

TFG

RASTROS.

ESPACIO HABITADO COMO RETRATO.

Presentado por María del Carmen Gimeno Casas
Tutora: Rosa Martínez-Artero

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Rastros. Espacio habitado como retrato es un proyecto artístico que aborda la representación de la persona partiendo del lugar que habita. Tomando tres habitaciones como objeto de estudio se buscan en ellas los distintos rastros que nos hablan de sus habitantes. La habitación se nos presenta como un espacio fragmentado, un conjunto de rincones y huellas de la intimidad. Es la fotografía quien nos permite este tipo de aproximación y nos revela las pistas para conformar un retrato sin rostro.

El trabajo queda materializado en tres obras pictóricas, correspondiéndose con cada una de las tres habitaciones. A su vez, las obras están formadas por varias pinturas expuestas a la manera de collage pictórico. El montaje expositivo se convierte en un elemento clave que da el sentido final a la obra.

PALABRAS CLAVE: Pintura, montaje, espacio, intimidad, retrato, huella, habitación

ABSTRACT AND KEYWORDS

Traces, Inhabited Spaces as a Portrait is an artistic project about the representation of an individual throughout the place they inhabit. Taking three bedrooms as objects of study, traces that speak about their inhabitants are expected to be found in them. The bedroom is such presented as a fragmented space, an ensemble of corners and imprints of intimacy. It is Photography that permits us this kind of approach and reveals to us the hints needed to conform a portrait without a face.

The work is expressed in three pictorial artworks, one for each bedroom. These artworks are formed by groups of pictures exposed as a pictorial collage. The expositive montage is then transformed into a key element, thus being the one giving final meaning to the artwork.

KEYWORDS: Painting, montage, space, intimacy, portrait, traces, room

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	3
2.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	4
3.	MARCO CONCEPTUAL	5
	3.1. Espacio habitado.....	5
	3.1.1. Espacio.....	5
	3.1.2. Habitar.....	6
	3.2. La intimidad y su búsqueda en los espacios	7
	3.3. El retrato sin rostro, la antonomasia	8
4.	REFERENTES.....	10
	4.1. Sophie Calle, <i>The Hotel</i>	10
	4.2. Avigdor Arikha	11
	4.3. Liliane Tomasko	12
	4.4. Maria Tinaut.....	13
	4.5. Edward Hopper	13
5.	<i>RASTROS. ESPACIO HABITADO COMO RETRATO</i>.....	14
	5.1. Antecedentes.....	14
	5.2. Proceso evolutivo.....	15
	5.3.1. Espacio I.....	16
	5.3.2. Espacio II.....	20
	5.3.3. Espacio III.....	22
	5.3.4. Espacio IV.....	25
6.	PROYECTO EXPOSITIVO Y OBRA.....	26
	6.1. <i>Carmen y Vicente</i>	27
	6.2. <i>Ramón</i>	30
	6.3. <i>Carmen 1967-1986</i>	33
7.	CONCLUSIONES.....	36
8.	BIBLIOGRAFÍA.....	38
9.	ÍNDICE DE IMÁGENES.....	40

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto que presento como Trabajo Final de Grado: “*Rastros. Espacio habitado como retrato*”, es un trabajo pictórico en el que se busca mostrar la interacción de las personas con el espacio y cómo las huellas que produce dicha interacción nos permiten hablar de quién en él habita, o habitó. Para ello se han escogido tres habitaciones distintas como objeto de estudio.

El proyecto surge del interés por la representación de espacios interiores y vacíos, nacido y desarrollado durante el Grado de Bellas Artes. Dicho interés se fue consolidando y conllevó una búsqueda de mayor profundización en los conceptos de espacio, habitar, intimidad y huella, conceptos clave para el desarrollo del trabajo. El desarrollo práctico de dichos conceptos queda materializado en una serie de tres obras. Cada una de ellas trata sobre una habitación y sus habitantes, las cuales a la vez están compuestas por distintas pinturas en un collage pictórico. Las pinturas, realizadas sobre papel, son de pequeño tamaño, sin superar los 50 x 40 centímetros. Representando fragmentos de los distintos espacios, se buscan rincones y objetos que nos hablen de las personas: lo importante no es la habitación en sí, sino cómo la habitación se ha convertido en un espacio para la intimidad a partir de la cual es posible retratar al habitante. Un juego detectivesco en busca de huellas.

Al tratarse de un trabajo de carácter teórico práctico la memoria escrita ha sido clave a la hora del proceso y de dejar constancia de él. En ella se muestran los distintos autores, libros y trabajos que han sido referentes en el marco conceptual, así como los diferentes artistas, en su mayoría pintores, que han sido de crucial importancia a la hora de la materialización de la obra.

Desarrollado el marco conceptual y los referentes, pasamos a analizar el proceso de las pinturas, partiendo de los antecedentes y del primer contacto con conceptos como el espacio. A pesar de que las tres obras parten de las mismas ideas, cada una de ellas ha sido descrita por separado con detalle, pues se ha considerado relevante destacar sus diferencias: cada una de ellas representa una particularidad en el habitar, lo que conlleva cambios tanto en el proceso evolutivo como técnico. La memoria escrita y las pinturas fueron trabajos realizados a la vez: se influenciaban mutuamente, obligando a la reflexión y replanteamiento de conceptos y procesos continuamente.

El proyecto aquí presentado se considera acabado; a excepción de una cuarta obra que está sin finalizar. Esto no significa que no haya interés por seguir trabajando alrededor del marco conceptual aquí construido; todo lo contrario, se considera este trabajo como la base para proyectos futuros en los que seguir hablando del espacio, la intimidad y el habitar.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El primer objetivo a alcanzar en este trabajo es la búsqueda de una metodología personal, combinando teoría y práctica, que permita el desarrollo del trabajo dentro de un marco conceptual y que pueda ser llevado tanto al lenguaje pictórico como al escrito. Esto conlleva una experimentación pictórica, poniendo en práctica los conocimientos adquiridos durante el Grado de Bellas Artes, así como la comprensión, asimilación y aplicación de los conceptos alrededor de los cuales se ha construido el proyecto.

Otro objetivo es reflexionar sobre la propia representación, más concretamente, sobre la representación de un espacio, en busca del mejor modo de transmitir dichos conceptos a través de la pintura.

Finalmente se trata de crear un proyecto que pueda servir de base y punto de inicio para investigaciones futuras.

La metodología utilizada consiste en la realización de pinturas y, de manera simultánea, un estudio y constante apunte de ideas y documentación del proceso, material que será utilizado para la redacción de la memoria escrita.

El proyecto comienza con la elección de los espacios sobre los cuales se va a trabajar, la observación de éstos y la posterior documentación a modo de fotografías. Muy importante ha sido el papel de la fotografía en este trabajo. Gracias a ella se han podido captar momentos precisos y experimentar con distintos puntos de vista y composiciones de un mismo motivo, jugando con la luz, con distintos elementos y composiciones, llegando a tener varias fotografías de cada motivo. La búsqueda para representar el espacio, el habitar y la huella nos lleva a la realización de composiciones fotográficas que más tarde serán traducidas a composiciones pictóricas. Sobre la materialización de las pinturas, cada una de ellas ha sido realizada sobre papel, con un trabajo que va de una a tres sesiones. Cada pintura era tratada de manera individual, para posteriormente organizar una composición formando una sola obra a partir de varias de ellas. Son estas composiciones las que se muestran como obra final.

En cuanto al marco conceptual, se han escogido libros que ayudaran a una construcción de las ideas y un apoyo de los conceptos iniciales con los que se inició el proyecto, como son *Retórica de la Pintura* de Alberto Carrere y José Saborit, *Construir Habitar Pensar* de Martin Heidegger o *La intimidad* de José Luis Pardo. También han sido de gran influencia los trabajos académicos de Laura Hernández y su Trabajo Final de Grado *Recorridos* y David Fernández Sáez y su Trabajo Final de Máster *Soledad y Silencio* que guardan una relación temática con mi proyecto.

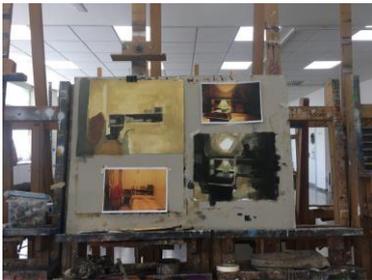


Fig. 1. Fotografía del proceso de las pinturas.



Fig. 2. Fotografía de los libros de Heidegger, Colomina y Saborit y Carrere.

3. MARCO CONCEPTUAL

3. 1. ESPACIO HABITADO

Hablar de espacio habitado implica hablar de dos conceptos muy complejos: “espacio” y “habitar”. Se ha optado por dar aquí algunos rasgos por separado de estos dos conceptos para facilitar una pequeña aproximación al tema de nuestro proyecto.

3.1.1. *Espacio*

El concepto de espacio fue la idea principal a partir de la cual se desarrolló el proyecto. De innumerables acepciones, se quiere exponer aquí aquellas formas de entender el espacio de las cuales se ha partido y han guiado el proceso y resultado.

“Un espacio es algo espaciado, algo que se deja libre dentro de un límite.”¹ Para que un espacio pueda ser entendido como tal, han de existir unos límites que lo definan, por tanto, no solo se trabaja alrededor de los espacios en sí, también los límites son objeto de observación y representación.

Los espacios alrededor de los cuales trabajo son las habitaciones elegidas para el proyecto. Una habitación es un espacio concreto, con unos límites bien definidos: el exterior y el interior quedan perfectamente delimitados. Es ese interior, tan bien marcado, en el que me centro para este trabajo.

Es habitual crear un paralelismo entre interior de una habitación y el interior de una persona: una habitación personal viene siempre acompañada de connotaciones como “privada” e “íntima”. Es fácil sentirse un intruso entrando en el espacio personal de alguien, sientes una parte de esa persona entre las cuatro paredes.

