

TFG

MULTIPERSPECTIVAS: DE LA SUBJETIVIDAD A LO UNIVERSAL. SERIE PICTÓRICA EXPANDIDA DE MÚLTIPLES PERSPECTIVAS COTIDIANAS TRATANDO EL ESPACIO Y EL TIEMPO

**Presentado por Antonio Herreros Bermúdez
Tutor: Francisco José de la Torre Oliver**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2020-2021**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

En este Trabajo Final de Grado realizaremos una serie pictórica expandida de carácter tridimensional y figurativo. Representaremos en ella espacios cotidianos desde varios puntos de vista, apreciados desde distintos ángulos en soportes propiamente tridimensionales. La principal motivación es tratar de comprender mediante la representación en pintura una concepción indeterminada de la realidad, al ser la percepción de esta universalmente subjetiva.

El objetivo principal es explorar la forma de representar mediante pintura diferentes perspectivas simultáneas dispuestas en distintos ángulos. Para ello deberemos estudiar un marco teórico y referencial que trate el espacio y el tiempo. Trasladaremos dicho análisis a los entornos cotidianos y buscaremos soluciones para formar los soportes volumétricos y conseguir composiciones pictóricas óptimas.

La metodología, por lo tanto, será teórico-práctica y partirá del estudio de una bibliografía que asiente las ideas estéticas de nuestra obra, sustentándose en el cambio de paradigma en la concepción del tiempo y el espacio. Concebiremos un marco conceptual que comprenderá interpretaciones científicas del tiempo del físico teórico Stephen Hawking y reflexiones del artista David Hockney. Proseguiremos nuestro análisis comprendiendo la obra de algunos referentes plásticos que hayan cuestionado las convenciones del arte naturalista mediante la exploración de las perspectivas y sus representaciones, así como cualquier artista que nos sea de interés en aspectos técnicos. Englobaremos en este punto artistas como Picasso, Hockney e Isidro Blasco.

Finalmente se realizará y documentará la serie pictórica buscando ampliar en ella nuestros conocimientos sobre composición pictórica, abriendo una vía de interés para la exploración objetual artística.

Palabras clave: Perspectivas, Pintura expandida, Soporte tridimensional, Espacio, Tiempo, Cotidianidad

ABSTRACT

In this Final Degree Project we will carry out an expanded pictorial series of a three-dimensional and figurative nature. We will represent in it everyday spaces from various points of view, appreciated from different angles in properly three-dimensional supports. The main motivation is to try to understand through the representation in painting an indeterminate conception of reality, as the perception of this is universally subjective.

The main objective is to explore how to represent by painting different simultaneous perspectives arranged at different angles. For this we must study a theoretical and referential framework that deals with space and time. We will transfer this analysis to everyday environments and we will look for solutions to form the volumetric supports and achieve optimal pictorial compositions.

The methodology, therefore, will be theoretical-practical and will start from the study of a bibliography that establishes the aesthetic ideas of our work, based on the paradigm shift in the conception of time and space. We will devise a conceptual framework that will include scientific interpretations of time by theoretical physicist Stephen Hawking and reflections by artist David Hockney. We will continue our analysis by understanding the work of some plastic referents who have questioned the conventions of naturalistic art through the exploration of perspectives and their representations, as well as any artist who is of interest to us in technical aspects. We would include artists such as Picasso, Hockney and Isidro Blasco at this point.

Finally, the pictorial series will be produced and documented, seeking to expand our knowledge of pictorial composition in it, opening a way of interest for artistic object exploration.

Keywords: Perspectives, Expanded painting, Three-dimensional support, Space, Time, Everyday life

AGRADECIMIENTOS

A todos los que han mostrado interés sobre las inquietudes que fui desarrollando durante los años de la carrera entorno a los temas que aquí trataremos.

A los técnicos del laboratorio, Manuel y Alfredo, por ayudarme a realizar los soportes.

A mi tutor Paco de la Torre, por haber querido tutorizarme, guiarme y corregirme.

A Sebastián Escudero, por ser un compañero sensacional.

Y a Maria Antònia, por acompañarme en todo el recorrido.

ÍNDICE

1. Introducción.....	6
2. Objetivos y metodología.....	6
3. Marco teórico.....	8
3.1. Limitaciones de la perspectiva renacentista.....	9
3.2. Cambio de paradigma en la visión del mundo.....	11
3.2.1. Cambio de paradigma en la filosofía.....	11
3.2.2. Cambio de paradigma científico.....	13
3.2.3. Cambio de paradigma artístico.....	15
3.3. Belleza y espiritualidad en lo cotidiano.....	18
4. Marco referencial.....	20
4.1 Paul Cézanne.....	20
4.2. Picasso y el cubismo.....	21
4.3. David Alfaro Siqueiros.....	22
4.3. David Hockney.....	23
4.4. Patrick Hughes.....	23
4.5. Isidro Blasco.....	24
5. Desarrollo práctico.....	25
5.1. Antecedentes.....	25
5.2. Proceso.....	26
5.2.1. Pintura mural.....	26
5.2.2. Soporte.....	28
5.2.3. Recursos técnicos y pictóricos.....	30
5.3. Resultados.....	30
6. Conclusiones.....	35
7. Bibliografía.....	38
8. Índice de imágenes.....	40
9. Anexo.....	43

1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Grado es el resultado de un estudio tanto teórico como práctico acerca de la forma que tenemos de percibir y de representar el espacio en la pintura.

De esta forma recogemos información sobre varios autores que nos pueden desvelar puntos importantes sobre la distinción entre percepción real o psicofisiológica, y representación escenificada mediante la perspectiva. Seguidamente, realizaremos una aproximación al cambio de paradigma producido en la modernidad que en los ámbitos artístico, científico y filosófico nos aproxima a la concepción de los fenómenos más profundos de la visión y la concepción del espacio tiempo. Además, para sintetizar el conjunto de ideas, buscaremos en la filosofía oriental clásica ciertos puntos de interés para nuestro trabajo, algunos nexos con la física moderna y además una profunda apreciación estética.

Los artistas comprendidos dentro del marco de referentes que mostraremos destacan por sus innovaciones compositivas que realizaron en sus obras. Constituyen pues, una evolución desde la modernidad hasta la actualidad en las formulaciones de escenificar el espacio en pintura o fotografía.

La producción de la serie pictórica expandida tiene pues su fundamento en la construcción de soportes tridimensionales que funcionen como un recurso de la pintura. A través de nuevas posibilidades a la hora de aunar varias perspectivas en una misma composición utilizaremos el volumen de las piezas como un apoyo que nos permita prescindir del punto de vista único.

2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

El objetivo general de este trabajo es explorar las posibilidades compositivas de representar perspectivas simultáneas en soportes en esencia tridimensionales. Así construiremos una serie pictórica expandida, abarcando en ella el estudio y la interpretación de un conjunto de referentes artísticos, de recursos técnicos y de cuestiones físicas y filosóficas en nuestra obra.

Para cumplir esta meta a continuación enumeraremos el conjunto de objetivos específicos.

Revisar las principales formas de representar el espacio en perspectiva en la evolución de la historia del arte. De esta manera, **analizar** las distintas configuraciones de ver y escenificar el mundo, desde las fórmulas renacentistas hasta los métodos compositivos de las vanguardias.

Recopilar información acerca de las actuales teorías de la física y su relación con los avances en la representación de la realidad.

Meditar sobre la percepción de lo cotidiano cómo ejercicio íntimo de profundizar en la apreciación de la realidad.

Estudiar una selección de artistas, próximos a nuestros intereses, que hayan cuestionado la perspectiva renacentista en sus obras.

Diseñar soportes tridimensionales en los que realizar nuestra obra pictórica expandida.

Aprender y consolidar los recursos plásticos y visuales para pintar nuestras composiciones de varias perspectivas.

Realizar una producción artística en la que se recojan y sinteticen los resultados de nuestro estudio.

Reflexionar sobre nuestro ejercicio de percepción visual y creación pictórica.

METODOLOGÍA

La metodología de la que partimos para resolver esta serie de objetivos es necesariamente teórico-práctica. Se considera tan importante para este trabajo el estudio, el análisis y la reflexión acerca de la percepción de la realidad cómo los resultados pictóricos de las obras que realizaremos en torno a dichas nociones.

Estas temáticas y formulas pictóricas basadas en la representación múltiple de perspectivas, comenzaron a causarme inquietudes progresivamente desde los inicios de la carrera. Desde entonces ha sido una constante búsqueda de tratar de imaginar estas representaciones más amplias del espacio mediante distintas herramientas y técnicas. A su vez los temas vinculados a la física y el espacio-tiempo ocupaban los ratos curiosos, las horas de lectura y los momentos de inspiración. Otros campos cómo el 3D y la animación, se presentaron cómo otros extensos territorios que ofrecían una exploración de esta deriva de la representación del espacio; y de la misma manera, el campo de este TFG, el

desarrollo pictórico de composiciones de perspectivas múltiples en soportes tridimensionales.

Así, una vez realizadas diversas obras pictóricas en soportes planos tradicionales durante los tres primeros años de carrera, se decidió, en busca de una mayor capacidad compositiva y espacial, la focalización de este trabajo en una serie pictórica expandida que concibiera la creación de estas representaciones espaciales.

Fueron grandes fuentes de inspiración desde el inicio los conceptos de óptica, física y filosofía que, como pilar fundamental de este trabajo, tratamos de ampliar y sintetizar en el marco teórico. No menos importante, para el desarrollo práctico, la aquí reconocida búsqueda y referencia de anteriores manifestaciones artísticas, plásticas o temáticas, acerca de la representación del espacio, que sucedieron como una inevitable forma de ver y representar la realidad principalmente en el último siglo.

Para el desarrollo óptimo de los soportes, fueron fundamentales los conocimientos aprendidos en la asignatura Escultura y procesos constructivos. Así, en paralelo a los estudios, hemos ido compaginando desde el inicio de cuarto curso, la realización de unas pequeñas obras sobre soportes de pequeño tamaño, los cuales sirvieron de primer contacto y máxima referencia para el desarrollo de obras de mayor tamaño. También fueron de gran importancia, para abordar el reto plástico, las nociones de la asignatura Pintura y Entorno, que desvelaron fórmulas compositivas bajo parámetros dinámicos de la apreciación de la pintura.

