. Para hablar de esto comencemos hablando de Freud, quien obvia la diferencia entre la experiencia que pueden provocar los objetos del mundo (vivencia mundana), y la producida por la representación artística, la cual nos concentra y lleva a un modo de dejarse afectar, pero nos afecta con una cierta distancia. Aquí matiza Luis Puelles que la pérdida de esa distancia producida por lo perturbador-cotidiano, que nos impide situarnos en un espacio, es un aspecto específico del sentimiento de desacogimiento.

“(…) recíprocamente, una imagen, siendo negación del mundo desde un punto de vista particular, sólo puede aparecer sobre un fondo de mundo y en relación con este fondo”
(Sartre, 1986, como se citó en Puelles Romero, 2017)

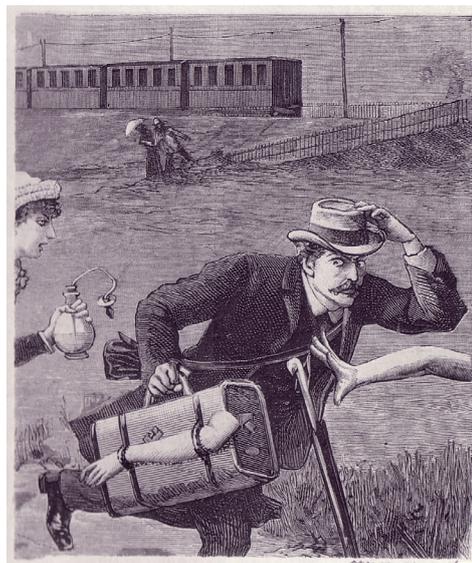
Podríamos considerar interesante, como interpreta Didi-Huberman las palabras de Freud, relacionándolo con la noción benjaminiana de aura, con la que otorga un poder de la mirada en lo mirado, y que ha sido prestado por el que lo mira (“esto me mira”). De esta manera, al sujeto no le queda más remedio que ser objeto de la



G. De Chirico, *Los arqueólogos*, óleo, 1927.



Salvador Dalí, *Sin titulo*, óleo, 1975-1976.



Salvador Dalí, *Desaz tu bolso, amigo mio. (en una semana de bondad)*, collage, 1933.

acción perturbadora.

Con esto ya hemos realizado una introducción sobre el tema de la retención de la mirada, y metodologías de interés para lograr el objetivo de la retención, aún expandible la investigación mediante el estudio más exhaustivo de temas como el extrañamiento, otras teorías estéticas o el psicoanálisis en Lacan o Freud.

Todo de lo que se ha hablado aquí se verá relacionado más adelante, cuando hablemos sobre las obras realizadas para este proyecto.

3. INVESTIGACIÓN y PRODUCCIÓN PRÁCTICA.

3.1. METODOLOGÍA DE TRABAJO.

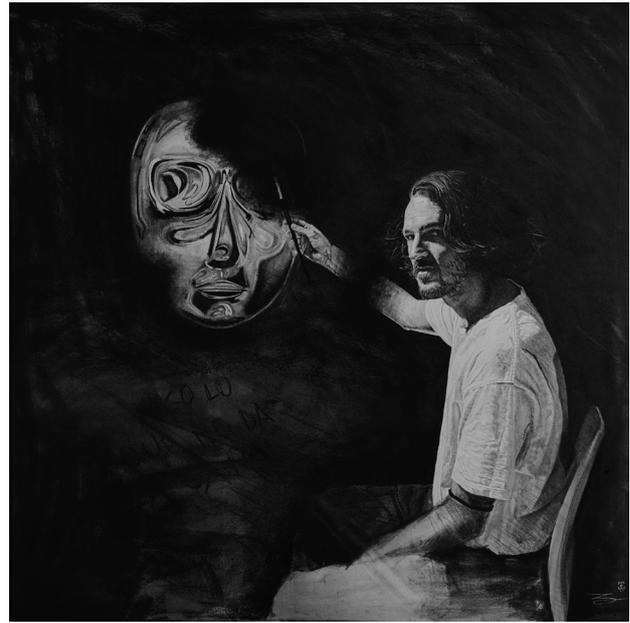
El objetivo práctico de este proyecto se podría dividir en dos; por un lado, conseguir salir de la zona de confort y dejar la técnica casi hiperrealista como único recurso y utilizar el dominio del dibujo para obtener diferentes lenguajes dibujísticos con lo que construir las obras del proyecto. Por otro lado, utilizar la investigación teórica en curso para mejorar diferentes aspectos de la obra.

Por ello para este proyecto se realizará un periodo de experimentación, durante el cual se realizarán diferentes ejercicios y obras menores, para culminar el proyecto con la realización de una gran obra en la que sean visibles ambas ramas de investigación y en la que se pueda apreciar un gran salto en calidad y madurez respecto a obras anteriores.

3.2. EXPERIMENTACIÓN PREVIA/ OBRAS PREVIAS.

Uno de los objetivos de este proyecto, como ya se ha comentado, es la experimentación plástica del dibujo, utilizando como base o pilar inicial la técnica ya dominada. Para empezar esta experimentación se busca abandonar parcialmente la técnica meticulosa y alejarse a lenguajes más inacabados o abstractos, mezclándolos con el realismo puro y detallado. Otro de los objetivos es alejarse de la realidad, estirar los lazos con la misma y alejarse de la fotografía, no dejar tan claro el uso de la misma. Puestos a investigar sobre estos aspectos, se realizó un pequeño acercamiento con la realización de la obra *Sry, not sry*.

En ella se trata de dar un toque más surrealista a la obra haciéndole desaparecer partes del brazo a la figura principal, a esto le añadimos cierto nivel de inacabado, tratando de centrar la visión del espectador en lo técnicamente más acabado, relegando lo inacabado a un puesto menos interesante o incluso carente de interés. Esta



Eduardo Urdiales, *Sry, not sry*, grafito y carboncillo, 2021.

obra surgió simultáneamente al comienzo de las lecturas sobre el extrañamiento, es por ello que se puede ver claramente una gran inspiración proveniente de la obra “La tentativa de lo imposible” (1928) de Magritte.

Tras esta obra se comenzó con la realización de ciertos ejercicios de soltura, los cuales se trataban de realizar retratos en cada vez menos tiempo y con menor nivel de detalle. En estos ejercicios utilicé como referencia fotografías de retratos y me fijé en la manera de trabajar de Damian Goidich, artista que realiza retratos figurativos, pero que aislando zonas de sus obras pueden llegar a parecer abstracciones, es capaz de dominar a la perfección las texturas propias del material y elegir el nivel de realismo deseado obteniendo en todos los niveles un gran resultado. Junto con este ejercicio se hicieron algunos más del estilo y pasamos a la realización de otra obra.