“Loos parece establecer una diferencia radical entre el interior y el exterior, reflejo de la división entre lo íntimo y la vida social del ser metropolitano: “fuera” está el dominio del intercambio, del dinero y de las máscaras; “dentro”, el de lo inalienable, lo no-intercambiable, lo indecible.”²

El interior de una habitación puede ser descrito de manera analítica, dando una descripción objetiva: analizando cada uno de los elementos y su posición exacta, o incluso matemática, acotar el espacio en números y superficies. Pero en este trabajo interesa sobrepasar esos límites puramente descriptivos. Este tipo de descripciones, no deja cabida a las ensoñaciones ni a la poética. Tal y como afirma David Fernández Sáez en su TFM *Soledad y silencio*: “Parece necesario, para que la descripción vaya más allá, recurrir a un tipo de narración más sensorial, menos aséptica, con la intención de que el lector encuentre



Fig. 3. Fotografía del apartamento de Adolf Loss, dormitorio de Lina Loss.

¹ HEIDEGGER, M. Construir Habitar Pensar. p. 33

² COLOMINA, B. *Privacidad y publicidad. La arquitectura como medio de masas*. pp. 179-180

líneas de semejanza con sus espacios privados, así es como de algún modo se puede transmitir la intimidad particular que se respira en un lugar”³.

Se busca hablar de las sensaciones y la atmósfera de ese lugar y no tanto dar una descripción exacta.

3.1.2. Habitar

Si queremos hablar del espacio y la manera en que se interactúa con él, es imprescindible hablar del habitar.

“La relación del hombre con lugares y, a través de lugares, con espacios, reside en el habitar. La relación hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado en su esencia”⁴.

Habitar no es solo la manera que el ser humano tiene de relacionarse con el espacio, sino que es inseparable del concepto de construir. Martin Heidegger afirma: “Este, el construir, tiene aquel, el habitar, como su fin”⁵. El filósofo alemán entiende el construir como crear espacio, lugares, que no solo tienen sentido si son habitados, sino que el habitar los hace ser. “La esencia del construir es el dejar habitar. El rasgo esencial del construir consiste en edificar lugares por medio de la disposición de sus espacios. Solo si tenemos la capacidad de habitar, podemos construir.”⁶

De la misma forma, no es posible separar el “habitar” de la casa: “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”⁷. La casa existe por y para el habitar. Es nuestro primer universo, nuestro rincón del mundo.

Habitamos en nuestras casas y habitaciones, dejamos rastros de nosotros. Tal y como también cita Laura Hernández en *Recorridos*: “Habitar es dejar huellas y el interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas [...]”⁸.

El concepto de huellas, de cómo se imprimen en el interior al ser habitado, es un concepto de gran importancia para este trabajo. Quien habita un espacio deja marcas en él, y son estas marcas las que nos permiten hablar de la persona. Entrar en una habitación de alguien es parecido a un juego de detectives. Es este juego la base del proyecto: se seleccionan esas huellas y se



Fig. 4. Gwen John: *A Corner of the Artist's Room in Paris*, 1907-09

³ FERNÁNDEZ, D. *Soledad y silencio* [trabajo final de máster]. p.19

⁴ HEIDEGGER, M. *Construir Habitar Pensar*. p. 41

⁵ *Ibid.* p. 11.

⁶ *Ibid.* p. 47.

⁷ BACHELARD, G. *La poética del espacio*. p. 28

⁸ BENJAMIN, W. En: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones*. p. 183. Citado en COLOMINA, B. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. p. 158.

muestran al espectador, y a partir de ellas se crea una imagen, un retrato de la persona que vive ahí.

3.2 LA INTIMIDAD Y SU BÚSQUEDA EN LOS ESPACIOS

Si hablamos del habitar en una casa o en una habitación, es difícil obviar el concepto “intimidad”. No solo eso, sino que el hogar se convierte en el lugar idóneo para hacer de la intimidad un objeto de estudio: “Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado.”⁹

En el libro “*La Intimidad*”, José Luis Pardo habla de la intimidad como “arte de contar la vida” y hace mención de cómo entiende él la intimidad en la literatura: “El narrador no consigue crear intimidad cuando dice de sus personajes: “Él sintió miedo” o “aquello le entristeció”, sino cuando hace tangibles al lector el pavor o la tristeza en estado afectivamente puro sin necesidad de nombrarlos directamente. Y es eso mismo lo que crea intimidad entre los seres humanos, y no el hecho de confesar inmundicias o el de cargar secretamente con ellas sobre la conciencia.”¹⁰

Se ha entendido dicha definición como extrapolable a la pintura. En este trabajo no se busca una forma ni literal ni explícita para hablar de los distintos habitantes. Lo que nos interesa es mostrar, a través del lenguaje de la pintura, el espacio donde han habitado y donde quizás lo íntimo ha dejado huellas. Una forma de aproximarse a la persona a través del espacio y lo íntimo.

No solo la casa presenta un privilegio a la hora de hablar de intimidad, dentro del propio hogar son los rincones donde la intimidad mejor reside: “[...] hay que buscar primeramente en la casa múltiples centros de simplicidad. Como dice Baudelaire: en un palacio “ya no hay rincones para la intimidad” “. ¹¹ Por ello las imágenes de este trabajo no buscan mostrar la habitación de un solo golpe de vista, lo que se muestran son los rincones de esas habitaciones, fragmentos de espacios. Todos juntos construyen, no tanto una representación de la habitación, como el conjunto de huellas que la persona ha creado.



Fig. 5. Carmen Gimeno: Fotografía Espacio II, 2018



Fig. 6. Carmen Gimeno: Fotografía Espacio I, 2018

⁹ BACHELARD, G. *La poética del espacio*. p. 27.

¹⁰ *Ibid.* pp. 29-30

¹¹ *Ibid.* p. 46

3.3. EL RETRATO SIN ROSTRO, LA ANTONOMASIA



Fig. 7. Eduardo Arroyo: *En la Tate Gallery, José María Blanco White es vigilado por un enviado de Madrid, 1979*

Pensar en un retrato en pintura es pensar en la representación de un rostro. Nuestro bagaje cultural nos permite entender que ese rostro es algo más que la representación de una cara; lo que se nos muestra en la pintura es a un individuo. Es una sinécdoque, un figura retórica que nos permite representar el todo (persona) a partir de una parte (rostro): “El género del retrato, que toma una parte del cuerpo- el rostro- para aludir a la totalidad de un sujeto, constituye una sinécdoque tan institucionalizada en nuestra cultura que apenas puede advertirse en ella sorpresa ni desvío retórico alguno.”¹²

Hoy en día vivimos rodeados de rostros: fotografías e imágenes en redes sociales, publicidad, etc. Una avalancha de caras que más que rostros, son máscaras, donde no se busca tanto una representación del individuo como una imagen que mostrar al exterior. Existe una crisis alrededor del rostro. Se ha convertido en una máscara, ha perdido fuerza. Cabe preguntarse, por tanto, a la hora de hacer un retrato, si el rostro continúa siendo la mejor manera de hablar de la persona.

El género del retrato es consciente de la pérdida del significado del rostro, “sin embargo, mientras el rostro seduce y vende eficazmente y más que nunca, el retrato pictórico intenta romper con él.”¹³ Se buscan otras maneras de hablar del individuo, más allá de la apariencia física. “[...] el retrato actual ha madurado la crisis del parecido proponiendo un acercamiento a la identidad personal, principalmente partiendo de las versátiles huellas del transcurrir de la experiencia.”¹⁴

Si tomamos el retrato como representación de un individuo y no de un rostro, las distintas maneras de retratar se multiplican. “[...] la ausencia del rostro (de su representación) en alguna pintura que no obstante siguiera (por algún mecanismo contextual, como por ejemplo el título) siendo un retrato, o siguiera, en términos más generales, refiriéndose a una persona concreta, sí manifestaría o daría lugar a un desvío retórico. Podríamos ahí encontrar elipsis, metáforas, metonimias, combinaciones entre ellas y comúnmente intención antonomásica.”¹⁵

Quitar el rostro de un retrato implica una desviación retórica que conlleva nuevos significados y nuevas acepciones. Para este trabajo nos hemos centrados en la antonomasia: “algo que no es la representación de un rostro alude a una identidad personal.”¹⁶

Innumerables son las opciones de un retrato antonomásico. Ir más allá que el propio rostro, buscar otras señas de identidad¹⁷. En este trabajo esas otras

¹² CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. pp. 319-320

¹³ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato*. p. 263

¹⁴ *Ibid.* p.265

¹⁵ CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. p. 391

¹⁶ *Ibid.* p. 391

¹⁷ FERNÁNDEZ, D. *Soledad y silencio* [trabajo final de máster]. p.14

señas que nos permiten ir “más allá” son los espacios que habitados, los rastros que se dejan en ellos y se pueden encontrar en las distintas habitaciones. Las imágenes van más allá de una descripción objetiva de los rincones y objetos: son lugares donde se nos muestran fragmentos de la intimidad de una persona, son fragmento de un retrato.

El título de las obras tiene gran importancia: las estancias tienen los nombres de los retratados, un recurso que me ayuda a comunicar al espectador que se encuentra ante retratos. Hacer del título un vínculo, una guía entre el espectador y el artista¹⁸.

¹⁸ VILAR, S. *Paraula visual*. p.146

4. REFERENTES



Fig. 8. Vilhelm Hammershøi:
Moonlight, Strandgade 30,
1900-1906



Fig. 9. Antonio López, *Lavabo y espejo,* 1967



Fig. 10. Uta Barth, *Sin título,* 2012

En este apartado se quiere mostrar los referentes que se han seguido y han influido en la realización de este proyecto.