3. MARCO TEÓRICO

El marco teórico de este trabajo parte del estudio sistemático de una serie de fuentes bibliográficas que permiten el análisis de los tipos de perspectivas fundamentales desarrolladas a lo largo de la historia, desde su implantación durante el Renacimiento. De estas fórmulas representativas podremos extraer un vínculo íntimo con la forma de ver el mundo de la sociedad, y su análisis nos permitirá reflexionar sobre su grado de realismo. Analizaremos con estas claves cómo el arte de vanguardia establece estrechos paralelismos entre los descubrimientos de la física del siglo XX y como consecuencia se formulan las concepciones espaciales en el arte moderno en la pintura representativa. Por último, estudiaremos una manera contemplativa de percibir el entorno cotidiano. Trataremos, mediante la filosofía meditativa oriental, por su cualidad contemplativa y por sus asíncronos vínculos con la percepción del mundo de la física actual, de abrir paso a la interpretación de los objetos que

representaremos en la parte práctica del trabajo y la reflexión subjetiva del modo de percibirlos. De esta manera asentaremos lo aprendido sobre percepción, representación del espacio y física en una síntesis que pueda definir las claves teóricas del proyecto.

3.1. LIMITACIONES DE LA PERSPECTIVA RENACENTISTA

La percepción desconoce el concepto de infinito; por el contrario, desde un comienzo está sujeta a determinados límites de la capacidad perceptiva y, por tanto, a un campo espacial estrictamente delimitado. Y así como no puede hablarse de una infinitud del espacio de la percepción, tampoco puede hablarse de su homogeneidad. En última instancia, la homogeneidad del espacio geométrico se funda en que todos sus elementos, los “puntos” que se unen en él, no son sino simples determinaciones de posición que carecen de todo contenido propio e independiente al margen de esta relación, de esta “posición” en que se encuentran los unos con respecto a los otros (Cassirer, 2017, p. 79).

Estas concepciones espaciales que diferencian entre percepción y homogeneidad que expresa Cassirer, son acogidas por Panofsky para sustentar su teoría de la perspectiva como forma simbólica.

La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico (2003, p. 15).



Figura 1. Anónimo *La ciudad ideal renacentista*, 1480-1490

Estas afirmaciones del historiador y teórico E. Panofsky nos desvelan la diferencia existente entre la representación en perspectiva ideada en el Renacimiento y la percepción de la realidad. La perspectiva lineal, que une todas las paralelas en la profundidad del horizonte, puede considerarse, tanto académica como socialmente, como un método geométrico completo para representar los objetos en una superficie. Sin embargo, en realidad se trataría de uno de los muchos sistemas que existen (Smith, 1987, p. 298). Dicha concepción, diseñada por Leon Battista Alberti hacia el 1435, sería el resultado de una investigación que se explica en su *Tratado de pintura*.

Son dos los principales factores con los que Panofsky explica la directa confrontación entre nuestro sentido visual inmediato y esta fórmula lógica de representar el espacio de forma homogénea surgida en el Renacimiento. En primer lugar, el hecho de ver con dos ojos en movimiento y no con un solo ojo fijo y, en segundo, que la imagen retiniana que forma nuestro sentido visual se proyecta sobre una superficie cóncava y no una plana (2003, p. 15).

Así, apoyándose en la visión del mundo antiguo, Panofsky hace referencia al octavo teorema de Euclides de su libro *Óptica*.

Las magnitudes iguales y paralelas situadas a distancias distintas del ojo no se ven proporcionalmente a las distancias (2000, p. 140).

Panofsky explica que según este teorema:

La diferencia entre dos dimensiones iguales vistas a distancias desiguales está determinada, no por la relación de estas distancias, sino por la relación (discrepancia bastante menor) de los ángulos correspondientes, posición diametralmente opuesta a la opinión fundamental que subyace a las construcciones modernas (...). Probablemente es por algo y no por pura casualidad que más tarde el Renacimiento cuando parafrasea a Euclides (e incluso en las traducciones de Euclides) bien suprime este octavo teorema, bien lo «enmienda» parcialmente, de modo tal que parece perder todo su sentido originario. (2003, p. 19).

Se constata pues la diferencia dada entre la *perspectiva naturalis* y la *perspectiva artificialis*, siendo la primera un estudio matemático de la visión natural que relaciona las dimensiones visuales con los ángulos visuales, y el segundo un sistema de representación artística que renunciaba al axioma de los ángulos (Panofsky, 2003, pp. 19-20).

Su aceptación había hecho imposible la creación de la imagen perspectiva, ya que, como sabemos, una superficie esférica no puede ser desarrollada sobre un plano (Panofsky, 2003, p. 20).

Una de las claves de la representación en perspectiva de Alberti en su *Tratado de pintura* es considerar el rectángulo en el que realiza su pintura cómo una ventana (1998,). El catedrático de Historia del Arte Facundo Tomás apunta a la separación de estas representaciones de la propia realidad al discernir entre forma y contenido (1998, p. 201).

Al definir la pintura como una ventana, el pintor teórico formuló un criterio en cuyo centro estaba la consideración del plano del lienzo como cristal (vetro tralucente), como transparencia que exigía su negación (Tomás, 1998, p. 201).

Así pues, podríamos pensar que, como consecuencia de la discordancia entre la representación del espacio en la perspectiva renacentista y la realidad sensorial, se crea una incompatibilidad que impide la percepción simultánea de ambas.

La presencia no se borra ante el vacío, se borra ante un redoblamiento de presencia que borra la oposición de la presencia y de la ausencia (Baudrillard, 1983, p. 8).

3.2. CAMBIO DE PARADIGMA EN LA VISIÓN DEL MUNDO

El progreso impulsado por la modernidad y los avances que desencadenó provocarán sucesivas revoluciones que eclosionarán a principios del siglo XX. Entre ellos, para este trabajo es de especial interés la revolución científica que abriría paso a dos grandes ramas de la física: la relatividad y la física cuántica. Además, hablaremos de la revolución artística de las vanguardias que provocaría ciertos cuestionamientos ópticos y la apertura de la representación del espacio, principalmente con el cubismo. Entre ambas revoluciones existen una serie de inevitables paralelismos recogidos en ciertas teorías filosóficas, como las que postula el filósofo francés Henri Bergson, que pueden indirectamente servirnos para esclarecernos esta conexión.

3.2.1. Cambio de paradigma en la filosofía

La teoría de Henri Bergson acerca del tiempo fue popular en Francia a inicios del siglo XX. Se relaciona frecuentemente dicha teoría con los artistas cubistas por la posible influencia que tuvo en los teóricos cubistas sobre sus creaciones.

La teoría bergsoniana rechazaba la concepción racionalizada del tiempo, es decir, no concebía percepción generalizada del tiempo como una sucesión de estados espacializados. Se apoyaba en que esta visión espacializada es el resultado de nuestra vida práctica y una mirada científica que tratan de controlar el tiempo. De esta manera el tiempo en Bergson es concebido como un continuo fluir, al que llamó *durée*, duración. Dicha *durée* se formaba del tiempo puro, no espacializado, que consistía en lo que denominó *élan*, una tensión dinámica que construye la realidad del presente y que, según su filosofía vitalista, solo podía ser captado mediante la intuición (Riego, 2008, p. 301-302).

Estas ideas fascinaron a los teóricos cubistas, de la misma forma que son de interés para nuestro trabajo. Es natural que dicho teóricos y artistas vieran interés por las ideas de Bergson, ya que estos rechazaban la racionalización del espacio y el tiempo en sus composiciones cómo Bergson en su filosofía. Cabría destacar entre aquellos artistas teóricos a Jean Metzinger coescritor, junto a

Albert Gleizes, del tratado *Du Cubisme*. Expresaba el poeta Roger Allard sobre Metzinger, apoyándose en los conceptos de síntesis y duración bergsoniana la capacidad de expresión universal de sus cuadros tras el Salón de otoño de 1910 (Atencia, 2016, p. 148).



Figura 2. Jean Metzinger: *Naturaleza muerta*, 1911

En realidad, un cuadro de Metzinger tiene la ambición de resumir toda la materia plástica de un aspecto y nada más. Así nace, en las antípodas del Impresionismo, un arte que, poco preocupado de copiar un episodio cósmico ocasional, ofrece su plenitud pictórica, a la inteligencia del espectador, los elementos esenciales de una síntesis situada en la duración (Allard, 1910, p. 148).

En su libro *La evolución creadora*, Bergson relaciona estos profundos rasgos psicofísicos con la contemplación del artista como observador vitalista. Afirma que ese artista debe tratar de captar mediante su intuición subjetiva la intención del movimiento enlazado para darle su significación. Esta reflexión nos sugiere la subjetividad de la percepción sensorial intuitiva como una captación de los fenómenos universales y profundos de la realidad.

Nuestro ojo percibe los rasgos del ser vivo, pero yuxtapuestos unos a otros y no organizados entre sí. La intención de la vida, el movimiento simple que corre entre líneas, que las enlaza unas a otras y les da una significación, esto se le escapa. Dicha intención es lo que el artista trata de aprehender colocándose en el interior del objeto por una especie de simpatía, abatiendo, por un esfuerzo de intuición, la barrera que interpone el espacio entre él y su modelo (Bergson, 1848, p. 591).

Fue en París, durante el 6 de abril de 1922, cuando se desarrolló el debate que relata Jimena Canales en *El físico y el filósofo* (2020) entre Bergson y el padre de la relatividad, Albert Einstein. Bergson recurrió a las mayúsculas para reafirmar su postura y negarse a aceptar el secuestro de la idea, propia de la filosofía, del Tiempo por el concepto físico del tiempo (Comprubi, 2015).

En el siguiente punto abordaremos los conceptos que Einstein acuñó en relación con las concepciones espaciotemporales, las cuales presentan, bajo la interpretación de este trabajo, más confluencias que divergencias.