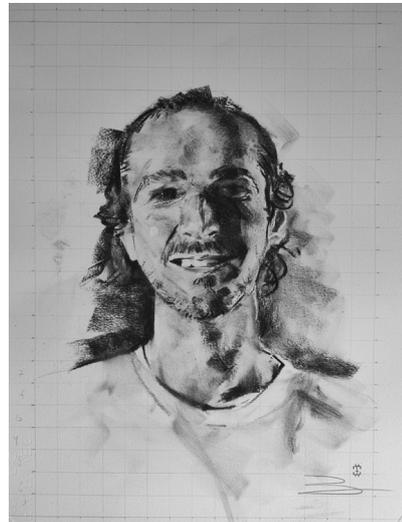
Damian Goidich, *The man who resembled my father*,
carboncillo y tinta sumi, 2016.



Eduardo Urdiales, *Ejercicio I*, grafito y carboncillo, 2021.



Damian Goidich, *Drawing from life*, carboncillo y tinta sumi, 2016.



Eduardo Urdiales, *Ejercicio II*, grafito y carboncillo, 2021.



Eduardo Urdiales, *Ejercicio III*, grafito y carboncillo, 2021.



Eduardo Urdiales, *Ejercicio IV*, grafito y carboncillo, 2021.

En esta obra se trataría lo incompleto como algo igual de importante para la obra que lo acabado (técnicamente hablando) y se buscarían otros recursos a parte de lo inacabado. Durante esta obra el proyecto se encontraba en un momento de búsqueda de nuevos referentes y cuando se realizó esta obra uno de los últimos artistas ojeados fue Fortuny, pareciendo interesante la manera que tiene de tratar lo inacabado y el fondo alrededor de los personajes en su obra “Músicos árabes”, dejando así la imagen de una posible realidad, donde a pesar de que todo pueda parecer real solo se encuentra lo verdaderamente real, lo vivo, de esa imagen en los personajes y su alrededor.

Volviendo a la obra, lo incompleto tiene la misma importancia que lo completo, son un conjunto y se puede ver en esta obra un nivel más en soltura respecto a la obra anterior. El fondo inspirado en Fortuny, otorga a los personajes mayor misticismo y se puede apreciar en él una soltura que, aunque mayor que en obras anteriores, sigue estando ciertamente cohibida al pequeño trazo ciertamente controlado.

A pesar de los avances que ya permitieron generar seguridad para poder soltar el trazo en la obra definitiva, aún quedaba por experimentar algunos lenguajes más, por ello se realizaron ciertas pruebas en las que se utilizaba el agua y el aceite de linaza para generar ciertas texturas. Aunque a pesar del potencial de estas texturas, se optó por descartarlas, ya que el agua infla el



Eduardo Urdiales, *Ceguera*, grafito, carboncillo y pastel, 2021.



M. Fortuny, *Músicos Árabes*, óleo, 1871-72.

papel al ser absorbida y para evitar esto habría que tratar el papel antes de su utilización; y el aceite de linaza en un principio parece útil, pero cuando se seque y el tiempo pase irá generando una mancha amarilla cada vez más visible, hasta que termine por teñir toda la zona donde se utilizó de ese color oleoso.

Tras estos ejercicios ya se comenzó con el proceso de preparación y realización de la gran obra que se busca realizar en este proyecto.



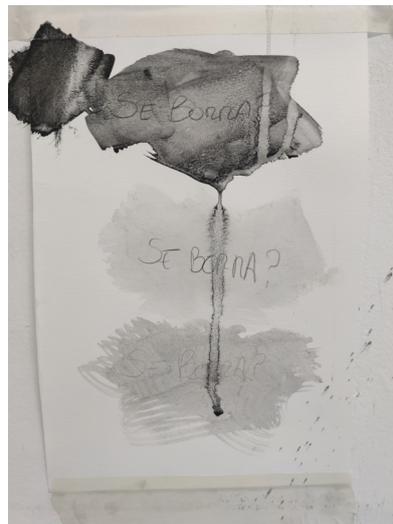
Eduardo Urdiales, *Prueba I*, técnica mixta, 2021.



Eduardo Urdiales, *Prueba II*, técnica mixta, 2021.



Eduardo Urdiales, *Prueba III*, técnica mixta, 2021.



Eduardo Urdiales, *Prueba IV*, técnica mixta, 2021.

3.2.1. OTROS REFERENTES TÉCNICOS.

A continuación se mostrarán otros referentes que han aportado técnicamente a este proyecto, ya sea por detalles concretos de alguna de sus obras, inspirando a posibles texturas o técnicas, o por la forma de trabajar sus obras en general:

Josh Hernandez: Más conocido como Mad Charcoal, crea piezas utilizando diversos materiales, centrándose principalmente en el uso del carboncillo y técnicas mixtas. Se enfoca en el retrato y la naturaleza expresiva en la técnica.

Cliff Warner: La expresividad técnica como punto principal, en sus obras trata de plasmar la sensación de soledad. En sus composiciones se preocupa por crear una ambiente evocador.

Olivier Hanneuse: Artista Belga especializado en el uso del carboncillo de manera expresiva y rápida.

Odilon Redon: Simbolismo lleno de creatividad y mundos interiores, hace una mezcla, en sus obras, de elementos tanto modernos como antiguos, mezclando lo real y la ficción, el sueño, la dualidad del consciente y el inconsciente, etc. Gran referente para este proyecto tanto técnicamente como conceptualmente.

Rinus Van de Velde: Artista belga que trabaja el carboncillo en grandes superficies, su uso del material destaca por lo pulido y sutil de sus obras.

Francis Bacon: centrándonos tanto en lo expresivo de su técnica, como de la forma siniestra y oscura que tiene para deformar y ambientar sus obras.



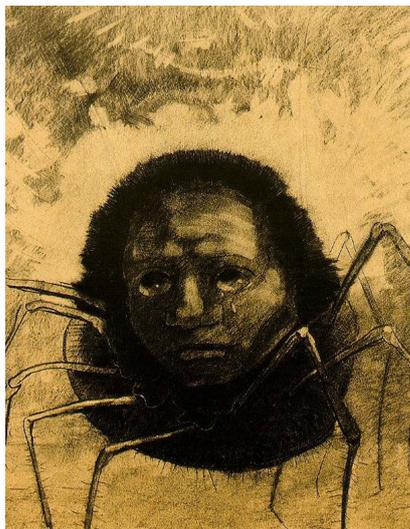
Josh Hernández, *Sin Título*, carboncillo, 2022.