A pesar de que los más importantes están explicados a continuación más detalladamente, se ha considerado mencionar otros que, aunque de menor relevancia, también han formado parte del trabajo. Entre ellos está Antonio López. El pintor español tiene un gran número de imágenes del hogar donde representa espacios vacíos, generalmente pasillos, o centrando toda la atención del cuadro en objetos tan cotidianos como un lavabo o una nevera. También imprescindible hablar de Vilhelm Hammershøi, de los primeros pintores en realizar cuadros de estancias vacías, desprovistas en la mayoría de ocasiones de personas y de cualquier otro elemento decorativo o que no sea arquitectónico. Llama la atención la sensación atmosférica que consigue y su paleta, generalmente de colores grises, tan controlada. Siguiendo la línea de Hammershøi, el pintor español José María Cuasante, y su serie de interiores, donde la luz se convierte en un elemento imprescindible para la composición también ha sido de inspiración para este proyecto.

La fotografía ha sido importante en el proceso del trabajo aquí presentado, por ello veo necesario mencionar a Uta Barth y sus fotografías de cortinas y reflejos de luz en interiores.

4.1. SOPHIE CALLE, *THE HOTEL*

Quisiera hablar en primer lugar de Sophie Calle (París, 9 de octubre de 1953), artista de gran influencia en el marco conceptual de este proyecto. Considerada artista conceptual, el medio que más utiliza es la fotografía a modo de documento, a pesar de que hay gente que la define como escritora, lo que es un indicador de lo heterogéneo de su trabajo. Variadas son sus obras y los temas que ha tratado: intimidad, muerte, encuentros, identidad, etc. La propia artista cita sobre su trabajo: “Todo lo que cuento es cierto, pero lo que hago no tiene nada que ver con un diario personal. Escojo momentos precisos a los que doy una forma distinta, reescribiéndolos y deformándolos. Mi trabajo surge de la intimidad, pero nunca la revela. Lo que ustedes ven es solo parte de lo que acepto contar”¹⁹

La obra en la que me centro que hace que Sophie Calle se convierta en referente para este proyecto es *The Hotel*. Para la obra la artista se hizo contratar como limpiadora de un hotel, para así tener libre acceso a las habitaciones.

¹⁹ VICENTE, A. *Sophie Calle, el voyeurismo hecho arte.* Página web.



Fig. 11. Sophie Calle: *The hotel*, 1981

“El lunes 16 de febrero de 1981 fui contratada como camarera temporal durante tres semanas en un hotel veneciano. Se me asignaron doce habitaciones en el cuarto piso. Durante mis tareas de limpieza, examiné las pertenencias familiares de los huéspedes del hotel, y observé, a través de los detalles, vidas que me eran desconocidas. El viernes 6 de marzo el trabajo llegó a su fin.”²⁰

Calle no vio a los huéspedes ni sabía quiénes eran. Entraba cuando la habitación ya se encontraba vacía y fotografiaba los objetos y las huellas que habían dejado esas personas en aquella habitación de hotel. De las fotografías sacadas creaba una identidad, se imaginaba cómo eran aquellas personas, las retrataba. Un claro ejemplo de retrato antonómico: mostrar los objetos de las personas en vez de sus rostros.

El proyecto fue presentado en una combinación de texto y fotografías: unas cuantas líneas que especificaban de qué habitación se trataba, y una mezcla de observación y consideraciones personales de Calle para la construcción de la identidad de los huéspedes, acompañado por nueve fotografías de la habitación ordenadas en cuadrícula. Calle parece lanzar al aire la pregunta, ¿qué caracteriza realmente a una persona?, ¿son acaso estas fotografías y escritos más identificativos de la persona que la representación de un rostro?

A parte de la influencia conceptual que ha tenido esta obra, también es importante señalar el modo en que Sophie Calle fotografía los objetos. La forma de representar el espacio, la habitación, desde distintos puntos de vista ha sido un recurso inspirador para este proyecto, siendo utilizado a la hora de realizar las fotografías y en el montaje final.

4.2. AVIGDOR ARIKHA



Fig. 12. Avigdor Arikha: *Sobre canadiense*, 1977.

Pintor figurativo, Avigdor Arikha (Radautz, Rumania, 1929- París, 2010) entiende la pintura como “preservación de huellas de vida, de instantes”²¹. Sus cuadros son sobrios, de temática sencilla y cotidiana: objetos y rincones captados, la mayoría de ellos, en su hogar y al natural. Llama la atención en sus obras el gran control que tiene sobre el color. Utilizando su característica paleta terrosa crea una gran sensación atmosférica. No se encuentran muchos elementos en sus composiciones, crea pinturas sencillas y de gran fuerza a la vez.

Tal y como lo describe Robert Hughes: “Sus pinturas pueden pasar desapercibidas al principio. Arikha huye del espectáculo y de la tiranía del impacto; sus cuadros, de pequeño formato, nerviosos y de colores pálidos, son

²⁰ MANCHESTER, E. *The Hotel*, room 47. Traducción del autor. Página web.

²¹ ANTONIO MOLINA, C. *Arikha*. p. 50.

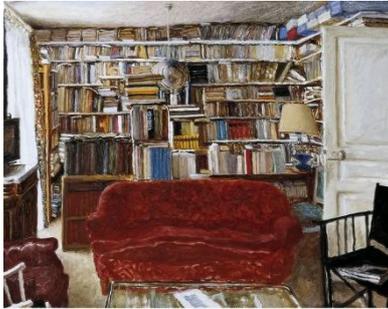


Fig. 13. Avigdor Arikha: *Mesa de cristal en la biblioteca*, 2004.

lechuzas, no pavos reales. Son imágenes individuales, enumeraciones de objetos ordinarios. “²²

La influencia de Arikha ha sido relevante a la hora de escoger las composiciones y colocar y representar los objetos en el espacio. Especialmente, en aquellas pinturas en las que el pintor hace una “vista de pájaro” sobre una mesa, en los que coloca objetos como bolígrafos, libros, botes de óleos, etc., obligándote a centrar toda tu atención en objetos ni llamativos ni espectaculares. Además, en muchas de esas obras se puede apreciar el pasado abstracto del pintor, advirtiendo composiciones geométricas o simplificando al máximo el plano de la mesa o de los objetos.

Compositivamente hablando, también es importante hablar de otros dos aspectos que pueden verse en diversas ocasiones en la obra del pintor: el elemento libro y el amontonamiento y/o acumulación y representación de distintos objetos. Muchos de sus cuadros han servido de ayuda a la hora de enfrentarse a una pintura y como resolución de varios problemas.

4.3. LILIANE TOMASKO

Liliane Tomasko (1967, Zurich, Suiza) es una artista conocida por sus pinturas abstractas. Parte de motivos y texturas de elementos hogareños, como sábanas o cortinas para realizar las composiciones. El resultado son cuadros donde predominan las grandes áreas de color y las formas orgánicas.

Su camino hacia la abstracción ha sido gradual. Resulta de especial interés las pinturas anteriores de Tomasko situadas entre la abstracción y la figuración. En ellas, la artista amplía escenas cotidianas como un objeto sobre la mesa, un montón de telas que podrían ser camisas, sábanas.... Esta ampliación es la que permite el juego entre la representación de un elemento figurativo que se vuelve difícil de reconocer, haciendo que el cuadro parezca un patrón de líneas y colores. El objeto en sí pierde importancia y la composición, tonalidad y atmósfera se tornan los protagonistas de la pintura.

Sus composiciones han sido de gran influencia a la hora de realizar muchas de las fotografías. Representa objetos amontonados, saliéndose del marco de la pintura y que aparecen incompletos. También hay que mencionar la forma en que resalta objetos blancos sobre un fondo oscuro, siendo normalmente folios o libros sobre una mesa, utilizando un blanco quebrado, de tonos amarillentos.

La artista tiene especial interés en las arrugas de las sábanas en las camas desechas, imágenes que han resultado muy útiles a la hora de representar camas en este trabajo.



Fig. 14. Liliane Tomasko: *3-1-2 Lex* (tríptico, panel izquierdo), 2009.



Fig. 15. Liliane Tomasko: *Soft Blue Stack*, 2008.

²² HUGHES, R. La intensidad elíptica de Arikha. Leído en ANTONIO MOLINA, C. *Arikha*. p. 53

4.4. MARIA TINAUT



Fig. 16. Maria Tinaut: *Ceiling*, 2015

Las primeras pinturas de Maria Tinaut (Valladolid, España, 1991) son representaciones sobrias de espacios interiores vacíos, centrandó toda la atención del cuadro en uno o dos objetos sencillos, como pueden ser sillas o colchones. A veces hace de la sombra y la luz las protagonistas del cuadro, creando composiciones casi abstractas pero siempre de gran sentido atmosférico. De esta serie de pinturas de Tinaut destaca el control cromático, con un gran control de la paleta. Dominan los colores terrosos, verdes y blancos. Sin delimitar con precisión los objetos, dejando unos límites de la mancha un tanto ambiguos, permite que las sillas, mesas y puertas de sus habitaciones se fundan con la atmósfera, como si ese objeto hubiese estado siempre ahí o formase parte inseparable de la habitación. Las composiciones son sencillas, lo que ayuda a reforzar la imagen de la habitación vacía.

Maria Tinaut ha sido referente e influencia en este trabajo especialmente por el uso de paleta restringida en sus cuadros. También cabe destacar la forma de utilizar la mancha y delimitar los colores: las paredes, suelo y los objetos apenas muestran variaciones de color. Los planos están bien definidos y concretados sin llegar a una representación excesivamente exhaustiva ni detallada. Se centra en la atmósfera y en el ambiente de la habitación antes que de las particularidades y definición de los objetos.

4.5. EDWARD HOPPER

Unos de los grandes pintores americanos del S.XX, Edward Hopper, es conocido por sus pinturas de paisaje urbano y habitaciones. Llamado el “pintor americano de la luz” o “pintor de la soledad”, sus espacios son descriptivos y con un gran sentido de la teatralidad. La luz, encuadre y ambientación están muy pensados. Las habitaciones de Hopper son frías y distantes. Los personajes están aislados, solitarios; y en el caso de aparecer más de un personaje en la escena, no hay contacto entre ellos. La actitud a la hora de abordar la representación del espacio en este trabajo se distancia bastante de Hopper: el pintor americano habla de la incomunicación, de gente que parece estar fuera de lugar, no del habitar.