Figura 3. Albert Gleizes. *En el puerto*, 1917.

3.2.2 Cambio de paradigma científico

Es fundamental para nuestro trabajo la introducción en las modernas teorías físicas que consolidaron una nueva visión de la realidad en el siglo XX, estas son importantes para nuestro trabajo, ya que explican fenómenos de la dilatación temporal y superposición que no imaginamos al notarse sus efectos en diferentes escalas del universo. Sin embargo, son una gran fuente de inspiración dichas teorías para tratar de interpretar de forma intuitiva mediante la creación de imágenes, los fenómenos profundos dados en el transcurso de la realidad.

La teoría de Einstein flexibilizaba los conceptos de espacio y tiempo en torno a una geometría no euclidiana, como señalaría en una conferencia pronunciada en Londres:

No responden a las reglas de la geometría euclidiana las leyes que rigen la localización de los cuerpos rígidos en presencia de un campo gravitatorio. Igual sucede con la velocidad de los relojes. Se deduce de esto la necesidad de unificar de forma definitiva la teoría del tiempo y el espacio (Einstein, 2018, p. 139).

El físico teórico Stephen Hawking, en su libro *Historia del tiempo*, realiza un recorrido de cómo hemos concebido el universo y sus dimensiones desde Aristóteles hasta nuestros días. Allí nos explica, de manera divulgativa, cómo la teoría de la relatividad posee el postulado de ser igual para todos los observadores en movimiento libre, independientemente de su velocidad, postulado conservado de las leyes de Newton, pero que además trataría de incluir a la velocidad de la luz como una constante apreciada igual por todos los observadores independientemente, de nuevo, de la velocidad de estos (2013, p. 40).

Entre las extraordinarias consecuencias de esta teoría de la relatividad especial de 1905, encontramos la equivalencia entre masa y energía, resumida en la famosa ecuación $E=mc^2$; también uno de los asombrosos resultados es la diferencia en el transcurso del tiempo entre distintos observadores (pudiendo registrarse en el reloj de cada uno); y además se acepta la conexión entre el espacio y el tiempo, dos conceptos unidos que no pueden separarse (Hawking, 2013, pp. 41-43).

Ampliando su teoría inicial, Einstein consiguió la forma de hacer consistente su teoría de la relatividad especial junto a la teoría de la gravedad de Newton, con la posterior teoría de la relatividad general de 1915. En ella sugiere concebir el espacio-tiempo como un campo curvado o “deformado” en el que las órbitas gravitatorias fueran líneas rectas sobre un espacio curvo, es decir, geodésicas (Hawking, 2013, p. 50). Una de las consecuencias que más nos interesan de esta curvatura del espacio-tiempo es la curvatura de los rayos de luz.

Los rayos de luz también deben seguir geodésicas en el espacio-tiempo. De nuevo, el hecho de que el espacio-tiempo sea curvo significa que la luz ya no parece viajar en líneas rectas en el espacio. Así, la relatividad general predice que la luz debería ser desviada por los campos gravitatorios (Hawking, 2013, p. 53).

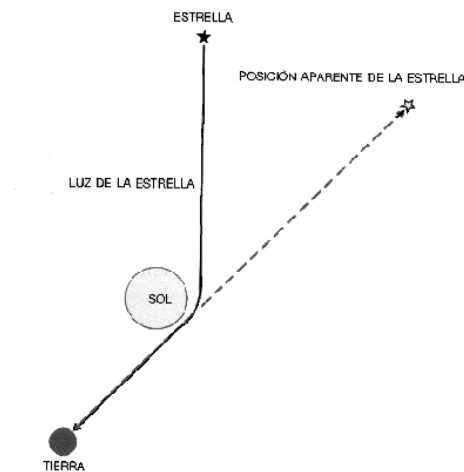


Figura 4. Dibujo que muestra la curvatura del rayo de luz de una estrella respecto a su posición aparente al pasar cerca del sol hacia la tierra.

Este fenómeno de curvatura del campo espacio temporal es la consecuencia de la superación de la geometría euclidiana al incorporar el tiempo en la comprensión del espacio. Para ello esta teoría nos servirá de referente creativo y a la hora de abordar las composiciones pictóricas que aúnen espacio y tiempo.

Por otro lado, en contraposición a la relatividad, en la cual podemos apreciar sus fenómenos a gran escala, surgiría también a inicios del siglo XX la física cuántica, la cual estudia las escalas más pequeñas de nuestro universo.

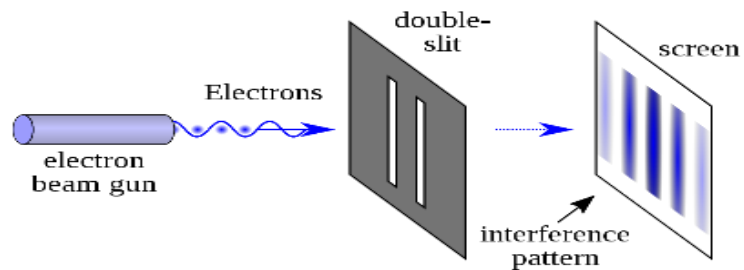
Esta teoría, gestada en primera instancia por el científico alemán Max Planck, surge para solucionar el problema de la concepción de que la frecuencia de las ondas de energía emitidas por un cuerpo no era arbitraria e ilimitada. Demostró que esa energía se emitía ajustada a unos paquetes llamados “cuantos”, que poseían una energía proporcional a las ondas emitidas y, por lo tanto, era finita (Hawking, 2013, p. 82).

En 1926 se consolida la física cuántica cuando otro científico alemán, Wener Heisenberg, postuló su famoso principio de incertidumbre. Este principio pone en duda el determinismo que defendía Laplace y que por aquel entonces imperaba en la visión científica del mundo (Hawking, 2013, p. 82). Propone que para medir con precisión la posición y la velocidad de una partícula hay que iluminarla, lo que perturbaría su posición o su velocidad. La luz que arrojaríamos podría tener menor longitud de onda, lo que implicaría tener más conocimiento

sobre su posición, ya que la distancia entre las crestas de la luz sería mas corta, pero esto modificaría aún más su velocidad.

Cuanto con mayor precisión se trate de medir la posición de la partícula, con menor exactitud se podrá medir su velocidad, y viceversa (Hawking, 2013, p. 83).

Figura 5: Dibujo del experimento de la doble rendija en el que se aprecia el patrón de interferencia debido a la superposición.



En este punto, la ciencia empieza a contemplar la aleatoriedad en la capacidad de predicción y sus resultados se miden en probabilidades. Completando esta teoría, se dio un experimento capaz de mostrar lo lejos que este nuevo paradigma científico podía llegar. El experimento de la doble rendija, en el que se lanzaban electrones a una pared la cual tenía dos aberturas con una misma probabilidad de que pasaran por ellas. El resultado fue que dichas partículas atravesaban la pared por ambas rendijas al mismo tiempo (Hawking, 2013, pp. 84-88). Este principio nos muestra el fenómeno de la superposición, el cual también nos sirve de importante referente creativo, al tratar de imaginarnos la superposición dentro de nuestras composiciones.

El principio de incertidumbre nos remite de nuevo al papel fundamental de la percepción subjetiva, en este caso experimentalmente. Además, marcó el final del sueño de Laplace, un modelo de universo que sería totalmente determinista, ya que como señala Hawking: *¡no se pueden predecir los acontecimientos futuros con exactitud si ni siquiera se puede medir el estado presente del universo de forma precisa!* (2013, p. 83).

3.2.3. Cambio de paradigma artístico

Paralelamente al asentamiento de los conceptos físicos y filosóficos mencionados anteriormente, se dan unas expresiones en la historia del arte que nos acercan a una visión indeterminada del espacio y el tiempo, y que fundamentan una ruptura con las fórmulas clásicas de la perspectiva. Un cambio que, en su tesis doctoral *La producción plástica cómo investigación: De la marginalidad a un nuevo paradigma*, José Antonio García Hernández expone

mediante la íntima y profunda relación de la vanguardia del cubismo con una manera profundamente científica de la percepción.

El cubismo adelanta y posibilita hallazgos que mucho más tarde va a corroborar la ciencia acerca de la percepción, de la organización del material visual. En gran medida el cubismo nos muestra cómo vemos, cómo es el proceso mental de ver, los problemas implícitos en la visión (1991, p.211).

De manera similar, en su libro *Así lo veo yo*, David Hockney expresa las similitudes en las maneras de concebir el universo que se dieron mediante los avances científicos, mencionados anteriormente, y las creaciones cubistas paralelas de Picasso.

Los nuevos modos de ver y representar la realidad tienen su paralelo en los descubrimientos científicos sobre una nueva configuración del mundo (1994, p.125).

Einstein demostró que espacio y tiempo no eran conceptos absolutos, que distintos observadores perciben acontecimientos en momentos diferentes. Esta percepción parece oponerse a la idea de una realidad objetiva (Hockney, 1994, p. 126). La visión subjetiva de la realidad, resultado de esta percepción, es de especial interés en este trabajo, ya que puede implicar un tipo de representación plástica no racionalizada, basada en la intuición y carente de una perspectiva única y absoluta.

En cierta ocasión, en una conversación acerca del cubismo, alguien me dijo que ese tipo de pintura tenía que ver con la visión interna. Yo le contesté que ésa era la única visión que tenemos, la única que existe. Por el momento no existe otra (Hockney, 1994, p. 126).

Desde un posicionamiento próximo a Panofsky, Hockney cuestionaría el sistema de representación naturalista iniciado en el Renacimiento como un modelo objetivista.

Una de las razones por las que pienso que Picasso es tan importante es porque él puso claramente de manifiesto la contradicción existente entre verosimilitud e imitación de las apariencias. (...). El problema no es que el naturalismo sea demasiado real, sino que justo lo contrario, que no es lo suficientemente real (1994, p. 124).

De la misma forma que cuestiona el modelo de representación en perspectiva, alude a la fotografía cómo una evolución consecutiva del invento de la cámara oscura.