Cliff Warner, *Sin título*, técnica mixta, 2021.



Oliver Hanneuse, *Sin título*, carboncillo, 2022.



Odilon Redon, *La araña que llora*, carboncillo, 1881.



Rinus Van de Velde, *Dear, there is no reason*, carboncillo, 2019.



Francis Bacon, *Pope II*, óleo y arena, 1951.

3.3. PREPARACIÓN DEL SOPORTE

Antes de comenzar a hablar sobre la preparación del soporte de la obra principal, se debería mencionar que, en las obras realizadas en este proyecto y en obras anteriores, la manera de preparar el papel, es montándolo en un tablero de MDF del tamaño deseado, para así tener el papel sobre una superficie rígida, para a la hora de enmarcarlo no tener necesidad de utilizar metacrilato.

La preparación de la obra culmen de este proyecto ha conllevado también una experimentación con el soporte, puesto el tamaño a realizar no me permite utilizar un único papel sobre el que trabajar, ya que el papel que utilizo tiene un ancho máximo de 110 cm. A esto le sumamos el problema para el transporte que supondría una obra de 300 x 200 cm la cual es completamente rígida y que no se puede envolver como un papel normal.

Tras investigar diferentes artistas del dibujo, terminé por idear un sistema tipo “puzle,” en el que se prepararon cuatro soportes diferentes, que se podrían unir entre sí para formar el formato deseado.

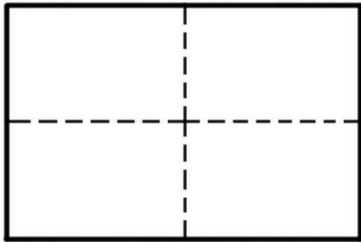
Esta idea surgió al observar la obra “De natura universi” del artista italiano Emanuele Dascanio. Una obra de 250 x 250 cm en la que el artista hacía un sistema parecido al que aquí se ha querido realizar, en el que la obra era divisible en diferentes piezas. Es este artista además, un referente respecto a la técnica, ya que su nivel de realismo es completamente asombroso.

Con esto se soluciona el problema del transporte. Cada una de las piezas mide 150 x 100 cm y aparte de tener el tablero, también tiene unos listones de madera por detrás en los que, además de adherir el papel con grapas como si fuese una tela sobre un bastidor, se hicieron unos agujeros que coinciden con los de los otros soportes, para poder pasar tornillos con los que unir los esqueletos.

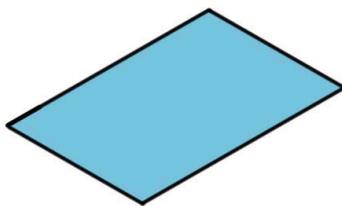
Preparación del soporte: Una obra de 2x3m.

SISTEMA DE MONTAJE

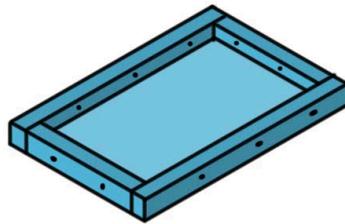
Se divide la obra en 4 piezas de 1x1'5m



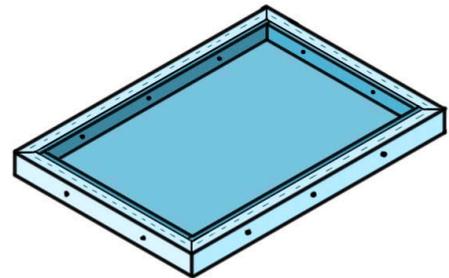
Necesita de un sistema que permita montar y desmontar para facilitar el transporte.



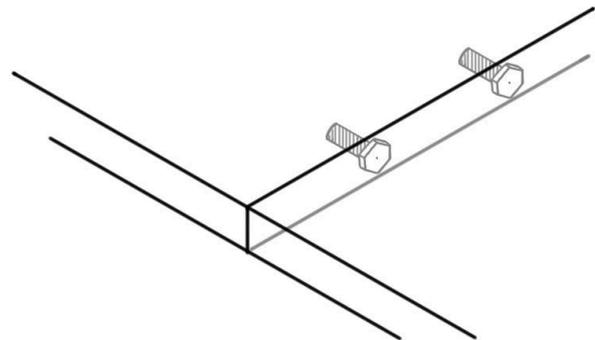
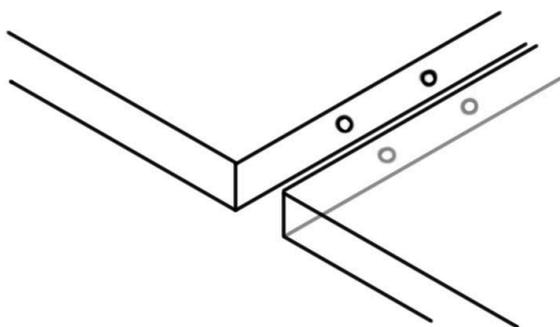
Tablero MDF



Montaje esqueleto de listones sobre los tableros y realización de agujeros de unión entre esqueletos.



Tensado del papel sobre el soporte grapando sobre el esqueleto y agujereado del papel donde irán las uniones



Unión de esqueletos mediante sistema de tornillos de 1cm de diámetro

3.4. PROCESO DE OBRA

3.4.1. FOTOGRAFÍA

Uno de los principales pasos a seguir para la realización, tanto de esta como de las anteriores, es la fotografía. Se utiliza fotografía y no se trabaja del natural por cuestiones técnicas lógicas; el planteamiento de luces es mucho más fácil y podemos obtener resultados mucho mejores para la aportación de esa teatralidad que se busca; trabajar del natural con tantos personajes y tantos detalles sería algo tedioso e incluso imposible; y aunque en esta obra la fotografía se va a emplear de un modo ciertamente diferente, ya que debido a la gran cantidad de personajes a añadir y el gran número de irrealidades que se tiene intención de implementar, los personajes deberían de ser fotografiados de manera individual o por pequeños grupos. La dificultad que esto otorga a la preparación de las fotografías es que hay que realizar una pensando en el resto.