Con todo, es esencial nombrarlo por su técnica y manera de representación. Sus pinturas son esquemáticas, trabajadas por planos, sin entrar en excesivos detalles, fijándose en lo esencial. Le da una gran importancia a la luz como elemento compositivo. A partir de él se constituye la atmósfera de la habitación. La observación de sus pinturas me ha permitido un mayor entendimiento en la construcción del espacio: la importancia de las líneas verticales y horizontales bien definidas.



Fig. 17. Edward Hopper: *Room in Brooklyn*, 1932.

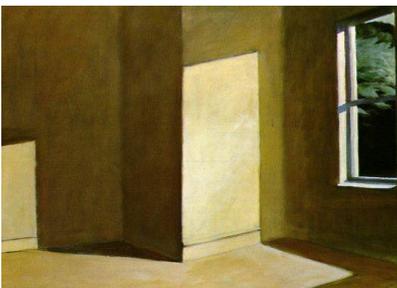


Fig. 18. Edward Hopper: *Sun in an empty room*, 1963.

5. RASTROS. ESPACIO HABITADO COMO RETRATO

5.1. ANTECEDENTES

En este apartado se muestran los trabajos previos que me han llevado a la realización del proyecto aquí presentado.

El primero a mencionar es la serie llamada “*Esquinas*”, realizada para la asignatura “Teoría de la Pintura” de tercer curso del grado (fig. 19 y fig. 20). En estas pinturas se juega entre la abstracción y la figuración: las pinturas son representaciones de esquinas de techos, totalmente aisladas de contexto, con lo que es casi imposible reconocer una esquina y no ver simplemente planos. Si se incluye este trabajo como antecedente es debido a los conceptos de vacío y la fragmentación del espacio, como una habitación en este caso. Además, es la primera vez que en mis trabajos hay una intencionalidad de búsqueda atmosférica. También es importante mencionar la metodología utilizada para este trabajo, en el que previo a la realización de ninguna pintura, hubo una búsqueda de referentes y conceptos, metodología que ha sido extrapolada para el TFG.



Fig. 19 y fig. 20. Carmen Gimeno: *Serie Esquinas, Esquina I y II*. Óleo sobre tabla, 20 x 20cm, 2017



Fig. 21. Carmen Gimeno: *El Aula*. Óleo sobre tabla. 35 x 50 cm, 2017



Fig. 22. Carmen Gimeno: *Sillas VI*. Óleo sobre papel tamaño A4, 2017

Otros antecedentes, aunque sin tratarse de una serie concreta, son varias de las pinturas realizadas también en tercer curso, en la asignatura “Pintura y Figura” (fig. 21 y fig. 22). En esta asignatura, posterior a la de “Teoría de la Pintura”, tuve la intención de seguir trabajando con los conceptos de espacio interior y vacío. El resultado fueron varios trabajos de pasillos o imágenes del propio taller de la facultad. La mayoría de ellos son al natural, apuntes rápidos y de pequeño tamaño en los que se busca describir y captar la atmósfera del lugar. Debo añadir que fue en estos trabajos donde utilicé papel para las pinturas por primera vez, soporte de las pinturas presentadas en este trabajo.

Por último, mencionar el proyecto realizado durante la estancia en Dublín, correspondiente al Programa Erasmus del primer cuatrimestre del cuarto año de carrera. El trabajo estaba centrado en un parque, un espacio que, aunque público y por tanto con connotaciones, ideas y representación totalmente distinta a lo que es un espacio interior, consideramos importante su mención: se trabajó no solo con el espacio, también con la manera en que la gente se relaciona con él. Esta búsqueda de la relación entre personas y espacio es relevante para hablar del habitar, uno de los conceptos sobre los que se sustenta este proyecto, ya sea un exterior como un interior.

5.2. PROCESO EVOLUTIVO

El planteamiento inicial era desarrollar un trabajo en torno a espacios interiores, más específicamente, habitaciones personales. La profundización en los distintos conceptos (espacio, habitar e intimidad) fue necesaria para poder concretar objetivos y dotar de sentido al proyecto. Supuso un punto de inflexión la lectura de “*Retórica de la Pintura*” de José Saborit y Alberto Carrere. A partir de este libro, donde se habla extensamente de las metáforas pictóricas, se introdujo el concepto de retrato antonomásico, concepto clave en el desarrollo del trabajo. Los espacios interiores pasan a hablarnos directamente de la persona. Las pinturas se centran en los objetos o los rincones que muestran las huellas de quien allí habita.

Paralelo al desarrollo del marco conceptual, se realizaron pequeños estudios en papel (figs. 23, 24 y 25). Se quería trabajar de manera simultánea tanto la parte teórica como la práctica. En estos estudios iniciales se juega con forzados puntos de vista, la línea y la mancha. Conllevan un constante aprendizaje de cómo traducir al lenguaje pictórico la fotografía. Otro punto de importancia en estos primeros bocetos fue la elección del papel como soporte.

Se escogieron tres espacios, tres habitaciones, para desarrollar el trabajo. De entre las tres con las que se empezó el trabajo dos se han mantenido y una fue cambiada. Se escogieron de manera que cada habitación hablara a su manera del habitar, que tuvieran una narrativa distintiva y una particularidad que la diferenciara de las otras dos.

Es importante mencionar el papel relevante de la fotografía en este proyecto. El primer enfrentamiento con el espacio escogido se hacía a través de la fotografía, lo que ya condiciona una manera de ver: permite percibir el espacio de manera fragmentada y captar instantes. Además, todas las pinturas han sido realizadas a partir de referente fotográfico. En la mayoría de los casos, de cada imagen que se quería representar hay varias versiones, modificando la luz, la posición de algún objeto, el punto de vista... Ejemplo de ello son las imágenes 26 y 27, donde se aleja o acerca el punto de vista o se cambia la luz artificial (fig. 26) por luz natural (fig. 27). Se podría hablar de estas distintas variantes como bocetos previos a la realización de la pintura.

El trabajo se planteó de manera que cada habitación correspondiese a una obra. En las obras se busca que la habitación sea reconocible pero no tanto representar una descripción literal como una recopilación de rastros y huellas que nos remita directamente a la persona. Cada obra, a su vez, está compuesta por varias pinturas, no a modo de serie, pues el sentido solo es dado al mostrar juntas todas las pinturas de una misma habitación. Es una obra abierta. La importancia a la hora de ser expuesta implica que podría cambiar su sentido dependiendo del montaje. La forma de exponer las pinturas se convierte en un aspecto de gran importancia: es a partir de la composición de las distintas pinturas cuando se crea una narrativa entre las imágenes que nos habla de las



Fig. 23. Carmen Gimeno: *Boceto I*. Óleo sobre papel tamaño A4, 2018



Fig. 24. Carmen Gimeno: *Boceto II*. Óleo sobre papel tamaño A4, 2018



Fig. 25. Carmen Gimeno: *Boceto III*. Óleo sobre papel tamaño A4, 2018



Fig. 26 y fig. 27. Carmen Gimeno: fotografías del espacio II

personas. Las pinturas se colocan sobre la pared, en algunos casos superponiéndose gracias a la utilización de papel como soporte. No solo eso, el papel también nos remite a la fotografía a partir de la cual la pintura ha sido realizada. El primer criterio fue que el montaje debía dar una composición horizontal en referencia a las palabras de Bachelard en “*La poética del espacio*”, donde contrapone la verticalidad de la casa frente a la horizontalidad de la habitación²³. En la forma del montaje, a manera de un collage pictórico, de nuevo se puede ver la influencia de la fotografía.

Cada obra tuvo su propio desarrollo, influido por las características del espacio y la manera en que la persona se relaciona con él, lo que ayudó a encontrar su narrativa visual. A continuación muestro el proceso de cada obra de manera individual, tanto en la realización de las pinturas como en el montaje de éstas.

5.2.1. Espacio I

El estudio del Espacio I dio como resultado la obra *Carmen y Vicente* que consta de un total de 11 pinturas, realizadas sobre papel Basik y que varían de tamaño entre 57 x 49 cm y 21 x 29,5 cm.

Este primer trabajo nos presenta una habitación utilizada como despacho y habitada por dos personas. Aquí se representan dos retratos antonomásticos, aunque también podría ser visto como el retrato de una relación y de su convivencia. Es esta característica (un espacio, dos personas) la que crea la narrativa de la obra.

Fue el primer espacio elegido y por tanto el primero en el que empecé a trabajar. Por ello es la obra en la que hay más pruebas: se convirtió en el espacio de ensayo y error, donde se concretó la metodología.

Las primeras fotografías tomadas al despacho abarcan un gran espacio de la habitación (fig. 28). Las imágenes resultaban frías e impersonales, muy alejadas de la búsqueda de sensación de intimidad. Se hizo una mayor aproximación a rincones y objetos buscando lo esencial del espacio y las distintas marcas y huellas (fig. 29) para finalmente, cuando ya tenía clara la imagen a representar, utilizar la luz, punto de vista y composición para que nos hable directamente de la persona (fig. 30). Esta manera de abordar las fotografías será luego utilizada en el resto de los espacios.

Esta obra tiene una gran carga narrativa. Se busca contar la unión de las dos personas que comparten la habitación, analizar los espacios en común y aquellos que solo pertenecen a cada uno de los individuos. La estructura inicial de la colocación de las pinturas, que se ha mantenido, crea una lectura de izquierda a derecha: mostrar primero por los lugares propios de uno de ellos, después las zonas comunes y por último, los lugares propios de la otra persona. Así, la obra ya quedó separada desde el primer momento en tres partes.