Los artistas modernos piensan que están ante el mundo y que este se parece a la fotografía; lo que ellos hacen es reelaborarlo de manera artística. Pero el

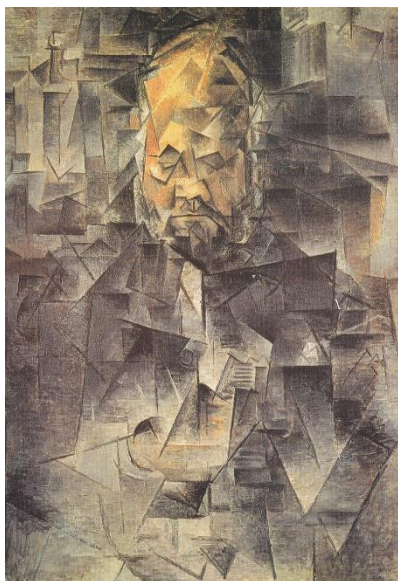


Figura 6. Pablo Picasso: *Retrato de Ambroise Vollard*. 1909-1910.



Figura 7. Pablo Picasso: *Casas de Horta*. 1909.

mundo no es exactamente así. (...) todas nuestras ideas acerca de la realidad y la representación están cambiando constantemente. Y también creo que si ahora estamos empezando a ser conscientes de todo esto es porque hemos empezado a darnos cuenta de las limitaciones de la fotografía (Hockney, 1994, p. 124).

En este sentido el verdadero descubrimiento de la fotografía fueron los productos químicos que pudieran congelar la imagen y no del modo de ver en concreto. La cámara oscura es mucho más antigua que la fotografía, y fue empleada por los pintores del Renacimiento adaptada a sus intereses (Hockney, 1994, p. 125).

Por otro lado, para el desarrollo de nuestro trabajo y nuestro estudio de la perspectiva, es útil cuestionar el soporte tradicional de la pintura, ya que este determinará de manera esencial cómo percibiremos los objetos representados en ella. Es de especial interés el análisis sobre la evolución de esta cuestión realizada por el teórico David Barro en su libro *Antes de ayer y pasado mañana* (2009). En dicho escrito, cuestiona la novedad de la aportación de la pintura expandida, ya que esta concepción sería anterior a la pintura materializada en cuadros en el siglo XIII.

No hay nada más antiguo que la pintura expandida. Seguramente, entendida con otro nombre y otros sentidos (...), una pintura que vivía fuera del cuadro y que solo se abrigará con el marco siglos después (2009, p. 62).



Figura 8. El Lisstitsky. *Prounenraum*. 1923



Figura 9. Jessica Stockholder: *Hollow Places Fat, Hollow Places Thin*. 2011

Como ya hemos visto anteriormente, este *enmarcamiento*, que según Barro envolvió a la pintura, se considera en gran parte debido a la representación espacial en perspectiva que los pintores renacentistas asentaron, basándose en una concepción racionalizada. Por lo tanto, en la búsqueda de una representación de la realidad subjetiva e indeterminada, optaremos por acoger este concepto como fundamento de nuestra producción. Nos centraremos pues, en la huida del soporte plano tradicional para dar con un sustento más apropiado para el desarrollo de perspectivas múltiples.

En su estudio, Barro analiza la obra de varios artistas, desde la vanguardia hasta la contemporaneidad. Las obras pictóricas de dichos artistas destacan por su volumetría, la espacialidad de la pintura que juega con el diverso campo arquitectónico, la policromía que cubre las formas de manera indiscriminada y la trayectoria que conecta al espectador con el conjunto de la obra.

En el fondo, lo que se está barajando es un debate abstracto con la pintura, una pintura que ha abandonado casi todo: el lienzo, el marco, la pared, los géneros... Todo para abarcar el espacio y al propio espectador, para suponer un

acontecimiento, para reconocerse en un contexto, para manifestarse pintura lejos de pintura (2009, p. 72).

Esta concepción expandida de la pintura es de gran interés para idear nuevas posibilidades de representar el espacio, concibiendo el recorrido del soporte como una escapada del punto de vista único.

3.3. BELLEZA Y ESPIRITUALIDAD EN LO COTIDIANO

Dentro de nuestro estudio, hemos decidido ampliar nuestro campo de interés a otras visiones ante los problemas de la representación, donde encontramos mayor conexión con nuestros planteamientos. En este apartado se encontrarían las aportaciones realizadas por la filosofía oriental y su modo de abordar la percepción y plasmación de los fenómenos más profundos de realidad. Además, indagar en esta filosofía nos puede acercar a una síntesis de conceptos que antes hemos abordado, como la intuición en la percepción y una síntesis filosófica de los principios de la física.

En su libro *El tao de la física* (2019), el físico y escritor vienés Fritjof Capra, muestra una visión del mundo en la que convergen paralelamente los conceptos de la física moderna, antes brevemente expuestos, y el misticismo oriental. Algunos físicos que asentaron la teoría cuántica, como Heisenberg, observaron dicha relación:

La gran contribución científica a la física teórica que llega del Japón desde la última guerra puede ser la señal de una cierta relación entre las ideas filosóficas tradicionales del Lejano Oriente y la sustancia filosófica de la teoría cuántica (Heisenberg, p. 192).

Por otra parte, en su libro *Textos de estética taoísta*, el escritor y ensayista Luis Racionero analiza textos acerca del pensamiento y la práctica artística basada en la visión sincrónica y armoniosa de la naturaleza, lo que los filósofos Lao-tse y Chuang-Tzu denominarán Tao (1983, p. 13).

Según la visión del mundo chino, el universo es un sistema armónico de resonancias; las partes se corresponden unas a otras y se armonizan en el todo del cosmos. El objetivo del artista es revelar estas armonías que subyacen en la realidad y que no pueden percibir los sentidos, porque tales armonías están hechas de materiales más sutiles que las partículas u ondas electromagnéticas que excitan los cinco sentidos (Racionero, 1983, p. 39).

En el marco de esta filosofía, el vacío cobra un papel tan importante como el lleno, esto puede apreciarse tanto en los textos originales de Lao-tse como en las pinturas paisajísticas de los pintores taoístas chinos.



Figura 10. Wang Wei. Pintura de paisaje

*Modelamos arcilla para hacer un jarro;
Pero es el espacio vacío
Dónde reside la utilidad del jarro (1972, p. 12).*



Figura 11. Ma Yuan: *Garza en el río helado*

Entre los pintores taoístas chinos, a menudo encontramos pinturas en las que el vacío ocupa el centro y las ramas o las flores entran en la composición por un extremo.

El espacio es el elemento principal de estos cuadros. Es muy difícil pintar el espacio, porque es pintar el vacío; sin embargo, los paisajistas chinos saben la manera de hacernos ver sin pintar, igual que los poetas sugieren sin decir (Racionero. 1972, p. 53).

Capra abordará en su libro la reciente e inseparable unión que tiene la materia y el vacío en la física moderna contemplando el punto de vista de la filosofía oriental para buscar similitudes. Uno de los parentescos entre ambos es el vacío que acabamos de mencionar. En términos de relatividad y cuántica, el vacío se conecta a la materia e interactúa con ella mediante el concepto de campo (2019, p. 243).

Dónde exista un cuerpo sólido habrá también un campo gravitacional, y este campo se manifestará como curvatura del espacio que rodea a dicho cuerpo (Capra, 2019, p. 243).

En la teoría del campo cuántico, este campo se tiene como base de todas las partículas y de sus interacciones mutuas (Capra, 2019, p. 243).

Por la parte oriental, también nos atrae la visión de la belleza en la perspectiva japonesa. El pensador y crítico de arte Soetsu Yanagi, destaca en su libro *La belleza del objeto cotidiano*, el ojo de la estética japonesa y la habilidad de ver la belleza profunda de las cosas (2017, p. 108). A esta belleza basada en la intuición le sucede la deformación como un hallazgo de la belleza más allá de los límites de las formas fijas. Esta apreciación de un arte libre y sin trabas huye del filtro del pensamiento que se interpone en la mirada y se basa en la intuición subjetiva (Yanagi, 2017, p. 112).

La intuición conlleva a ver las cosas directamente entre quien ve y lo que ve; de manera que los objetos son comprendidos de manera inmediata y directa (Yanagi, 2017, p. 113).

La intuición no es un concepto nuevo en este marco teórico y por lo tanto consistirá en una de las principales herramientas para expresar una mirada subjetiva al escenificar el espacio. Además, el vacío es un elemento fundamental que aparecerá en nuestras obras, ya que abordará el espacio entre los volúmenes de los soportes y compositivamente jugará un papel fundamental a

la hora de representar el espacio en las composiciones basadas en superposiciones.

De esta forma, para realizar la serie pictórica nos basaremos en objetos que podamos observar directamente mediante la intuición. Optaremos por representar motivos cotidianos que sean frecuentados, ya que estos por proximidad nos permitirán una visión más cercana de ellos. Además, no son menos válidos que cualquier otro motivo para nuestro propósito, ya que pueden ofrecernos las cualidades fenomenológicas de la visión y la percepción comunes a todas las cosas de la realidad. Consecuentemente, buscaremos captar y expresar la belleza que se integra en su cotidianidad.

El hábito nos roba nuestra capacidad de percibir las cosas como si fueran nuevas y de sentirnos conmovidos por ellas. Por eso nos ha llevado tantos años, tantas épocas, de la historia, ser capaces de detectar la belleza que reside en los objetos comunes (Yanagi, 2017, p. 35).

4. MARCO REFERENCIAL

Los referentes expuestos están ordenados cronológicamente desde la modernidad hasta la contemporaneidad, pueden considerarse exponentes de la evolución de un mismo estudio pictórico-óptico que atañe a la representación del espacio mediante el cuestionamiento de la perspectiva renacentista. Sus claves formales se fundamentan en la representación de perspectivas compuestas por múltiples puntos de vista, aunque para ello cada uno utiliza unos recursos diferentes que ahora veremos en profundidad.

4.1. PAUL CÉZANNE

Paul Cézanne (1839-1906) es considerado uno de los más grandes pintores e influyentes en la historia del arte. Fue considerado por Picasso y Matisse como el padre de su pintura (Duchting, 2003).