3.4.2.- COMPOSICIÓN

En esta composición hay diferentes aspectos importantes e interesantes que comentar:

La composición está dividida completamente por una diagonal, a un lado de esta diagonal el caos, al otro el vacío, en este vacío únicamente se encuentran dos personajes conversando entre sí. Era importante para la obra generar un caos, pero para generar un caos que compositivamente funcione es importante pensar bien la colocación de las figuras. Llenar completamente la obra de personajes me parecía sobrecargarla, además temáticamente el mantener dos de los personajes alejados del grupo principal encajaba. Estos dos personajes que se mantienen en el vacío, alejados del resto, ganan suficiente importancia para ser el centro de la obra (aunque no se encuentre en el centro), por el peso que tienen esos personajes, se convierten en el inicio de la lectura de la obra. A esto ayuda, que el fondo es más claro alrededor de estos personajes.

Estos dos personajes tienen como referentes tanto “La escuela de Atenas” de Rafael Sanzio,



cuyas figuras centrales son Platón y Aristóteles, los cuales están conversando con unas poses ciertamente particulares (Platón con la mano apuntando hacia el cielo, haciendo referencia al mundo de las ideas, mientras Aristóteles tiende su mano hacia la tierra, es decir, hacia una realidad física más concreta), en las cuales me inspiro para estos dos personajes, ya que esta disputa entre el mundo de las ideas y el mundo terrenal es más que idónea para lo que se trata de hablar con estos personajes.



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Rafael Sanzio, *La escuela de Atenas*, fresco, 1509-11.

Por otro lado, también está inspirado en *Almuerzo sobre la hierba* de Manet, por lo que con anterioridad hemos mencionado, de cómo Manet rompe la unidad de la obra utilizando la figura de la joven que aparece al fondo de la obra. Igualmente se trata de romper la unidad que se había formado con el gran grupo de personajes, haciendo que la mirada del espectador se dirija rápidamente hacia allí.

Como ya hemos comentado, los dos personajes que se encuentran en la zona “tranquila” de la obra, a pesar de ser de los más pequeños, son el centro de la obra, pero guiar la mirada del espectador desde el principio a esos personajes no nos basta, uno de los objetivos es ser capaz de guiar la lectura de la obra. Para esto utilizamos un elemento sumamente importante, las miradas, utilizamos las miradas para conectar unas escenas con otras, relacionar personajes y llevar la mirada del espectador de un lado a otro, generando cruces de miradas entre personajes y acciones.

En este trabajo de miradas podemos destacar (por gusto personal) obras de los siguientes artistas:

Diego Velázquez:



D. Velázquez, *El triunfo de Baco*, óleo, 1629.

Caravaggio:



Caravaggio, *La vocación de San Mateo*, óleo, 1601.



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).

Sergio Martínez:



Sergio Martínez, *The portrait of desire*, óleo, 2019.

Relacionando la composición con la investigación teórica de la retención de la mirada, en esta obra se busca utilizar los conocimientos adquiridos para mantener al espectador en la obra. buscando romper las narrativas del studium, generando punctum y extrañamiento.

En esto juegan un papel importante las deformaciones, un ejemplo es ese personaje de solo cabeza, brazos y piernas que, con cierta influencia de algunos de los personajes de Odilon Redon, extraña e incluso repudia a la visión, produce cierto morbo al mirarlo. Pero esta no es la única de las deformaciones e irrealidades que aparecen en esta obra.



Odilon Redon, *Hombre cactus*, carboncillo, 1882.

Respecto a las deformaciones restantes, se busca también generar deformaciones que no fuesen tan exageradas, que si no mirabas con la suficiente atención no te dieras cuenta de ellas, con esto la obra exige cierto nivel de atención por parte del espectador para la apreciación total de la obra, respecto a esto podríamos poner de referente a John Currin, quien con pequeñas deformaciones e irrealidades consigue hacer de figuras cotidianas algo inquietante y siniestro.



John Currin, *Acción de Gracias*, óleo, 2003.

En este caso, estas deformaciones e irrealidades no están hechas por motivos puramente estéticos, estas juegan un papel importante en el mensaje que con ellas quiero dar, remarcando ciertos elementos de la figura, dando sensaciones de pesadez, sufrimiento. En amplias palabras, haciéndolas menos humanas, para que las sensaciones humanas, que con ellas se trata de expresar sean más palpables. Ejemplo de estas pequeñas deformaciones e irrealidades pueden ser estas figuras:

Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalles).



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



En esta búsqueda de retención de la mirada no intervienen únicamente las deformaciones y las irrealidades, también hay otros elementos y personajes que te exigen atención e incluso te obliga a la relectura. Con esto nos referimos a personajes casi ocultos, como este personaje, que se oculta en las sombras, recibe poca luz y parece evitar la mirada del espectador, casi como si quisiera que no le vieras.

El juego de perspectivas y tamaños. Los diferentes personajes que aparecen en la obra no siguen una norma “natural” respecto a las dimensiones humanas. Unos son claramente más pequeños respecto a los que se encuentran a su alrededor, siendo demostrable porque interactúan con personajes de mayor tamaño, ya sea agarrándose, asustándose de ellos o incluso porque se encuentran encima de un personaje de mayor tamaño. Esto genera una jerarquía en la lectura de la obra, dándole una aparente menor importancia a estos personajes reducidos.



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).

Pero también ayudan a generar cierto conflicto respecto a las dimensiones de otros personajes que se encuentran al margen del resto. ¿Son más o menos pequeños por su lejanía o son más pequeños porque verdaderamente son personajes de un tamaño menor? Con esto generamos una incógnita en la mente del espectador haciendo que tenga que pararse a plantearse estas cuestiones y darles su propia respuesta. Podríamos decir que estas figuras se convierten en “representaciones irreconocibles”, que generan una indefinición o indeterminación entre el cerca y el lejos, al igual que lo hace entre el dentro y fuera la obra “Melancolía” de Lucas Cranach. En esta obra aparece en la parte superior derecha una ventana, cuyos límites no son totalmente visibles, esto da paso a la incógnita sobre si el personaje, que aparece balanceándose, está dentro o fuera de la habitación, ya que no somos capaces de localizar el punto de sujeción del columpio. Clara referencia a esta obra es también el personaje que aparece en la obra que está también balanceándose por mitad de la obra.



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Lucas Cranach, *Melancolia*, óleo, 1532 (Detalle).

Continuando con esta búsqueda de retención de la mirada y de asociación de conceptos anteriormente vistos, con la obra realizada, también podemos poner en puesta el uso del “collage”, no como técnica, si no como elemento extrañante. El uso de esta técnica dentro de la obra se encuentra en este elemento:



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).