Fig. 28. Carmen Gimeno:
Fotografía del Espacio I



Fig. 29 (derecha) y fig. 30. (izquierda).
Carmen Gimeno: Fotografías del Espacio I

²³ BACHELARD, G. *La poética del espacio*. p. 38

Como ya se puede observar en la primera composición pensada para esta obra (fig. 32) hay una búsqueda de simetría en la composición. Se buscó añadir el mismo tipo de elementos tanto en la parte izquierda como en la derecha. Los libros y sillones son un elemento común en ambas partes, crean un paralelismo entre ambas personas.

El componente “luz” también cobró una gran importancia. Las imágenes de la parte derecha han sido tomadas con luz natural. No solo eso, si no que se muestra la ventana intencionadamente para confirmar la fuente de luz. Mientras, en la parte derecha se ha utilizado luz artificial, en un ambiente de noche. Podría tomarse como algo simbólico, hablar del binomio luz-oscuridad, noche-día, pero lo que se busca es mostrar las horas de actividad de cada uno de los retratados, las horas en que mayoritariamente ocupan el espacio representado.

Las primeras pinturas realizadas fueron los sillones. Podrían funcionar por sí solas como retrato antonomástico: son los lugares concretos que ocupan los retratados en la habitación la mayoría del tiempo. A partir de ellas se fueron planeando y organizando el resto de imágenes.

La composición inicial pensada para esta obra se cambió al poco de empezar con las pinturas. La primera razón fue lo oscuro que eran la mayoría de las imágenes, dando una atmósfera sombría al conjunto. El hecho de volver a hacer fotografías permitió replantearse toda la composición. En la segunda composición (fig. 33) se quiso acentuar la simetría y repetir, no solo algunos elementos, también planos, y dar más luz al conjunto de todas las pinturas.



Fig. 31. Carmen Gimeno: *Carmen y Vicente, fragmento II*, 2018. Óleo sobre papel, 50 x 35 cm.



Fig. 32. Composición I para la obra *Carmen y Vicente*.

Fig. 33. Composición II para la obra *Carmen y Vicente*.

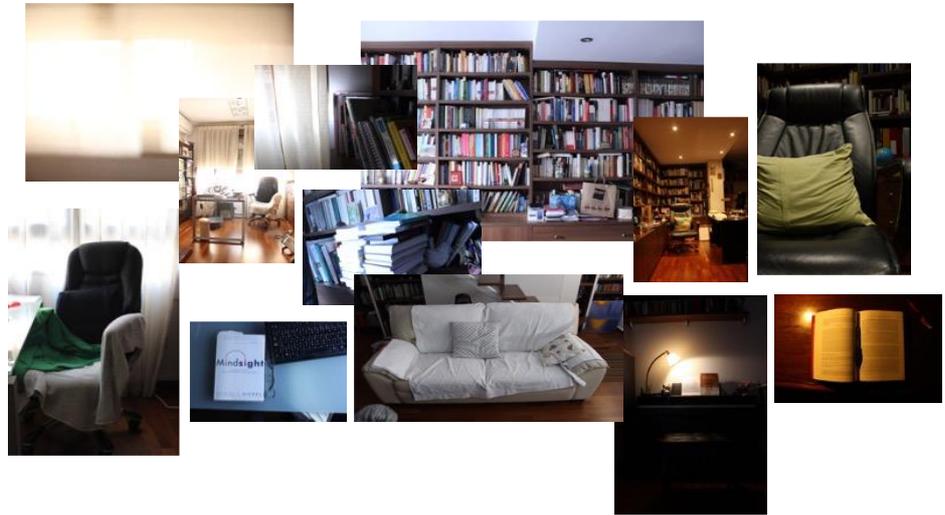


Fig. 34 y fig. 35. Imágenes del proceso.



Fig. 36. Carmen Gimeno: *Carmen y Vicente, fragmento IV*, 2018. Óleo sobre papel, 40`5 x 32 cm.

Con esta segunda composición, muy cercana a la definitiva, se acentúa la diferencia entre luz natural (día) y luz artificial (noche), y una mayor repetición de planos y objetos: en ambas partes se encuentran la imagen de objetos sobre una mesa y una visión más general del espacio de cada uno. Repetición que crea diferencia para definir cada retrato.

Las fotografías ya daban una gama de colores tierra y debido a las características de esta habitación, se consideraron unos colores y tonalidades aptos. Se buscó una paleta de colores tranquila, que remitiera al hogar y al material madera, material asociado con lo acogedor y que además, abunda en el espacio aquí representado. La paleta escogida fue: blanco titán, amarillo nápoles, amarillo medio, ocre, rojo cadmio, tierra siena tostada, azul ultramar oscuro y negro marfil. En algunas ocasiones se forzó la aparición del color rojo, para así mantener la característica del marrón como color cálido. “Tampoco es siempre un color cálido (el marrón); solo lo es cuando predomina su parte de rojo”²⁴.

En cuanto al proceso técnico, las pinturas se empezaban con unas manchas aguarraseadas utilizando un color oscuro de una tonalidad marrón: una mezcla de tierra siena tostada, negro marfil y un poco de azul ultramar. Se buscaban pinceladas grandes y esquemáticas, sin entrar en detalle pero que la imagen pudiera ser reconocible desde la primera mancha. Con este primer color oscuro se llenaba todo el papel excepto las partes de luz. Estas zonas se reservaban para ser manchadas con un segundo color más claro, permitiendo así crear luces más vibrantes. Para esta tonalidad más clara se utilizaba ocre, blanco y amarillo nápoles en la mayoría de los casos. Este color también era añadido a algunas zonas ya manchadas con el marrón inicial, con una capa muy fina de pintura, para generar distintos matices en las sombras.

A partir de aquí el trabajo consistía en ir definiendo las manchas y la valoración tonal. La parte oscura apenas se modifica, dejándola con la mancha

²⁴ HELLER, E. *Psicología del color*. p. 257



Fig. 37. Carmen Gimeno: *Carmen Y Vicente, fragmento IX*, 2018. Óleo sobre papel 29'5 x 38 cm.



Fig. 38. Imagen del proceso.

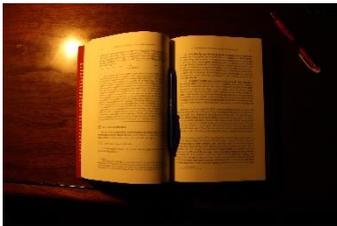


Fig. 39. Carmen Gimeno: *Fotografía del Espacio I*.

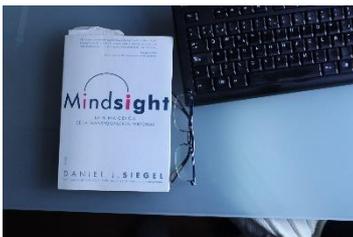


Fig. 40. Carmen Gimeno: *Fotografía del Espacio I*.

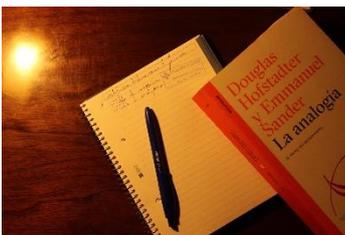


Fig. 41. Carmen Gimeno: *Fotografía del Espacio I*.

inicial aguarraseada y evitando una opacidad total en los oscuros, jugando con la densidad y texturas de la pintura.

En cuanto a la luz, se conseguía por superposición de capas muy finas de óleo, mezcladas con un medium, liquin, para facilitar las transparencias y la fluidez de la pincelada.

Debido a la gran cantidad de pinturas que conlleva cada obra, hay cambios observables en la forma de pintar entre algunas de ellas. Aunque, como ya he mencionado, la mayoría de las pinturas de esta obra fueron realizadas con el procedimiento explicado, hay algunas en las que la pincelada es más directa, especialmente en las luces, y de una realización más rápida.

Este cambio a la hora de pintar se aprecia comparando los resultados de las imágenes 36 y 37. Un proceso distinto corresponde a una búsqueda de resultado final distinta. En la imagen 36 se representa un pequeño espacio, se ha puesto énfasis en la ambientación, en que todo quede bien unificado así como una búsqueda de sensación espacial y atmosférica. Para ese resultado e intencionalidad se consideró conveniente un procedimiento a base de capas superpuestas. En cambio, en la imagen 37 lo importante no es tanto la atmósfera como la representación y reconocimiento de los objetos, en este caso, libros. Se buscó llegar a la máxima esquematización posible y representar lo esencial. La pintura consta de dos pasos (fig. 38 y fig. 37). Se empieza también con una mancha inicial marrón oscuro, que ya delimitan las formas y distintas masas. Posteriormente se añade la luz, pero en vez de utilizar la tonalidad más clara para hacer una mancha aguarraseada, se añade a la primera de manera definitiva, sin intención de manipularla más. El fondo se retoca, oscureciendo algunas partes para conseguir el contraste deseado.

Antes se ha mencionado que la segunda composición mostrada era “casi” la definitiva. Los últimos cambios realizados ya fueron pensados con las pinturas y no con las fotografías, no hay ningún estudio previo.

El primer cambio fue la eliminación de una de las imágenes. Con todas las pinturas más o menos acabadas y puestas juntas, se concluyó que era innecesaria: dejaría el centro de la composición muy saturado de imágenes y podía caer en lo repetitivo, pues la pintura correspondía a otra escena donde se muestran libros. El otro cambio realizado fue la sustitución de una imagen por otra: el libro abierto en la mesa en la parte derecha (fig. 39). Se concluyó que, en cuanto a composición, sería más apropiado una parecida a su imagen “hermana” (fig. 40), el libro sobre la mesa de la parte izquierda: sin centrar y dejando partes de elementos fuera de la pintura (fig. 41).

5.2.2. Espacio II

El Espacio II corresponde a la obra *Ramón*, formada por un total de nueve pinturas utilizando papel Basik de 300 gr y Rosa Espina blanco, dependiendo del resultado final que se buscaba. El tamaño de las pinturas varía entre los 51'4 x 36 centímetros y los 28 x 38 centímetros.