Sus motivos destacaban por ser escenas, personajes u objetos cotidianos, los cuales representaba apoyándose de forma técnica en sintetizar formas básicas de cilindros, esferas y conos, hace de la interpretación de la luz una interpretación del espacio. Son tan importante para nuestro estudio y para la producción de este trabajo tanto la elección de motivos cercanos y simples cómo la manera en la que los aborda plásticamente. Ya que lo que lo que lo que



Figura 12. Cézanne. *Madamme Cezanne en un vestido rojo*. 1888-1890

más nos aproxima a su trabajo es el ejercicio directo de transmitir las cosas tal cual las aprecia, y observar estas con fascinación y detenimiento en cada ángulo.

Aquí a orillas del río, los motivos se multiplican; el mismo motivo visto bajo un ángulo distinto ofrece un tema de estudio de poderosísimo interés y tan variado que creo que podría estar ocupado durante meses sin cambiar de sitio, simplemente inclinándome unas veces hacia la derecha y otras más a la izquierda (Cézanne, 2014, p. 48).

Al mirar los objetos desde varios puntos de vista para captar mejor sus volúmenes los representaba con ligeras deformaciones e inclinaciones. Esta manera de introducir varias perspectivas en sus cuadros es lo que a los pintores cubistas fue precedente del cubismo ya que Picasso y Braque con tal vanguardia trataron de llevar al extremo dichos desafíos compositivos que Cézanne hacía de una forma tan consciente cómo intuitiva.

4.2. PICASSO Y EL CUBISMO

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) fue, junto a Georges Braque, el creador del cubismo. Defendería el catedrático en filosofía Francisco Jarauta las palabras de André Bretón en una conferencia sobre *Las Señoritas de Avignon* (1907), que este cuadro que dio origen de la vanguardia y no se dio a la luz hasta pasados unos años, es *el cuadro fundador del arte del siglo XX* (2019).



Figura 13. Picasso. *Las señoritas de Avignon*. 1907

Picasso mediante cubismo busca la ruptura de la representación en perspectiva clásica, para ello representa los objetos desde varios puntos de vista. Este movimiento paso por su fase analítica y sintética y puede considerarse de tal manera cómo el producto de una evolución plástica moderna en búsqueda de la libertad pictórica. El movimiento crea yuxtaposiciones de distintos puntos de vista de manera radical, lo que otros artistas cómo Cézanne anteriormente habían hecho de una manera discreta, en esta fórmula se evidencia y es el recurso principal. Se produce pues, una ruptura radical con la perspectiva renacentista utilizando el recurso de superponer planos inconexos de diferentes puntos de vista.

Aunque la evolución creativa de Picasso fuera incesante al haber pasado por haberse reinventado continuamente, seguía sintiendo ya en los 30 el cubismo cómo el centro de su trabajo. Ya que cómo diría Gris el cubismo no era un estilo opcional sino una manera de entender el mundo (Jiménez, 2017, p. 8).

4.3. DAVID ALFARO SIQUEIROS

David Alfaro Siqueiros (1896-1974) es uno de los máximos exponentes del movimiento muralista mexicano. El artista destacó por ser un visionario en la implementación de nuevas técnicas, herramientas y materiales para la pintura mural.

Entre sus innovaciones compositivas destaca el especial interés en el recorrido del espectador sobre el ambiente arquitectónico para visualizar las pinturas murales. Rechazando la perspectiva clásica y la curvilínea, trata de concebir composiciones poliangulares, vistas desde varios ángulos en sus murales mediante una perspectiva en movimiento.

El espectador vivo no es ni la estatua fija de la perspectiva rectilínea, ni el ser de la perspectiva curvilínea, sino un personaje que se mueve dentro del plano, activando por razón de su propia actividad todas las formas geométricas que le circuncidan (Siqueiros, 1979, p. 100).



Figura 14. David Alfaro Siqueiros. *El polyforum*. 1971

Estos conceptos serán de vital importancia para el desarrollo compositivo de estos conceptos de perspectiva poliangular ya que en el desarrollo de la serie pictórica se afrontarán soportes volumétricos y por tanto deberán de estar dispuestos a ser apreciados desde varios puntos de vista. Habrá pues en ellos que tener en cuenta el recorrido del espectador de la misma forma que Siqueiros hacía con sus murales.

Cómo consecuencia, también nos apoyamos en Siqueiros a la hora de analizar la obra y su actividad visual mediante vídeos. En base a estos criterios de movimiento del espectador Siqueiros consideraba la herramienta cinematográfica más adecuada que la fotografía (1979, p. 127).

4.4. DAVID HOCKNEY

El pintor, proyectista, escenógrafo, impresor y fotógrafo David Hockney es uno de los principales referentes para nuestro trabajo, ya que en sus obras investiga avances siguiendo la vertiente cubista de representar el espacio. Entre ellos los que más podemos destacar son el uso de la fotografía como medio de representación cubista y cómo resultado del anterior, el empleo compositivo de la perspectiva inversa.

Mediante múltiples fotografías de un motivo realiza collages fotográficos basados en fragmentos que componen una escena.



Figura 15. David Hockney: *La mesa del despacho*. 1984



Figura 16. David Hockney: *Gran Interior*. Los Ángeles. 1988

Cuando monté las piezas me di cuenta de que había descubierto algo nuevo, de que allí había una maravillosa narración; (...) estaba empleando una nueva dimensión temporal (Hockney, 1994, p. 97).

Experimentando y tratando de buscar nuevas composiciones cuando realizó unas fotografías del jardín Zen en Kyoto se dio cuenta de los problemas de perspectiva a los que se estaba enfrentando. El punto de fuga comenzó a revertirse hacia el espectador y fue el comienzo de su uso de la perspectiva inversa (Hockney, 1994, p. 100).

En estos cuadros, los múltiples puntos de vista fuerzan al ojo a moverse continuamente. Cuando la perspectiva cambia, el ojo se mueve, y al moverse el ojo a través del tiempo, empiezas a convertir el tiempo en espacio (Hockney, 1994, p. 120).

4.5. PATRICK HUGHES

Este pintor británico destaca por sus pinturas tridimensionales las cuales poseen un efecto óptico denominado *reverspectiva* del cual se considera creador y pionero. Dicha ilusión se fundamenta en la apariencia de que en la superficie tridimensional lo que compositivamente parece estar más alejado realmente es más próximo al espectador (Mancho, 2013).

Para ello construye soportes de madera los cuales se constituyen de formas consecutivas de trapecios triangulares o troncos de pirámides. En ellos el punto de fuga converge en la parte superior de la superficie, es decir, la más próxima al espectador, lo que le crea cierta impresión por incoherencia y un efecto de perspectiva cambiante durante su movimiento alrededor de la pieza (Quintero, 2019, min 0.55-1.17)



Figura 17. Patrick Hughes: *Vanishing Venice*. (2007)

Nos interesa este artista por su técnica basada en construir soportes a base de formas tridimensionales. Además, su recurso puede aportar cierta utilidad a la hora de imaginarse las composiciones más no tratamos de ligar en este trabajo a la paradoja visual, simplemente estudiarla para extraer de ella nuevas posibilidades.

4.6. ISIDRO BLASCO

Este escultor contemporáneo nacido en Madrid durante su estancia en Nueva York comenzó a realizar maquetas de lo que él llama *foto-esculturas* con pocos recursos en los que utilizaba soportes de palos, madera y fotografías. Estos pequeños antecedentes dieron composiciones que hoy en día se dan cómo



Figura 18. Isidro Blasco: *Madrid* 2020

grandes construcciones de fotografías fragmentadas de escenas arquitectónicas.

En sus obras suele representar paisajes urbanos o escenas de interior. En estas composiciones dialogan la superposición de fotografías de fragmentos y la superposición de planos que ejercen de soporte impreso de la escena y constituyen una compleja arquitectura

Conecto mi experiencia como un extraño que camina por las calles e interactúa con la ciudad con mis sentimientos más íntimos sobre los espacios cerrados y privados (Blasco, 2021).

La obra de Blasco es de gran relevancia para nuestro trabajo, aunque la obra pictórica expandida de este trabajo la desarrollaremos mediante pintura, nos podremos apoyar en fotografías para preparar las composiciones. Además, es fundamental como referente por su manera de concebir y expresar el espacio mediante el soporte escultórico. Así, nosotros indagaremos en esa clave de su trabajo, al igual que Hughes, pero como ya explicamos en el marco teórico, nosotros comprenderemos esa expresión del espacio en el soporte volumétrico dentro del campo de la pintura expandida.

5. DESARROLLO PRÁCTICO

Llegados a este punto haremos un recorrido de las distintas etapas del trabajo. Comenzaremos con los trabajos antecedentes realizados durante la carrera, que trataron estos temas con anterioridad y cómo fueron evolucionando. Progresivamente, explicaremos la realización de la obra, primero explicando la creación de los soportes y luego los recursos pictóricos que empleamos en la realización de la serie. Terminaremos pues el apartado mostrando el resultado final de nuestro trabajo.

5.1 ANTECEDENTES

En nuestros antecedentes caben destacar trabajos con cierta intención cubista o que directamente trataron de plasmar perspectivas múltiples de un sitio en concreto. Cómo pueden ser el retrato de *La niña con mono* realizado en primero de carrera y que cómo ejercicio de síntesis cubista compone el retrato de una chica y su mono a través de varios puntos de vista fragmentados en planos de



Figura 19. Antonio Herreros: *Chica con mono*. 2018

color. No tan estrictamente cubista, es el caso del cuadro de *Damasco*, en el cual traté de representar una sucesión de imágenes periodísticas de esta ciudad siria, a modo de crítica social. Al no haber percibido el espacio lo reconstruí de manera onírica y el resultado fue muy satisfactorio. Sin embargo, en la serie que veremos a continuación trataremos la temática cotidiana para tener una relación directa con el motivo y una comprensión más volumétrica de este.