La mano aparece de repente sin pertenecer a cuerpo alguno, utilizando uno de los márgenes de las cuatro piezas que componen la obra. Al verla uno se pregunta ¿qué hace ahí, por qué está ahí? El hecho de encontrarnos este elemento en ese contexto, fuera del suyo propio (que sería unido a un cuerpo), hace que al pasar nuestra vista por ahí nos veamos atraídos por ese elemento.

Prosiguiendo sobre los diferentes aspectos de la composición, ahora hablaremos sobre diferentes obras y expresiones artísticas de diferentes épocas que han influenciado en las figuras de la composición que aún no se han nombrado. Estas influencias son notorias, pero se podría decir que son de menor importancia, ya que solo han sido inspiraciones respecto a las poses de los personajes:

Este personaje se buscaba que estuviera relacionándose de alguna manera con una columna griega de la que trataba de no separarse, a la vez que buscar cierta irrealidad en su pose, es por ello que se planteó esa pose tras ver este grupo de figuras del “Juicio Final” de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Para esta figura la idea principal era mostrarla desfalleciendo en el suelo, dando la sensación de que se había desmayado o algo parecido, pero el resultado final fue fruto de observar nuevamente los personajes del “Juicio Final” de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, obra en la que aparecen estos dos personajes, uno sujetando a otro como si hubiese muerto o estuviese inconsciente.

Este personaje o personajes, que parecen autoconstruirse o autodestruirse, vienen inspirados por una obra del propio modelo. Pablo Reche, también conocido como Aura Prods, es un artista interdisciplinar dentro del mundo del audiovisual, aunque especializado en VFX. La imagen representada viene influenciada en concreto por este fotomontaje del propio artista.

La pose de esta figura está ciertamente inspirada en el Butoh, la danza japonesa creada por Kazuo Ōno y Tatsumi Hijikata en 1950, es un lamento bailado, un retorcerse en nuestra condición humana y destaca por sus movimientos grotescos y erráticos. Se podría hablar más sobre esta danza, pero para este proyecto únicamente nos es de interés formal por los movimientos realizados, en los que el dolor puede casi sentirse. Y es que para esta pose, lo que se buscaba era denotar el máximo dolor posible con una sola pose, es por ello que se utilizó el butoh como inspiración y se le añadió deformaciones físicas que hacen que la pose sea aún más exagerada y retorcida. A su vez está personaje también está inspirado en algunas de las obras de Roberto Ferri, artista italiano nacido en 1978, fuertemente influenciado por la pintura Barroca, especialmente por Caravaggio. En sus obras muchos de sus personajes se encuentran atravesados por ramas de árboles y eso es lo que inspiró al ente u objeto extraño que atraviesa al personaje.

La sensualidad y erotismo buscado en estas figuras (no confundamos con pornografía), por un lado, por lo anteriormente hablado sobre la obra “Olympia” de Manet, y por otro lado por la obra “Umami” de Carlos Barahona Possollo.



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Eduardo Urdiales, *Apotegma*, grafito, carboncillo y pastel, 2022 (Detalle).



Miguel Ángel, *El juicio final*, fresco, 1536-41 (Detalle).



Miguel Ángel, *El juicio final*, fresco, 1536-41 (Detalle).



Pablo Reche, *Autoconstrucción*, fotomontaje, 2021 (Detalle).



Danza Butoh



Carlos Barahona, *Umami*, óleo, 2013.

3.4.3.- TEMÁTICA

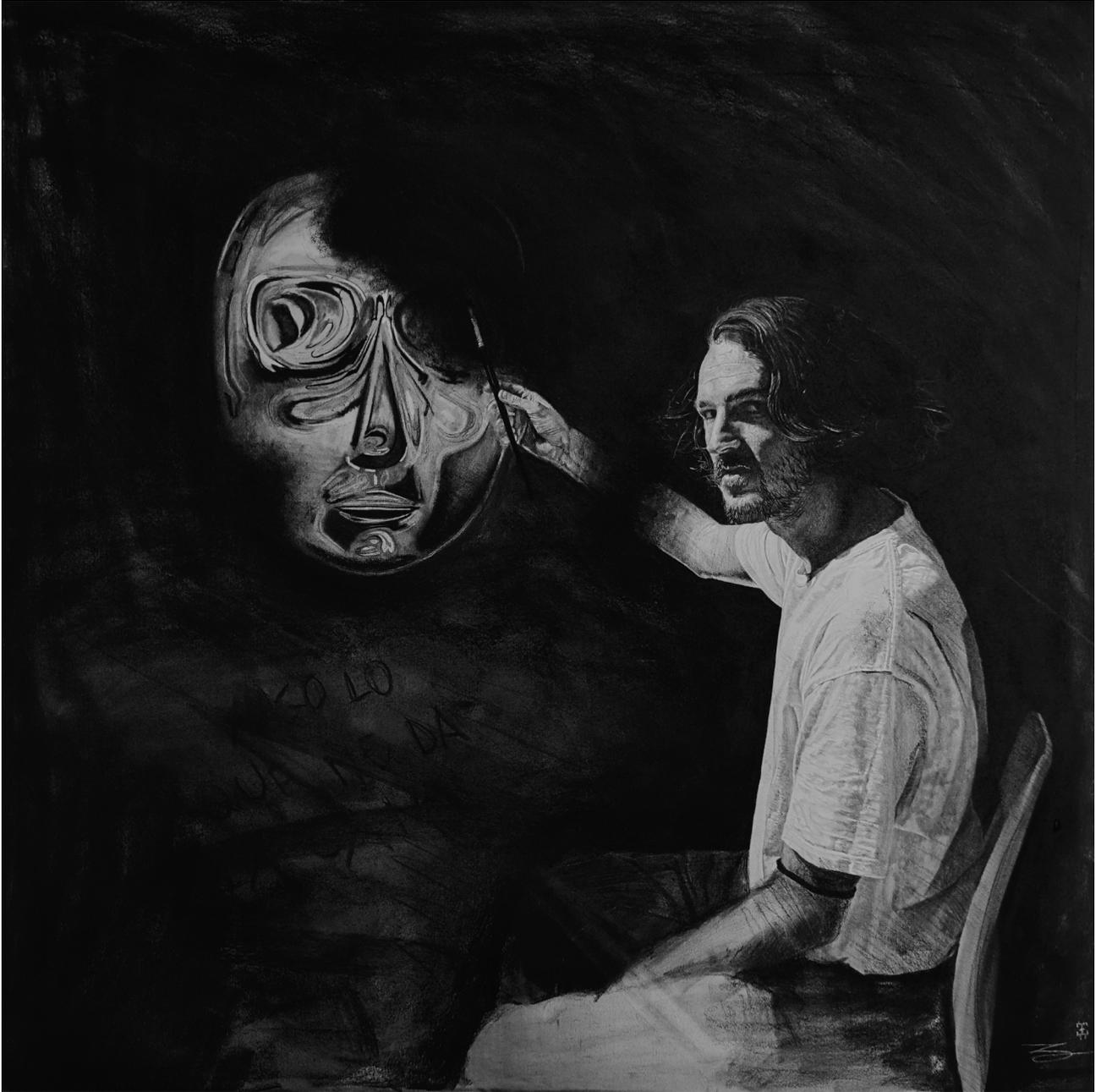
Para comenzar este apartado considero oportunas las siguientes palabras de Odilon Redon (artista persistente en el pensamiento de que su obra debe permanecer indeterminada, en que deben inspirar, pero no definirse) al responder a la pregunta, que le hace su biógrafo André Mellerio, sobre la procedencia inspiradora o literaria de la que nacen sus obras:

No me es posible contestar a todas las preguntas que me hace, ¿Tanto le interesa el punto de partida de mis obras? ¿No sería mejor ocultarlo un poco? ¡No está bien darle tanta importancia al nacimiento! (...) Quisiera convencerle de que todo ello no será más que un poco de líquido negro aceitoso, trasladado por el cuerpo graso y la piedra a un papel blanco con el único fin de producir en el espectador una especie de atracción difusa y dominante hacia el mundo oscuro de lo indeterminado. Y que predisponga a la reflexión. Esto debe bastarle. Todas las razones que yo pudiera darle sobre la contextura de mis álbumes le parecerían insignificantes y pueriles; les quitarían el prestigio que deben tener. Como ya le he dicho, es conveniente que toda génesis esté rodeada de misterio. (Rapetti, 2012, p. 18).

Estas palabras también recuerdan a las famosas palabras de Magritte y Mesens en 1925 en “Les 5 commandements” de su revista *Œsophage*: “Nosotros rechazamos en todas las circunstancias explicar lo que precisamente no se comprende”

Estas citas expresan perfectamente lo que se pretende explicar en este apartado. Por la propia naturaleza de este proyecto y de los objetivos a alcanzar con la creación artística en cuestión, es vital que la temática o de que trata la obra sea algo que debe permanecer desconocido para el espectador, pues su mirada es para esta obra algo valioso y el descubrimiento de la narrativa haría de esta obra un mero objeto de goce estético y no una obra opaca que incite a la visión y la reflexión, extrañando y cautivando al espectador.