El espacio sobre el cual aquí se trabaja es un dormitorio en un piso de estudiantes. Es una habitación en la que no se piensa habitar permanentemente, es de paso. Aunque se hable de una persona específica, la que la habita en el presente, hubo personas que posiblemente también hayan dejado su huella, y habrá personas en el futuro viviendo en esa habitación que son desconocidas. Es un espacio para un arraigo temporal.

Este tipo de alquileres, por meses o por un par de años, tiene sus propias características en el habitar. Incluso sabiendo que no te pertenecen y no es para una estancia permanente, siempre es posible encontrar esfuerzos por hacer propio el espacio: cambiar la distribución de los muebles, decorar las paredes con posters o fotografías, llenarlos de objetos personales. Es un espacio de paso que, sin pertenecerte, se habita más que la habitación propia de la casa familiar de origen. Tener dos habitaciones sin saber realmente cuál de ellas es realmente tu habitación, tu espacio de intimidad y privacidad.

Tras el primer paso de ir al dormitorio y analizarlo, se buscaron elementos que hablaran de la no permanencia. Se consideró relevante destacar las paredes blancas, que recuerdan a un espacio inhabitado y frío, y añadir el elemento maleta, representando el movimiento constante entre el piso de estudiantes y la casa familiar. Por otro lado, también era importante hablar de los rincones que la persona había creado en la habitación. Así, juntando estos dos tipos de elementos, los que hablan sobre una habitación impersonal frente aquellos que hablan de lo personal, se muestra la tensión de querer hacer propia una habitación de paso. No se puede hablar de una división clara de imágenes con elementos solo impersonales y otras únicamente con representaciones de rincones y objetos más personales, se han querido mezclar ambos conceptos en las pinturas.

A la hora de realizar las fotografías se optó por una iluminación fría donde dominase el gris y sombras azules, alejarse de los colores cálidos y más acogedores. El rojo, un color ya dado por los propios elementos de la habitación, no fue descartado y se utilizó en beneficio de la obra: un toque de calidez entre las paredes frías, tensión entre lo acogedor y lo impersonal. Así, la paleta escogida fue: blanco titán, amarillo nápoles, ocre, rojo cadmio medio, rojo óxido de hierro, tierra siena tostada, azul ultramar y negro marfil.



Fig. 42. Fotografía del Espacio II.



Fig. 43. Carmen Gimeno: *Ramón*, fragmento III, 2018. Óleo sobre papel, 36 x 51'4 cm.

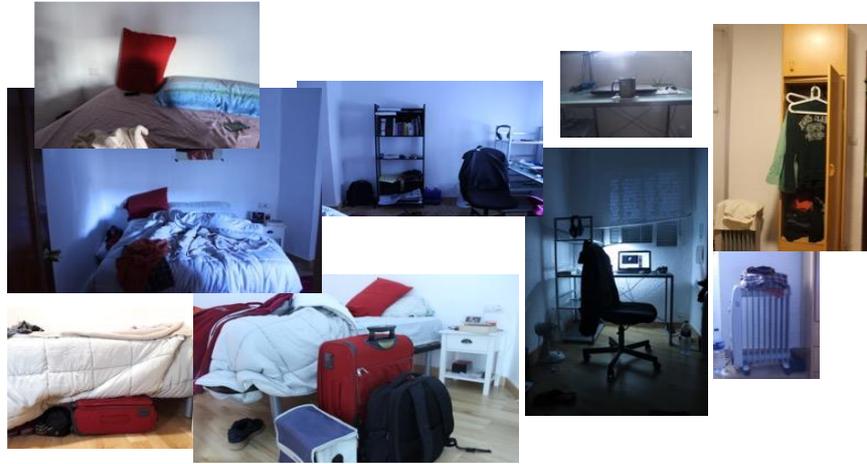
Fig. 44. Composición I para la obra *Ramón*.



Fig. 45 y fig. 46.
Imágenes del proceso.



Fig. 47. Carmen Gimeno:
Ramón, fragmento VII,
2018. Óleo sobre papel,
49,8 x 35 cm.



La primera composición ideada para la obra *Ramón* (fig. 44) fue descartada casi al principio: resultaba caótica. La mayoría de las imágenes se conservaron, por lo que se decidió empezar a pintar con las fotografías escogidas.

Las primeras pinturas realizadas para esta obra fueron aquellas donde se representa la cama. Se consideró el elemento de mayor importancia en la habitación, el que marca su función: “Una habitación es una pieza en la que hay una cama.”²⁵ El segundo elemento en relevancia fue el escritorio, el rincón donde se llevan a cabo la mayoría de actividades y donde más rastros del habitar se pueden encontrar: “Asimismo, el local debe tener un aspecto habitado y para ello deben ser visibles ciertas huellas de una vida activa: un libro que se acaba de dejar, un trabajo comenzado, etc.”²⁶ A partir de estos dos puntos de partida (escritorio y cama) se articularon el resto de imágenes.

En cuanto a la parte técnica, muchas de las pinturas se trabajaron de forma similar a la obra *Carmen y Vicente*. Se empezaba con una mancha aguarraseada, buscando un tono grisáceo mezclando azul ultramar y negro marfil, con el que se dibujaba y se marcaban las zonas de luz y sombra a grandes rasgos. Las formas y definición de las masas se construyen poco a poco, a partir de capas de óleo cada vez menos transparentes, pasando por los grises hasta un oscuro casi negro. Al final se añadían veladuras de una tonalidad más clara. En el caso de la imagen 47, utilizando ocre, tierra siena tostada y amarillo nápoles, para definir las luces.

Otras pinturas fueron tratadas de manera más directa, buscando la tonalidad grisácea desde el primer momento, utilizando menos aguarrás y transparencias (fig. 48). En la primera capa ya se buscaban distintos colores y tonalidades, en vez de tratar una primera mancha monocroma, lo que también permitió destacar el rojo al ser utilizado desde un principio. Las zonas de luz se siguen reservando para no perder la blancura del papel. Esta primera mancha de óleo será tratada posteriormente con veladuras y aguadas para crear

²⁵ PEREC, G. *Especies de espacios*. p. 53

²⁶ FIREDICH BOLLNOW, O. *Hombre y espacio*. p. 140



Fig. 48. Imagen de proceso.

sensación atmosférica y con pinceladas cada vez menos diluidas para definir formas, luces y sombras.

Este tipo de actuación más directa sobre el papel conlleva un menor margen de error: jugando con veladuras y distintas opacidades se permite un pequeño grado de tanteo que se pierde totalmente al añadir una mancha grisácea y casi opaca a toda la pintura desde la primera mancha. Si con esa primera actuación la pintura no funcionaba se descartaba para no caer en lo sobado e insistente.

Como ya ha sido comentado, se comenzó a pintar sin una idea clara de la composición final de las pinturas: cuando el trabajo estuviese más avanzado, se replantearía de nuevo la colocación final de cada uno de los fragmentos. Esto cambió cuando se encontró una relación entre una improvisación en la composición y la manera de habitar este espacio: sin planificar, añadiendo y eliminando elementos de manera caótica, creando un collage de objetos en la propia habitación. Se continuó pintando, manteniendo la mayoría de las imágenes, y aquellas que se cambiaron no lo fue tanto por no funcionar en conjunto (como ocurre en la explicación del proceso del Espacio I) sino por la imagen en sí. La colocación de todas ellas no fue pensada hasta que la obra estuvo acabada y se montó sobre la pared. Por ello, la obra *Ramón* (fig. 70), es la presenta mayor repetición, improvisación y caos.



Fig. 49. Carmen Gimeno: *Ramón*, fragmento IV, 2018. Óleo sobre papel, 38 x 50 cm.

5.3.3. Espacio III

Por último, el Espacio III resulta en la tercera obra, *Carmen 1967-1986*. El soporte utilizado para las pinturas es papel Basik 300 gr o Rosa Espina blanco. Los tamaños de las pinturas van desde los 33'5 x 26 centímetros hasta los 50 x 37 centímetros.

La habitación aquí escogida ya no se encuentra habitada. Los años del título de la obra señalan el tiempo en que este espacio era utilizado como dormitorio, desde entonces se ha convertido en almacén y guardarropa. La habitación está desocupada desde hace 32 años y a pesar de ello aún se pueden encontrar rastros de quien la habitaba.

Pasado y presente se entremezclan en el mismo espacio. Los objetos que se encuentran en la habitación podrían haber pertenecido a la persona que habitó allí, o ser todos ajenos a ella. La búsqueda de la huella se convierte en un juego detectivesco.

Como ya se ha mencionado anteriormente, los números del título de la obra hacen referencia a los años en los que la habitación se utilizó como dormitorio, y *Carmen* indica el nombre de la persona que habitó allí. Importante decir que la persona es la misma que se muestra en la primera obra, *Carmen* y *Vicente*. El pasado y el presente no solo conviven dentro de la obra, también fuera de ella, creando una relación con *Carmen* y *Vicente*, mostrando un retrato del presente y otro del pasado.

La memoria se vuelve un elemento clave: a partir de recuerdos e intuiciones se puede recrear la habitación entre 1967 y 1986. Se convierte en esencial para distinguir los objetos pertenecientes a aquellos años, para hablarnos de las sensaciones que producía la habitación. Hay pinturas que remiten directamente a esa sensación más que una representación del espacio u objetos. Es el caso de la imagen 88, donde se parte de una puerta de armario, pero lo importante no es tanto la representación del armario como la tonalidad verduzca de la imagen, tonalidad que dominaba la habitación cuando era habitada.