Todos estos trabajos estaban realizados en soporte bidimensional, lo cual concebí poco a poco como una posible limitación innecesaria, sobre todo a la hora de incluir los factores de traslación de perspectivas alrededor de arquitectura en la escena. Al pintar esta acuarela de *Alepo* comencé a utilizar la transparencia como técnica de representar la indeterminación, más ya ahí comencé a darme cuenta, al querer pintar todos los pasillos de la mezquita Omeya, de un soporte tridimensional me ampliaría la perspectiva para combinar varios puntos de fuga.

Cuando pinté la *Plaza Navona* de Roma comencé a ser consciente de todas las libertades que realmente podría tener, basé la pintura en más de 30 fotografías captadas desde Google Maps para tener una percepción detallada de cada punto de vista de la plaza. De esta manera, la perspectiva comenzó a curvarse y a tender hacia el infinito.

5.2 PROCESO

El proceso con el que hemos desarrollado la obra abarca la realización de los soportes construidos y su análisis volumétrico, las exploraciones paralelas a la serie mediante la pintura mural aprovechando el soporte arquitectónico y el estudio y finalmente, la puesta en práctica y el estudio de los recursos pictóricos utilizados.

5.2.1 Pintura mural

No fue hasta cuando pinté con caseína *El camino viejo de Benimaclet*, que incorporé la temática de arquitectura cotidiana tras acercarme al motivo desde varios ángulos para realizar una serie de fotografías que posteriormente llevaría a la pintura tras componer un collage compositivo. Usando caseína sobre una plancha de escayola representé la vista superpuesta de tres calles diferentes por las que acceder a la calle en la que se encuentra una pequeña alquería antigua



Figura 20. Antonio Herreros: *Alepo*. 2019



Figura 21. Antonio Herreros. *El camino viejo de Benimaclet*. 2021. 100x60

entre los grandes edificios. Utilicé el recurso de la perspectiva inversa del que vimos en el apartado de Hockney y se puede apreciar en la alquería, ya que esta es el centro y eje de la composición. Aunque no fue realizado en soporte tridimensional, que es lo que en este TFG nos atañe también indagamos sobre las posibilidades anamórficas de comprender diferentes puntos de vista del espectador.

Realizamos también un fresco en la superficie una esquina del aula de pintura mural, en el cual representamos desde todos sus ángulos *El edificio Tramoyers*. Fue útil la exploración de la esquina cómo soporte tridimensional para espaciar la disposición de las distintas perspectivas. Nos apoyamos nuevamente en numerosas fotos tomadas desde cada esquina del edificio y el resultado fue el de una representación desplegada de un edificio.



Figura 22. Antonio Herreros. *El edificio tramoyers*. 2021. 30x20

También en colaboración con la compañera Maria Antònia Gomila realizamos un mural en conjunto en el cual representamos el semicírculo, sus escaleras y las escaleras de caracol del aula de pintura mural a modo de integración del mural en el entorno. En la composición dispusimos a las escaleras en la esquina para crear mayor sensación de movimiento y jugar con la superposición de los escalones en la intersección. Dotamos a la representación de un aspecto de

síntesis próximo a una pintura metafísica para esclarecer más las formas principales y el empleo de los recursos.



Figura 23. M^o Antònia Gomia y Antonio Herreros. *Mural de clase de pintura y entorno*. 2021. 3x5,5m

5.2.2 Soportes

Uno de los fundamentos matemáticos que nos han llevado a este punto es la imaginación de una cuarta dimensión espacial. Esta cuarta dimensión espacial se podría explicar simplemente como una nueva dirección en el espacio que poseyera un ángulo recto respecto a las tres dimensiones convencionales (Prieto, 2016, pp. 127-134).

De la misma forma que se representan en un plano mediante la perspectiva renacentista se pueden escenificar las tres dimensiones del espacio, partimos de la búsqueda de mediante dos planos imaginarnos esa nueva e ideal dirección totalmente imposible de percibir desde nuestra óptica humana.

No, no pierdo la esperanza de que también aquí, en esta región de tres dimensiones, vuestro arte, señoría, pueda hacer visible para mí la cuarta dimensión; lo mismo que en el país de las dos dimensiones vos, maestro mío, abristeis de buen grado con vuestra habilidad los ojos de su ciego servidor a la presencia invisible de una tercera dimensión, que yo no veía (Abbott, 1999, p. 60).

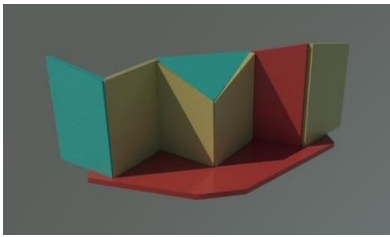


Figura 24. Render del diseño del soporte tridimensional.

Así los soportes que realizamos mediante uniones de madera, los fundamentamos básicamente en esquinas, y los podríamos concebir cómo esquinas salientes en forma de pico, o esquinas hundidas en forma profunda. Además, podemos jugar con su dirección de las uniones, pudiendo darse estas de forma horizontal, vertical o ambas en caso de usar tres tablas. Así en la preparación comenzamos realizando pequeños soportes de dos planos que posteriormente aumentaron de tamaño y se compusieron de varias partes.

En las obras mas pequeñas nos valimos de encolar para crear las uniones, pero por motivos de interés visual y además por las capacidades de almacenamiento y transporte, en las obras mas grandes formamos las uniones mediante bisagras. La idea es partir de la tridimensionalidad mas sencilla de una esquina, dos planos, para sucesivamente para explorar más posibilidades compositivas. Una vez realizados los soportes, les daríamos una imprimación blanca de cola de conejo ideal para la pintura al óleo.

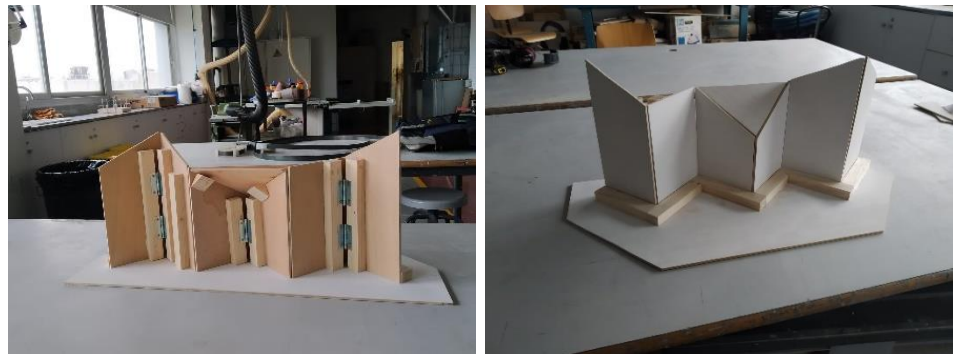
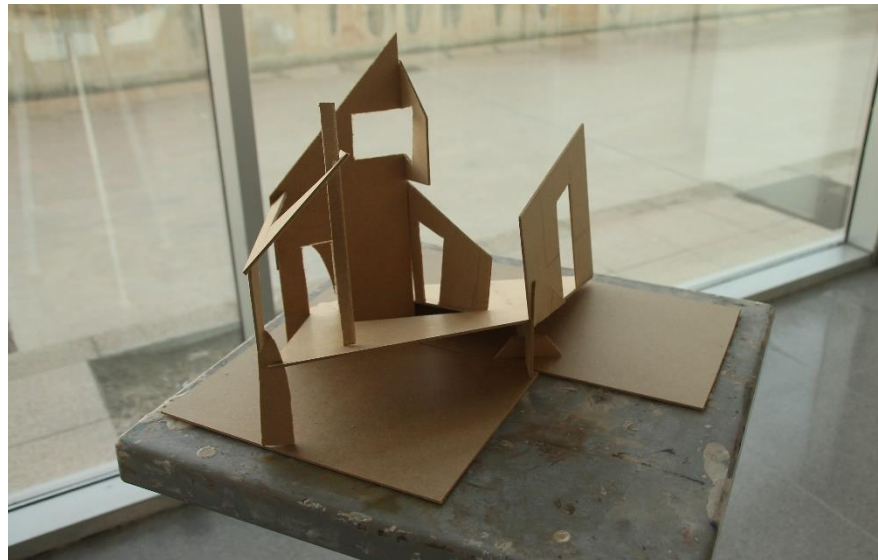


Figura 25. Soporte en proceso de montaje. 25x48x20cm

Aunque los soportes que hemos abordado con la pintura han tenido formas sencillas y compactas, el vacío que entre los planos se formaba nos llamó particularmente la atención. Una de las pruebas escultóricas que, a modo de escenificación, nos ayudó a concebir esta relación de planos y posible desestructuración de la arquitectura fue esta *Maqueta de calle vacía*.

Figura 26. Maqueta de calle vacía. 20x30x20cm



5.2.3 Recursos técnicos y pictóricos

Entre los recursos técnicos que podemos destacar encontramos la síntesis de varias fotografías de un motivo o escena en una sola. En algunos cuadros pintamos directamente del natural y retocamos posteriormente a retentiva, más en los cuadros más grandes nos hemos valido de varias fotografías, las cuales construían una composición que en las obras más complejas tendrían una influencia en la construcción del soporte. La pintura parte de un esbozo muy sencillo y un esquema mental del espacio y el movimiento que tratamos de plasmar, más también nos pudimos valer de la previsualización de las fotos ajustadas al soporte en Photoshop.

Entre los recursos pictóricos que usamos trabajamos mediante la deformación de los motivos, también buscamos crear superposiciones mediante transparencias o intersecciones, aunque al mismo tiempo construimos las manchas de la pintura basada en planos para diferenciar bien los elementos. Otro recurso visual muy importante ha sido la concepción de la anamorfosis consecutiva cómo un intento de aproximación a la perspectiva en movimiento de Siqueiros.



Figura 27. Collage sobre la composición del soporte para organizar los elementos.

5.3 RESULTADOS

La serie al final está compuesta por 9 piezas de soportes tridimensionales. En ellas frecuentan escenas de mi pareja en poses calmadas y también arquitectura de la zona cercana a Primado Reig. Como antes hemos comentado, los primeros y más sencillos constaron de solo dos planos, estos nos sirvieron de primer acercamiento a diferenciar entre cada plano las diferentes direcciones del espacio y progresivamente fuimos haciendo composiciones más elaboradas.