4. OBRAS Y FICHAS TÉCNICAS.

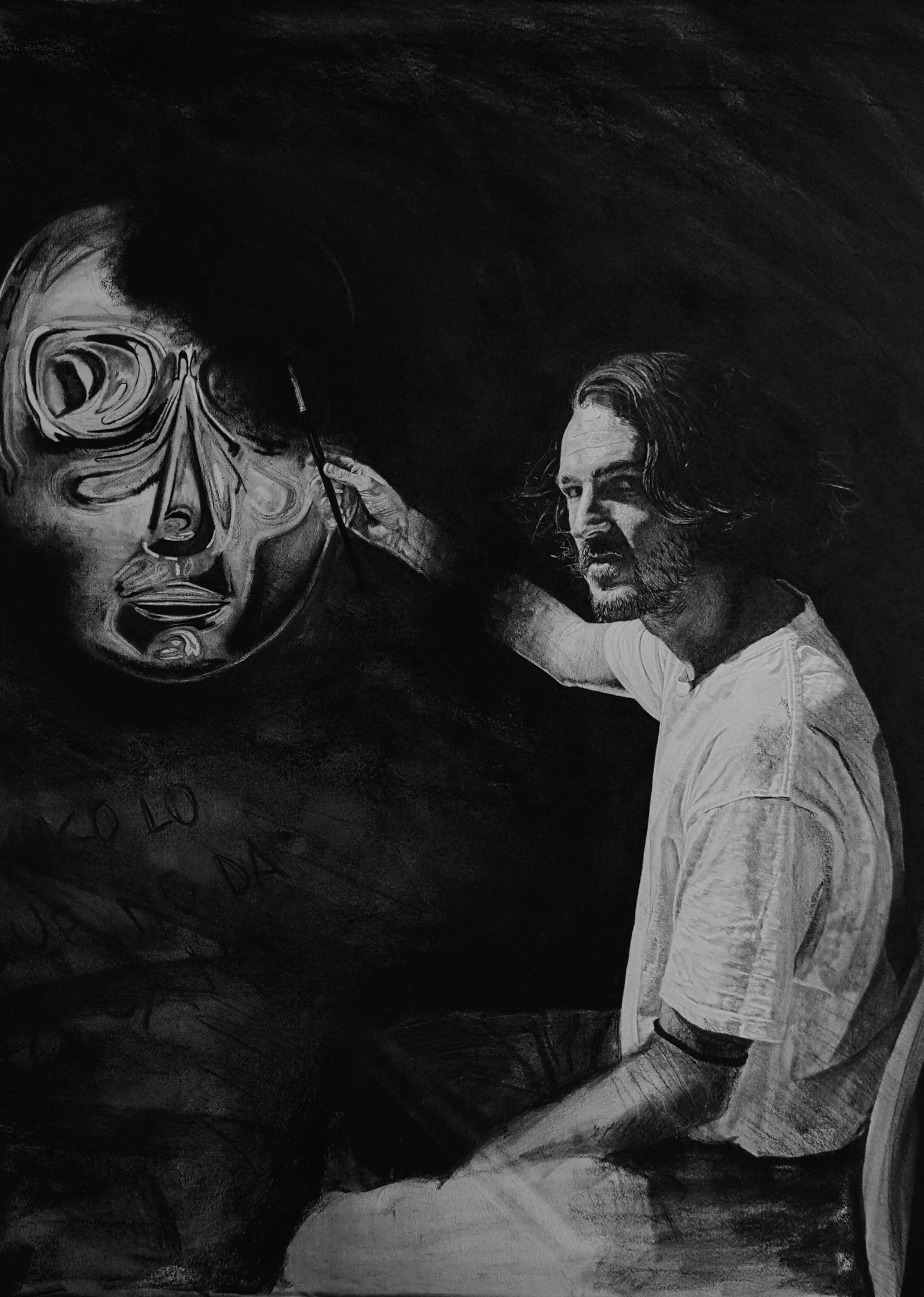


Eduardo Urdiales Manzanaro

Sorry, not sorry

Grafito, carboncillo, conté piedra negra y pastel/papel 90x90cm

2021





Eduardo Urdiales Manzanaro

Ceguera

Grafito, carboncillo, conté piedra negra y pastel/papel 90x90cm

2021





Eduardo Urdiales Manzanaro

Ceguera

Grafito, carboncillo, conté piedra negra y pastel/papel 200x300cm

2022















5. SIMULACIÓN EXPOSITIVA.

Estas obras, por su propia naturaleza, no tienen excesivas complicaciones expositivas, simplemente colgarlas a una altura idónea. Un posible ejemplo de ello podría ser la siguiente imagen, con la que además se puede uno hacer una idea de sus dimensiones.



6. PRESUPUESTO DEL PROYECTO.

| | |
|---------------------------------------------------------------------------|------------------------|
| Papel Arches Acuarela 300 gramos grano fino. 113x915cm..... | 153,33 euros. |
| Escuadras 120x120mm. x16 y Tornillería a granel..... | 115,89 euros. |
| Pack 6 listones madera de abeto 32x32x2000mm. x3..... | 53,97 euros. |
| Cinta carrocera, cola blanca y otros materiales de carpintería..... | 15,33 euros. |
| Tableros MDF crudo 122x244x0,3cm. x4..... | 83,96 euros. |
| Lápices, carboncillos, difuminos, spray protector y otros materiales..... | 75 euros aprox. |
| Total aproximado..... | 497,48 euros aprox. |

7. APORTACIONES DE PROFESORES E INVITADOS.

INTERDISCIPLINARIEDAD Y METODOLOGÍA EN ARTE, CIENCIA Y SOCIEDAD I:

Luis Puelles: Nos habló del extrañamiento, de la resistencia de la obra ante la mirada del espectador, de las diferencias entre figura, figurativo y figural, de la necesidad de opacidad en la obra y muchas otras cosas. Hizo un gran número de recomendaciones teóricas sobre filosofía del arte. De gran interés para mí, el principal tema de investigación de este proyecto comienza con él, sus clases y sus libros.

Francisco Javier Ruiz del Olmo: Nos habló de las becas de investigación, de por qué investigar, nos mostró herramientas para investigar y nos habló de los dos paradigmas de metodologías de investigación; las cualitativas y las cuantitativas. También nos informó sobre diferentes becas que podemos solicitar una vez terminado el master o si comenzamos a realizar un doctorado

Joaquín Ivars: Nos comentó su opinión sobre la hiperespecialización, habló de poética y estética, de patrones y emergencias, y nos dio bastantes referentes teóricos y prácticos de utilidad.

LENGUAJES ARTÍSTICOS Y TECNOCIENCIA:

Arcadio Reyes y Francisco Velasco: Nos enseñaron que era el Arduino, las posibilidades que podía darnos y nos mostraron diferentes formas de incluirlo en nuestra obra. En la primera clase práctica hicimos varios ejercicios con Arduino y a partir de ahí nos dijeron que si su tema no era útil para nuestros proyectos no teníamos porqué asistir a clase.

José Iranzo: Únicamente hemos tenido una sesión de visitas de estudio hasta ahora y no hubo tiempo para que visitara mi estudio.

Carmen Osuna: Profesora centrada en la escultura y las instalaciones, estuvimos hablando sobre El Azar y el paso del tiempo y los resultados que producen en la obra. Nos habló sobre su estudio sobre el año 1912 y lo que supuso para la sociedad global.

Jesús Palomino: Durante la clase teórica nos estuvo hablando sobre su trayectoria, su obra y su forma de trabajar, muy interesante, pero durante las sesiones de visita de estudio no tuve la oportunidad de hablar con él.

LENGUAJES ARTÍSTICOS Y CONTEXTOS ESPACIALES:

Juan Carlos Robles: Primera sesión teórica, nos contó toda su trayectoria, su experiencia con el doctorado y mil anécdotas, sobre su carrera, muy interesantes. Nos habló sobre la necesidad de buscar cuál era su obsesión. Tras esto visitas de estudio.

María Ángeles Díaz: Primera clase teórica, muy interesante, hablamos sobre su tema de investigación, que es lo sublime y el paisaje de lo sublime. Saqué una cita que puso, que creo que resume la clase... "Lo bello merece la gratitud sólo del hombre, lo sublime se merece del demonio puro que hay en él.

Blanca Machuca: Estuvimos hablando sobre qué es investigar, estuvimos presentándonos y ella comentando lo que podía sobre nuestra obra, pues no la estaba viendo, solo imaginando.

Manuel P. Rosado: Por ahora hemos contado con dos clases, una de ellas el profesor no pudo acudir, y la otra consistió en visitas de estudio, pero no llegó a visitarme.

LENGUAJES ARTÍSTICOS Y PRÁCTICA CONTEMPORÁNEA:

Pepa Cano: en la teórica estuvo hablándonos sobre las instituciones y galerías, como lograr llegar a ellas y las diferentes labores que realizan, junto con los diferentes puestos de trabajo que se necesitan para su correcto funcionamiento. En la visita de estudio se centró en ayudarnos a pensar cómo exponer de manera creativa, y que aporte a nuestra obra, el resultado final del TFM.

Carlos Miranda: Uno de los profesores más interesantes para mí, estuvimos de visitas de estudio, generó críticas bastante constructivas sobre mi obra y aportó buenos consejos y referentes. Me sirvieron bastante sus palabras a la hora de comenzar a experimentar.

María del Mar Cabezas: Las visitas de estudio con ella han sido de gran ayuda, ha mostrado interés por ayudarme con este proyecto y ha ayudado con referentes y críticas constructivas en todas sus visitas.

Francisco Javier Garcerá: Nos habló del arte contemporáneo, el arte contemporáneo para estar, para detenerse, para ver y estar. De su obra, una obra que trabaja el estímulo de la atención. De artistas que le interesan como Miroslav o James Castle entre otros. Artistas que tienen una necesidad primaria de expresarse a través de la creación artística. Dio muchos referentes interesantes. También hizo visitas de estudio, me pareció bastante interesante hablar con él.