Todas las imágenes parten de fotografías sacadas a la habitación en la actualidad, pero no todas remiten al presente. La mayoría de las pinturas hablan de cuando la habitación era un dormitorio aunque partan de la habitación actual convertida en trastero. Se ha buscado una diferenciación técnica entre las pinturas que nos hablan del hoy y aquellas que remiten al ayer. En las primeras, no hay tanta preocupación por el espacio como por la representación de los objetos. Ejemplo de ello es la imagen 84, que nos muestra un rincón de la habitación donde se acumulan los objetos, haciendo que el escritorio pierda su funcionalidad al encontrarse debajo de todos ellos. Es una imagen que no se habría dado en el caso de que aún hubiese alguien habitando el dormitorio. En las segundas, en cambio, lo importante es la atmósfera y no caer en detalles ni en concretar especialmente ningún elemento.

Para crear esa sensación atmosférica y poco definida, las veladuras se volvieron un elemento esencial. En los otros dos espacios explicados las veladuras también fueron utilizadas para añadir luz u otro aspecto técnico de la pintura; aquí, en cambio, se tornan también un elemento importante en el concepto. La pintura se vela, es una imagen híbrida entre la fotografía y la memoria, inexacta, de la que no se sabe hasta qué punto es verdad. La paleta buscada también nos habla de lo antiguo: dominan los colores amarillentos que recuerdan a las fotografías antiguas. Los colores escogidos para esta obra son: blanco titán, amarillo nápoles, amarillo cadmio, ocre, rojo óxido de hierro, verde tierra, tierra siena tostada, azul ultramar oscuro y negro titán. En algunos casos, donde nos encontramos con tonalidades rojizas que se quisieron destacar se añadió el rojo cadmio a la paleta.

Las pinturas se empezaron con una mancha general de un tono medio y una tonalidad verde oscura, que se acerca mucho al negro. Con estos colores se buscaba situar los elementos, sombras, luces y composición de la imagen. Esa mancha inicial se iba definiendo poco a poco, a base, principalmente, de utilización de tonos medios oscuros y se añadía alguna tonalidad más, como rojos u ocre. Las capas de pintura son muy finas, mezclaba el óleo con aceite

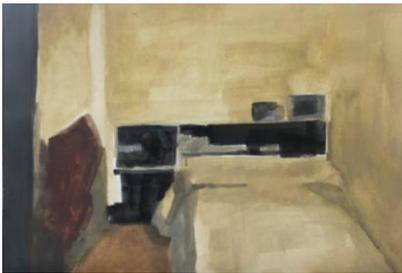


Fig. 50 y fig. 51. Imágenes del proceso.



Fig. 52. Carmen Gimeno: *Carmen 1967- 1986, fragmento I*, 2018. Óleo sobre papel, 37 x 50 cm.

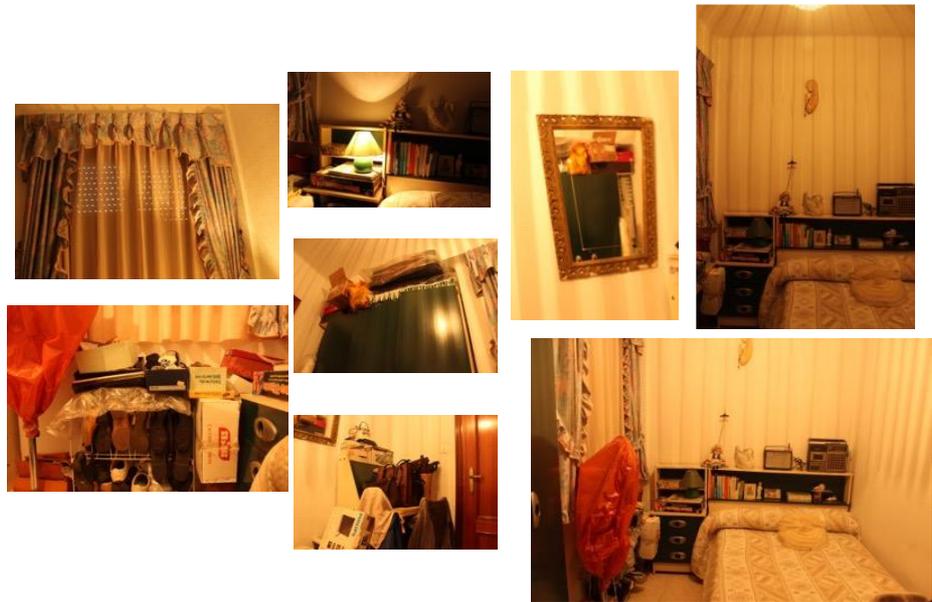


Fig. 53. Primera composición para la obra *Carmen 1967- 1986*.

de linaza, lo que permitía pinceladas sueltas y poca opacidad. En algunos lugares de las pinturas se ha mantenido esa transparencia.

En un principio, para la composición de las pinturas se planeó no superponerlas, crear una desconexión entre ellas: el espacio sobre el que aquí se trabaja no es coherente debido al amontonamiento de objetos muy dispares a lo largo de los años (fig. 53).

La idea se modificó. Aunque en la actualidad la habitación sea un trastero y guardarropa, lo que nos interesa es la búsqueda de los rastros de cuando era un dormitorio personal. La composición se rehízo. Se cambiaron la mayoría de las imágenes, aunque los motivos representados se mantuvieron. Se buscó un punto de vista menos forzado y frontal. Esta segunda composición (fig. 54) fue la definitiva. No se cambió ninguna de las imágenes, pero sí su disposición a la hora de ser colocadas sobre la pared.



Fig. 54. Composición final para la obra *Carmen 1967-1986*.

5.3.4. Espacio IV

El cuarto espacio que aquí presento fue la habitación mencionada anteriormente que se cambió durante el proceso del trabajo. Es un proyecto empezado y planeado que no llegó a realizarse. La razón por la que éste no pudo ser acabado fue por el tiempo, un factor clave para el desarrollo de la obra de este espacio.

El tema de esta obra iba a ser el cambio y remodelación de una habitación. La distinta disposición de muebles, el cambio de color de paredes, objetos que aparecen y otros desaparecen... documentar el cambio. En la obra, la lectura sería de izquierda a derecha, mostrando en la izquierda el estado en el que se empezó la remodelación del espacio, y a la izquierda el resultado final.

Empezado ya el proyecto, con fotografías tomadas y algunos bocetos realizados, la remodelación de la habitación se pospuso, por tanto no hubo opción de hacer un seguimiento del cambio y la evolución, debido al tiempo disponible para la entrega de este proyecto.



Fig. 55. Carmen Gimeno: boceto.
Óleo sobre papel tamaño A4, 2018.



Fig. 56. Carmen Gimeno. Óleo sobre papel, 50 x 70 cm. 2018.



Fig. 57. Composición para el Espacio IV.



Fig. 58. Carmen Gimeno: boceto.
Óleo sobre papel A4, 2018.

6. MONTAJE EXPOSITIVO Y OBRA

Ya ha sido mencionada la importancia que tuvo el montaje expositivo en el planteamiento del proyecto. Es solo a partir de éste cuando nos encontramos frente a una obra y un retrato. Las distintas pinturas han sido concebidas para formar parte del conjunto, pero ello no descarta el hecho de que ellas solas ya podrían ser consideradas obras. Nos encontramos ante obras formadas por obras.

Al ser la exposición tan relevante se nos obliga a tratar la pintura desde un punto de vista instalativo y cambiante dependiendo del lugar. Aquí presento una solución a partir del espacio de exposición y de unos criterios a la hora de colocar las distintas imágenes.

Se busca una agrupación de los distintos rastros que nos permitan hablar del habitar y de la persona, y no tanto crear una continuidad visual entre las imágenes que describa los espacios de manera literal, a la manera de las Polaroid de David Hockney. Aun así, la habitación tiene una gran influencia a la hora de la colocación de las pinturas: éstas se muestran de manera que, si se hiciera un recorrido visual de la habitación de izquierda a derecha, los distintos fragmentos aparecerían en el orden en el que están colocados sobre la pared.

La superposición, o la no conexión de las imágenes, y el vacío que se crea entre ellas son factores determinantes a la hora de exponer. Los motivos para unir una pareja o más imágenes son dos: 1) cuando hay una continuidad visual, es decir, cuando los dos fragmentos se encuentran juntos en la habitación; y 2) en las situaciones en las que imágenes colocadas una al lado de la otra presentaban la misma tonalidad. El proceso de montaje ha sido más o menos intuitivo, y a pesar de marcarme unas pautas, era finalmente el diálogo creado entre las distintas pinturas el que marcaba la composición.

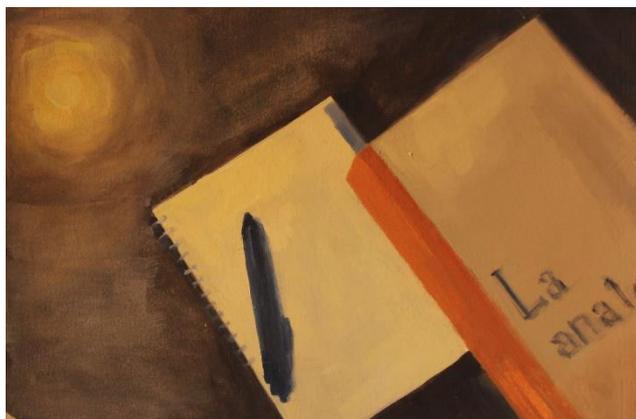
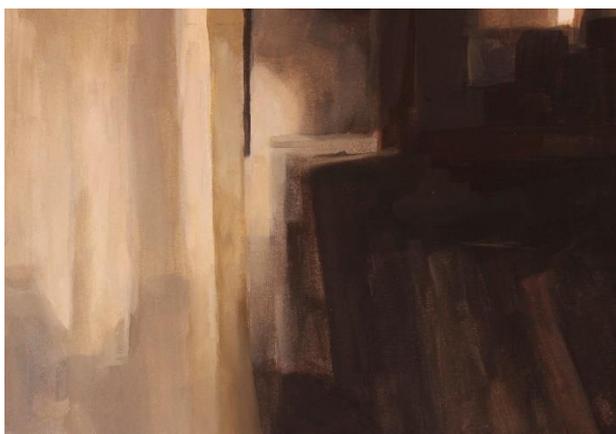
6.1. CARMEN Y VICENTE



Fig. 59. Carmen Gimeno: *Carmen y Vicente*, 2018. Formado por varias pinturas sobre papel, medidas que van de los 29,5 x 21 cm hasta los 49 x 57 cm.