Una de las primeras obras fue *Maria Antònia sentada*, la cual fue pintada al natural de una forma casual, en ella comencé a distinguir entre los planos el espacio frontal y horizontal.



Figura 28. *Maria Antònia sentada*. 10x15x12cm

Maria Antònia escribiendo el TFG compone la primera pieza en la que encuadro la escena en 3 planos, el inferior se convierte en la base y los dos superiores componen el desdoblamiento de la escena en dos momentos desde distintos ángulos. Esto se aprecia en cómo la silla se divide deformándose.



Figura 29. *Maria Antònia escribiendo el TFG*. 9x18x9cm

Esta obra también compuesta de dos planos, *La abuela Antònia y una silla*, se basa en la mirada desde dos ángulos diferentes, lo cual se acentúa en el plano y para dar una unión y movimiento aparece un fragmento del respaldo de la silla en el primer plano.



Figura 30. *La abuela Antònia y una silla*. 13x10x10cm

En esta pieza compuesta de dos planos, *Maria Antònia pintando entre su habitación y la cocina*, como el título de la obra nos indica el punto de vista nos sitúa entre dos instancias, para las cuales nos apoyamos en el recurso del soporte para representar de una forma natural. Sin embargo, al pintarlo al natural, estaba en constante movimiento yendo de un extremo a otro del salón, tratando de evocar la indeterminación en el espectador.



Figura 31 *Maria Antònia pintando entre su habitación y la cocina*. 10x10x10cm

Para la obra *Macetas del pasillo del edificio Tramoyers* trato de representar dos puntos de vista totalmente opuestos, un mismo pasillo representado desde orientaciones contrarias. La luz forma un papel fundamental ya que la proyección de las sombras puede sugerir la orientación del espectador frente a la escena, en dos instantes muy próximos esta luz proyecta sombras en distintas direcciones.



Figura 32. *Macetas del pasillo del edificio Tramoyers* 45x27x27cm

Patio interior, en total disonancia con el anterior trabajo no persigue captar las sombras proyectadas, fue pintado del natural, un día en el que el cielo estaba nublado. Este fenómeno es interesante para la pintura porque evita matices cromáticos y va en consonancia con el efecto perseguido en la presentación de la obra de igualar las luces en todas las caras del soporte.



Figura 33. *Patio interior*. 7x16x5cm

Para realizar esta pieza, *Fuente del jardín de Viveros*, me centré en el movimiento de traslación en paralelo a una serie de calles. El efecto visual es cómo si estas calles fueran asomándose hacia ti y escondiéndose conforme avanzas. Así trate de representar eso captando desde una perspectiva conjunta los detalles de la zona de la fuente desde los que veríamos dichos edificios.



Figura 34. *Fuente del jardín de viveros*. 40x122x40cm

También entre los motivos, incluimos en una de nuestras obras *Pequeña cafetera italiana*. En ella aprovechamos para realizar el soporte por las dos caras, así realmente podía tener trescientos sesenta grados de contemplación.



Figura 35. *Pequeña cafetera italiana*. 10x18x14cm

Primado Reig en esta obra trato de representar el movimiento captado por mi cámara cuando comencé a recorrer un paso de cebra doble en forma de ele. Para ello represento el mismo edificio observado desde diferentes puntos de vista lo que crea en su conjunto un recorrido espacial ordenado.



Figura 36. *Primado Reig*. 25x48x27cm

6. CONCLUSIONES

Para dar unas conclusiones apropiadas sobre el desarrollo y resultado de este trabajo final de grado tanto a nivel teórico como práctico, contrastaremos el trabajo realizado con los objetivos planteados en un inicio.

La exploración realizada sobre las posibilidades compositivas para representar perspectivas múltiples se ha acercado al soporte como recurso de expandir la pintura buscar nuevas soluciones espaciales y compositivas. Además, acoger los conceptos físicos de deformación espacio y tiempo, superposición y tratar de referenciarlos como recurso en la producción han concedido un nuevo abanico de posibilidades experimentales.

En este trabajo hemos podido hacer una revisión de la escenificación del espacio desde el Renacimiento hasta las posibilidades de artistas contemporáneos y hemos realizado un análisis de dichas formulaciones que nos permitiera identificar las claves sobre una concepción subjetiva de la percepción de la producción que hemos realizado.

Además, hemos realizado un seguimiento a las teorías de la física del siglo XX la cual nos ha servido de referencia y nos ha una visión más analítica sobre las derivas del cubismo y la representación del espacio.

En cuanto a la meditación sobre la percepción cotidiana hemos identificado a la intuición como la fórmula común en varios teóricos que nos acercaba a una apreciación más directa de la realidad.

Respecto al marco de artistas referentes hemos realizado una selección de algunos autores próximos a los planteamientos del trabajo y con importante repercusión en el siglo XX o de lo contrario, de cierto reconocimiento en la contemporaneidad de los cuales hemos podido extraer de cada uno una serie de recursos útiles.

Logramos encontrar fórmulas aptas para diseñar una serie de soportes tridimensionales de los cuales hemos podido concebir varias posibilidades de composición, los cuales de manera sencilla hemos resuelto formando esquinas en distintas direcciones para evidenciar su volumetría.

Hemos aprendido y consolidado los recursos de pintura por planos mediante fragmentaciones, también hemos visto los recursos plásticos de deformación y superposición, y además hemos podido crear una mayor espacialidad en el uso del soporte el cual nos permitía una visión desde varios puntos de vista en una composición móvil.

Finalmente llevamos a cabo la realización y documentación de una producción de nueve piezas que han sintetizado los resultados de nuestro estudio desde las concepciones teóricas hasta los recursos plásticos.

En nuestra reflexión hemos comprendido la importante unión que puede tener la percepción visual como fundamento de la creación pictórica. Por lo tanto, hemos desarrollado con este trabajo un mayor interés en el fenómeno de la apreciación, que en el motivo. Sin embargo, es el motivo la encarnación cotidiana y significativa de todos los fenómenos que nos interesaban.

7. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Albert, E. (2018). *El mundo como yo lo veo*. Barcelona: Plutón.

Battista Alberti, L. (1998). *Tratado de pintura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. Madrid: Artedardo.

Baudrillard, J. (1983). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

Bergson, E. (1948) *Obras escogidas. La evolución creadora*. Madrid: Aguilar.

Canales, J. (2020) *El físico y el filósofo: Albert Einstein, Henri Bergson y el debate que cambió nuestra comprensión del tiempo*. Barcelona: Arpa.

Capra, F. (2019). *El tao de la física*. Málaga: Sirio.

Cassier, E. (2017). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cezanne, P. (2014). *Leer la naturaleza*. Madrid: Casimiro.

Duchting, H. (2003). *Paul Cezanne. La naturaleza se convierte en arte*. Colonia: Taschen.

Hawking, S. (2013). *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Barcelona: Booket.

Heisenberg, W. (2000). *Física y filosofía*. Antwan.

Hockney, D. (1994). *Así lo veo yo*. Madrid: Siruela.

Jimenez, M.D. (2017). *Antes, desde y después del cubismo: Picasso, Gris, Blanchard, Gargallo y González, y vuelta a Picasso*. Madrid: Antonio Machado.

Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

Racionero, L. (1983). *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza.

Siqueiros, D. (1979). *Como se pinta un mural*. Cuernavaca: Taller Siqueiros.

Smith Davis, R. (1987). *El manual del artista*. Londres: H. Blume.

Tomás, F. (2005). *Escrito, pintado: Dialéctica entre escritura e imágenes en la formación del pensamiento europeo (2ªed.)*. Madrid: Antonio Machado.

Tse, L. (1972). *Tao te ching*. Barcelona: Barral.

Yanagi, S. (2017). *La belleza del objeto cotidiano*. Barcelona: Gustavo Gili.

ARTÍCULOS

Allard, R. (1910). Au Salón d'Automne de Paris. *L'Art Libre*, 12.

Atencia Conde Pumpido, B. (2016). Jean Metzinger y su papel como teórico en la configuración del primer Cubismo. *Norba, Revista de arte*, 36.

Riego del Moine, I. (2008). Recordando a Henri Bergson: una conexión necesaria entre mística, moral y filosofía. *Veritas*, 3 (19).

AUDIOVISUAL

Jarauta, F. (12 de abril de 2019). *Detrás de las máscaras de Les Demoiselles d'Avignon* [Sesión de conferencia]. Museo Nacional de las Artes Visuales de Montevideo. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=IH8qwA_0jlo&t=743s.

Quintero, K. [Kathie Quintero] (24 junio 2019). "Reverpectiva". *Patrick Hughes. Obra de arte. Pinturas 3D* [Archivo de vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=qPHiljmbC1o>.

TESIS

García Hernández, J.A. (1988). *Producción plástica de la marginalidad a un nuevo paradigma*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Tesis Doctoral.

WEBGRAFÍA

Blasco, I. (2021). *Centro de Cultura Contemporánea Condeduque*. Isidro Blasco «There is no place like home» *En: Centro de Cultura Contemporánea Condeduque*. <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/isidro-blasco-there-no-place-home> [consulta: 30 junio de 2021].

Comprubí, L. (noviembre de 2015). *Investigación y ciencia*. Ciencia y filosofía, ¿un diálogo de sordos?: El tiempo de Einstein y el Tiempo de Bergson. <https://www.investigacionyciencia.es/revistas/investigacion-y-ciencia/100-aos-de-relatividad-general-653/ciencia-y-filosofa-un-dilogo-de-sordos-13651> [consulta: 6 de julio de 2021].

Mancho, 17 noviembre de 2013. ZTFnews. “Revespectivas” de Patrick Hughes. <https://ztfnews.wordpress.com/2013/11/17/reverspectivas-de-patrick-hughes/>[consulta: 6 de julio de 2021].

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

-Figura 1. Anónimo: *Ciudad ideal renacentista*, 1480-1490. Disponible en: <http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/la-ciudad-ideal-renacentista-florenca.html>.