Aguilar: Nos habló sobre diferentes lenguajes contemporáneos y de las fronteras de las manifestaciones artísticas, de la importancia del discurso, de los discursos contrapuestos, pero que funcionan y sus desafíos, contradicciones y utopías. Nos habló de cómo a través de elementos simples podemos crear una señal de identidad propia. En otra de las clases teóricas nos centramos más en una metodología de trabajo basada en la infografía, ejercicio que más tarde tuvimos que hacer.

VISITAS DE PROFESIONALES INVITADOS:

Jorge Fernández: Una de las charlas más interesantes que he tenido en el Master, un hombre muy culto, con mucho conocimiento que aportar. Estuvimos bastante tiempo hablando sobre diferentes obras clásicas y contemporáneas, su opinión sobre obras con cierto parecido a las mías etc.

Sabine Finkenauer: Tuvimos visitas de estudio, estuvimos hablando sobre mi obra y me dio ciertos referentes. Al tener una línea de trabajo tan diferente de la mía no tuvo demasiado que aportarme.

Abraham Lacalle: En la conferencia nos habló sobre su obra y trayectoria, muy interesante. En la visita de estudio estuvimos hablando sobre como poder seguir experimentando con los materiales, me dio un par de consejos reveladores.

Chema Cobo: muy interesante hablar con él, un hombre muy experimentado, con mucha trayectoria y sobre todo muy culto e inteligente. Hablar con él fue muy revelador para decidir separar mi dibujo del realismo en toda la obra. Me dio muchos consejos y referentes para comenzar el cambio que estoy realizando.

Enar de Dios: Tuvimos visitas de estudio, no pudo aportar mucho ya que su línea de trabajo está bastante alejada de la mía, pero pudimos hablar de diferentes becas que ha conseguido y charlar un rato.

PROFESIONALIZACIÓN EN EL ARTE:

Esta asignatura estaba centrada en las visitas de estudio por parte Mona Jas, Jesús Zurita, Isabel Hurley y Javier Marín, con los cuales se tuvieron entretenidas y provechosas conversaciones, de las que se sacaron diferentes consejos y estrategias para mejorar la obra que se estaba produciendo en el Máster.

8. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, TH. W. (2004). Teoría estética. tr. de J. Navarro. Akal.
- Balzarini, M. M. (2019). La mirada y el atractivo de una obra de arte. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (16), 5.
- Barthes, R. (1990). Studium y Punctum en *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Paidós.
- Berger, J. (2017). *Mirar*. Gustavo Gili.
- Berger, J. (2017). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Deleuze, Gilles. (1984). “FRANCIS BACON Lógica de la sensación” Editions de la différence.
- Hume, D., & Duque, F. (2018). *Tratado de la naturaleza humana: Autobiografía*. Tecnos.
- Maillard, C. (2021). *La razón estética*. Galaxia Gutenberg.
- Nietzsche, F., & Garrido Sánchez, M. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento (2 Ed)*. Tecnos.
- Puelles Romero, L. (2016). Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes. *Contrastes: revista internacional de filosofía*, 21(3), 23-37.
- Puelles Romero, L. (2017). *Imágenes sin mundo: Modernidad y extrañamiento*. Abada Editores.
- Rapetti, R. (2012). “El mundo oscuro de lo indeterminado: semblantes de Redon”, en Odilon Redon (1840-1916), Musée d’Orsay / Fundación Mapfre, Madrid.
- Rojas Gil, C. J. (2020). Luis Puelles Romero, Mítico Manet. Ideologías estéticas en los orígenes de la pintura moderna, Madrid, Abada Editores, Serie Estética, 2019. *Valenciana*, 13(25), 349-351.
- Saettele, H. (2012). Mirada e imagen en *El Art brut*. *Argumentos (México, DF)*, 25(68), 81-118.
- Torras, M. M. (2011). El surrealismo contado desde la perspectiva de Magritte. *Mercurio Peruano. Revista de Humanidades*, 524, 174-185.
- Wilde, O. (2018). *La decadencia de la mentira y otros ensayos ; Intenciones ; seguido de «El retrato del señor W.H.»*. Taurus.

WEBGRAFÍA

- Amaral, J. (s. f.). Carlos Barahona Possollo. Recuperado 13 de septiembre de 2022, de <https://barahonapossollo.com>
- Cactus Man, 1882—Odilon Redon—WikiArt.org. (s. f.). www.wikiart.org. Recuperado 12 de septiembre de 2022, de <https://www.wikiart.org/en/odilon-redon/cactus-man-1882>
- Clelia. (s. f.). John Currin, biografía, obra y exposiciones. Alejandra de Argos. Recuperado 13 de septiembre de 2022, de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/283-john-currin-biografia-obra-y-exposiciones>
- Cliff Warner (@cliff_warner_artist) • Fotos y videos de Instagram. (s. f.). Recuperado 12 de septiembre de 2022, de https://www.instagram.com/cliff_warner_artist/?hl=es
- Home. (s. f.-a). damian goidich. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de <https://www.damiangoidich.com/>
- Home. (s. f.-b). Roberto Ferri. Recuperado 6 de septiembre de 2022, de <https://www.robertoferri.net/>
- Josh Hernandez (@mad.charcoal) • Fotos y videos de Instagram. (s. f.). Recuperado 12 de septiembre de 2022, de <https://www.instagram.com/mad.charcoal/?hl=es>
- La Danza Butoh. La danza de la oscuridad, la máxima expresión escénica. (2018, marzo 27). Ikigai Matsuri. <https://ikigaimatsuri.com/danza-butoh/>
- Papa II | Francis Bacon. (s. f.). Recuperado 12 de septiembre de 2022, de <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/pope-ii>
- Pardo, R. (2013, marzo 25). Recordando a Roland Barthes, relejendo La cámara lúcida. En la retaguardia: Imagen, Identidad y memoria. <https://rebecapardo.wordpress.com/2013/03/25/recordando-a-roland-barthes-relejendo-la-camara-lucida/>
- RINUS VAN DE VELDE - WORKS. (s. f.). tvlg. Recuperado 12 de septiembre de 2022, de <https://www.timvanlaeregallery.com/rinus-van-de-velde-works>
- Schwartz, G. A. (2020, septiembre 21). La importancia del extrañamiento. Arte, Literatura y Ciencia. <https://gustavoarielschwartz.org/2020/09/21/la-importancia-del-extranamiento/>
- Sergio Martinez. (s. f.). Recuperado 6 de septiembre de 2022, de <https://sergiomartinez.com/>