-Figura 2. Jean Metzinger: *Naturaleza muerta*. 1911. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean_Metzinger,_ca_1911,_Nature_morte,_oil_on_canvas,_93.5_by_66.5_cm.jpg.

-Figura 3. Albert Gleizes. *En el puerto*. 1917. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/gleizes-albert/puerto>.

-Figura 4. Figura 2. Dibujo que muestra la curvatura del rayo de luz de una estrella respecto a su posición aparente al pasar cerca del sol hacia la tierra. Extraída del libro: *Historia del tiempo*. Hawking.

-Figura 5. Dibujo del experimento de la doble rendija en el que se aprecia el patrón de interferencia debido a la superposición. Disponible en:

https://es.wikipedia.org/wiki/Experimento_de_Young#/media/Archivo:Double-slit.svg .

- Figura 6. Pablo Picasso: *Retrato de Ambroise Vollard*. 1909-1910. Disponible en: <https://www.slobidka.com/pablo-picasso/123-picasso-retrato-de-ambroise-vollard.html> .

-Figura 7. Pablo Picasso: *Casas de Horta*. 1909. Disponible en: <https://grupenciclopedia.cat/blog/es/cubismo-analitico/> .

-Figura 8. El Lissitsky. *Prounenraum*. 1923. Disponible en: <http://elmouseion.blogspot.com/2014/09/prounenraum-proun-room.html> .

-Figura 9. Jessica Stockholder, *Hollow Places Fat, Hollow Places Thin*. 2011. Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/02/10/jessica-stockholder/> .

-Figura 10. Wang Wei. *Pintura de paisaje*. Disponible en: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=4828> .

-Figura 11. Ma Yuan. *Garza en el río helado*. Disponible en: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=4828> .

- Figura 12. Cézanne. *Madamme Cezanne en un vestido rojo*. 1888-1890. Disponible en: <https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/sdhoy-la-olvidada-madame-cezanne-encuentra-por-fin-su-2014nov17-story.html> .

- Figura 13. Picasso. *Las señoritas de Avignon*. 1907. Disponible en: <https://www.culturagenial.com/es/cuadro-las-senoritas-de-avignon-de-pablo-picasso/> .

- Figura 14. David Alfaro Siqueiro. *El polyforum*. 1971. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Polyforum_Cultural_Siqueiros .

-Figura 15. David Hockney: *La mesa del despacho*. 1984. Disponible en: <https://depictedarchitecture.wordpress.com/2016/01/26/david-hockney-joiners-2/> .

-Figura 16. David Hockney: *Gran interior, Los Ángeles, 1888*. Disponible en: [https://www.facebook.com/147991161905423/photos/a.520969007940968/2818042414900271/?type=3&eid=ARAxkwCJoPER1R5yy0A8m_fSIXWmNYYjw3lTMmB53usq148qT_YJYpD1EqHbkalf7DLb-kcVZRz8M1WF&_xts__\[0\]=68.ARCVVYNpn-eUp-gUh3F1Q8cg1bbTB9py8v0uKBCRDbneo4YVUJGJMbqSMeFXVpUyK-kdvODzhhvavahxwqgC0kwquZma36wM8pBEijlm0W9LuuFmvQkChS5HoagFiDYx58MI-4GDCEjXRqm3rHKOyTdwRz5CTxd5CxS1TI4qw6anAiTg1St7zd4Jh3vw-KJtaR88ILRPLZ6lhJ46ctYRtRJcaor1wZ-](https://www.facebook.com/147991161905423/photos/a.520969007940968/2818042414900271/?type=3&eid=ARAxkwCJoPER1R5yy0A8m_fSIXWmNYYjw3lTMmB53usq148qT_YJYpD1EqHbkalf7DLb-kcVZRz8M1WF&_xts__[0]=68.ARCVVYNpn-eUp-gUh3F1Q8cg1bbTB9py8v0uKBCRDbneo4YVUJGJMbqSMeFXVpUyK-kdvODzhhvavahxwqgC0kwquZma36wM8pBEijlm0W9LuuFmvQkChS5HoagFiDYx58MI-4GDCEjXRqm3rHKOyTdwRz5CTxd5CxS1TI4qw6anAiTg1St7zd4Jh3vw-KJtaR88ILRPLZ6lhJ46ctYRtRJcaor1wZ-)

[yTv4KiBGjXpO5linjKcemjfK7cUauSlvgF2zeNFQVibyYSqkNAGRwJcXM1dRba2GxThaiFZxii1jldosEFgAw](https://www.youtube.com/watch?v=TV4KiBGjXpO5linjKcemjfK7cUauSlvgF2zeNFQVibyYSqkNAGRwJcXM1dRba2GxThaiFZxii1jldosEFgAw) .

- Figura 17. Patrick Hughes: *Vanishing Venice*. 2007. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vanishing_Venice_-_Patrick_Hughes.jpg .

-Figura 18. Isidro Blasco: *Madrid 2020*. Disponible en: <https://privado.redcollectors.com/PrivateView/PrivateViewNuevoImageGallery/f5e7c795-5343-4d96-9661-581125c7c8d4?idLinkPrivateView=1de04520-e133-40f1-a515-4e169137e6bf&usuarioId=00000000-0000-0000-0000-000000000000> .

-Figura 19. Antonio Herreros: *Chica con mono*. 2018.

-Figura 20. Antonio Herreros: *Alepo*. 2019.

- *Figura 21. Antonio Herreros. El camino viejo de Benimaclet*. 2021. 100x60cm.

- Figura 22. Antonio Herreros. *El edificio Tramoyeres*.2021.30x20cm.

- Figura 23. M^o Antònia Gomia y Antonio Herreros. *Mural de clase de pintura y entorno*. 2021. 3x5,5m.

- Figura 24. Render de soporte tridimensional cómo boceto.

- Figura 25. Soporte en proceso de montaje. 25x48x20cm.

-Figura 26. Maqueta de calle vacía. 20x30x20cm.

- Figura 27. Collage sobre la composición del soporte para organizar los elementos.

- Figura 28. *Maria Antònia sentada*. 10x15x13cm.

- Figura 29. *Maria Antònia escribiendo el TFG*. 9x18x9cm.

- Figura 30. *La abuela Antònia y una silla*. 13x10x10cm.

-Figura 31 *Maria Antònia pintando entre su habitación y la cocina*. 10x10x10cm.

- Figura 32. *Macetas del pasillo del edificio Tramoyeres* 45x27x27cm.

-Figura 33. *Patio interior*. 7x16x5cm.

- Figura 34. *Fuente del jardín de viveros*. 40x122x40cm.

-Figura 35. *Pequeña cafetera italiana*.10x18x14cm.

-Figura 36. *Primado Reig*. 25x48x27cm.

9. ANEXO DE IMÁGENES

Fuente del jardín de viveros



1.



2.



3.

Antonio Herreros

Fuente del jardín de Viveros

Óleo sobre tabla

40x122x40cm

2021

- 1. Vista frontal
- 2. Fragmento
- 3. Vista lateral

Antonio Herreros

Fuente del jardín de Viveros

Óleo sobre tabla

40x122x40cm

2021

–

4. Fragmento

5. Vista superior picada

6. Detalle



4.



5.



6.

MARIA ANTÒNIA SENTADA

Antonio Herreros

Fuente del jardín de Viveros

Óleo sobre tabla

10x15x13cm

2021

—

1. Fragmento

2. Ángulo medio picado



1.



2.

PATIO INTERIOR

Antonio Herreros

Patio interior

Óleo sobre tabla

7x16x15cm

2021

—

1. Vista frontal

2. Angulo picacado



1.



2.

MARIA ÁNTONIA ESCRIBIENDO EL TFG



1.

Antonio Herreros

Maria Antonia escribiendo el TFG

Óleo sobre tabla

9x18x9cm

2021

—

1. Ángulo picado

2. Ángulo lateral



2.

MACETAS DEL PASILLO DEL EDIFICIO TRAMOYERS



Antonio Herreros

*Macetas del pasillo del edificio
Tramoyers*

Óleo sobre tabla

47x25x25cm

2021

–

1. Ángulo picado

2. Ángulo lateral

3. Fragmento

1.



2.



3.

PEQUEÑA CAFETERA ITALIANA



1.



2.



3.

Antonio Herreros
Pequeña cafetera italiana

Óleo sobre tabla

10x13x17cm

2021

1. Ángulo frontal

2. Ángulo posterior oblicuo

3. Ángulo lateral

LA ABUELA ANTÒNIA Y UNA SILLA

Antonio Herreros

La abuela Antònia y una silla

Óleo sobre tabla

13x10x10cm

2021

–

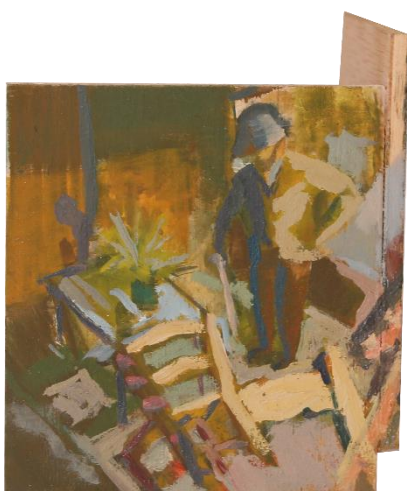
1. Ángulo frontal

2. Ángulo lateral izq.

3. Ángulo lateral der.



1.



2.



3.

MARIA ANTÒNIA PINTANDO ENTRE SU HABITACIÓN Y LA COCINA



1.



2.

Antonio Herreros

Maria Antònia pintando entre su habitación y la cocina

Óleo sobre tabla

10x10x10cm

2021

—

1. Ángulo lateral derecho.

2. Ángulo lateral izq.

PRIMADO REIG



1.



2.

Antonio Herreros

Primado Reig

Óleo sobre tabla

25x48x27cm

2021

—

1. Ángulo lateral izquierdo.

2. Fragmento.

3. Fragmento

4. Ángulo lateral derecho

5. Detalle

6. Vija frontal



3.



4.



5.



6.