Figs. 60, 61, 62, 63, 64. Carmen Gimeno: *Carmen y Vicente, fragmentos I, II, IV, VI y X*, 2018. Óleo sobre papel.



Figs. 65, 66, 67, 68, 69, 70. Carmen Gimeno: *Carmen Y Vicente, fragmentos II, V, VII, VIII, IX y XI*, 2018. Óleo sobre papel.

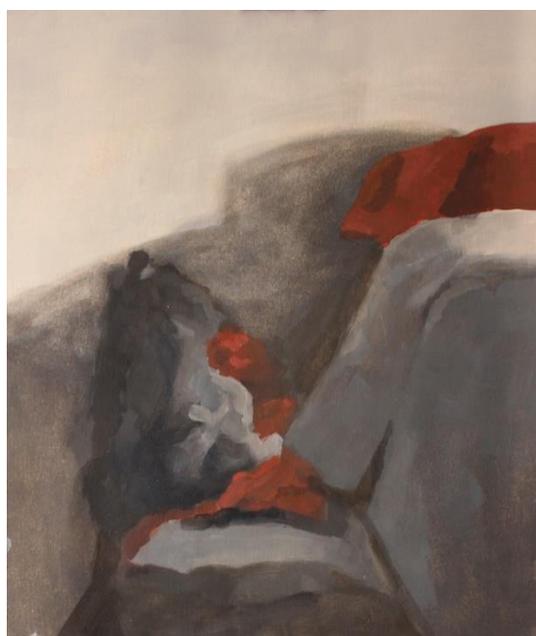
6.2. RAMÓN



Fig. 71. Carmen Gimeno: *Ramón*, 2018. Formado por varias pinturas sobre papel, medidas que van de 38 x 28 cm hasta los 38 x 50 cm.



Figs. 72, 73, 74, 75, 76, 77. Carmen Gimeno: *Ramón*, fragmentos III, IV, I, II, VI, VIII, 2018. Óleo sobre papel.

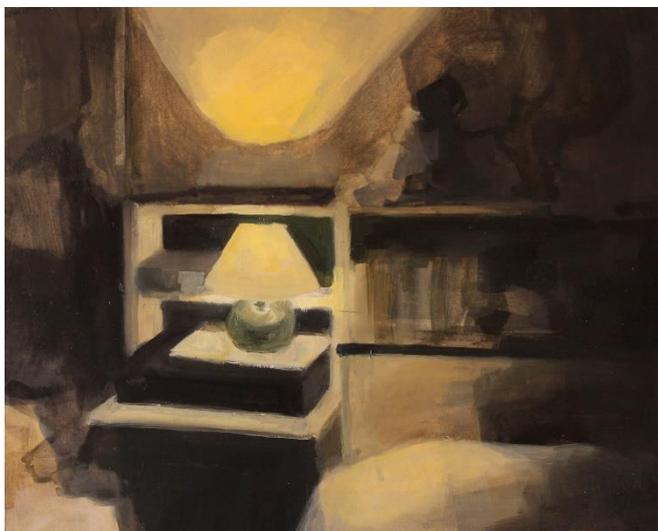


Figs. 78, 79, 80. Carmen Gimeno: *Ramón*, fragmentos VII, V, IX, 2018. Óleo sobre papel.

6.3. Carmen 1967- 1986



Fig. 81. Carmen Gimeno: *Carmen 1967-1986*, 2018. Formado por varias pinturas sobre papel, medidas que van de los 26 x 33'5 cm hasta los 37 x 50 cm.



Figs. 82, 83, 84, 85, 86, 87. Carmen Gimeno: *Carmen 1967-1986, fragmentos II, I, II, IV, V, VII*, 2018. Óleo sobre papel.



Figs. 88 y 89. Carmen Gimeno: *Carmen 1967-1986*, fragmentos VI y VIII, 2018. Óleo sobre papel.

7. CONCLUSIONES

La primera idea con la que se empezó el proyecto aquí presentado fue trabajar alrededor de espacios interiores, un tema al que ya había recurrido en ocasiones anteriores. A pesar de ello, no era consciente de la magnitud del propio concepto de espacio ni de lo que conllevaba centrar el trabajo en habitaciones personales. El estudio sobre el espacio llevó al habitar, el habitar a la intimidad y el conjunto de los tres a la persona, y de ahí a experimentar las posibilidades del retrato antonómico y hacer de los rastros y las huellas los verdaderos protagonistas del proyecto creativo. Se buscó retratar partiendo de rincones y objetos, entender que a la persona se la puede retratar más allá del rostro y hablar de su paso del tiempo, su biografía, su habitar.

Un desarrollo, por así decirlo, natural, donde el camino del trabajo iba marcado por los propios conceptos. Consideré importante empezar sin una idea cerrada ni predeterminada, disponer de un punto de partida y a partir de ahí dejarme guiar. Descubrir nuevas soluciones, planteamientos y problemas pictóricos. Que las ideas que sustentan el trabajo te encuentren a ti, no forzarlas a ser encontradas.

Una conclusión relevante fue entender que a veces tu trabajo te habla y te orienta. No solo a la hora de la construcción de un marco conceptual, sino durante todo el desarrollo de la obra. Aprender a replantear, cambiar y rehacer. Un aprendizaje continuo.

Realizar un total de 28 pinturas permite ver un cambio, una evolución. Además, esto se acentúa al trabajar sobre un material poco conocido, como lo era el papel, al que me he ido familiarizando a través de la práctica. En cada nueva pintura se aplicaba lo aprendido en la anterior, siendo posible apreciar una mejora técnica conforme avanzaba el proyecto. Con esto no quiero decir que descarte las primeras pinturas realizadas, me encuentro satisfecha con su resultado, pero no puedo negar que es en las últimas donde realmente me he sentido cómoda trabajando sobre papel, donde he podido anticipar y planear los resultados permitiéndome una pintura más directa. También mencionar la dificultad a la hora de conseguir las mismas tonalidades para las distintas pinturas de una misma obra. Utilizar la misma paleta no es suficiente para crear coherencia entre ellas. Ejemplo de ello serían las pinturas correspondientes a la obra *Carmen 1967- 1986*, donde el amarillo predominante aparece en algunas pinturas más saturado o de una tonalidad más tierra.

El resultado final del montaje expositivo no fue algo planeado desde el principio. La búsqueda de la mejor manera de hablar de los conceptos del habitar y el retrato en la pintura me llevó a él. De nuevo se trata de dejarse llevar un poco por la intuición.

La redacción de la memoria escrita me ha obligado a concretar una metodología y a reflexionar sobre el propio proceso creativo al tener que escribir la evolución del proyecto y la técnica utilizada en las pinturas.

Las tres obras presentadas en este Trabajo Final de Grado se consideran acabadas; la excepción sería el Espacio IV, obra que tuvo que ser interrumpida a mitad de proyecto. Tengo interés en seguir desarrollando los conceptos teóricos y prácticos de este proyecto. Incluso en un futuro volver a utilizar la metodología aquí presentada a la hora de enfrentarme a un espacio. O reutilizar las fotografías, jugando con el tamaño, el soporte y la paleta. Se considera un proyecto abierto que me permite seguir investigando dentro del ámbito pictórico sobre las personas y su relación con el espacio, los rastros y las historias que cuentan los objetos.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO MOLINA, C. *Arikha*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.
- BELTING, H. *Face and mask. A double history*. Princenton University Press, 2017, p. 91
- CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Catedra, 2000.
- COLOMIA, B. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Afterimago, 2010.
- FERNÁNDEZ, D. *Soledad y silencio* [trabajo fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012
- FRIEDRICH BOLLNOW, O. *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- FRANCASTEL, G; P. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978
- HEIDEGGER, M. *Construir Habitar Pensar*. En: ADRIÁN, J; HEIDEGGER, M; LEYTE, A. *Construir Habitar Pensar*. Madrid: LaOficina, 2015.
- HELLER, E. *Psicología del color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001
- HERNÁNDEZ, L. *Recorridos. Construcción del espacio habitado*. [trabajo final de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016
- IVAM, *Liliane Tomasko. Materia luminosa*. [catálogo]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011
- LLORENS, T; DIDIER, O. *Hopper*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
- MARÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato*. España: Novagràfik, 2004
- PARDO, J.L. *La intimidad*. Valencia: Pre-textos, 2013.
- PEREC, G. *Especies de espacios*. Barcelona: Novagràfik, 2001.
- PRADA, M. *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2009.

SHARR, A. *La cabaña de Heidegger. Una cabaña para pensar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

TANIZAKI, J. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2016

VILAR GRACÍA, S. *Paraula Visual*. Valencia: Imprenta Provincial de València, 20082

PÁGINAS WEB

MANCHESTER, E. The Hotel, room 47. En: *Tate*. London: 2005-06
< <http://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300>>

VICENTE, A. Sophie Calle, el voyeurismo hecho arte. En: *El País Semanal*. Madrid: Grupo Prisa, 2015-05-16
< https://elpais.com/elpais/2015/05/13/eps/1431537670_976688.html>

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Fotografía del proceso de las pinturas.....	4
Fig. 2. Fotografía de los libros de Heidegger, Colomina y Saborit y Carrere.....	4
Fig. 3. Fotografía del apartamento de Adolf Loss, dormitorio de Lisa Loss	5
Fig. 4. Gwen John: <i>A Corner of the Artist's Room in Paris</i> , 1907-09.....	6
Fig. 5. Carmen Gimeno: Fotografía Espacio II, 2018.....	7
Fig. 6. Carmen Gimeno: Fotografía Espacio I, 2018.....	7
Fig. 7. Eduardo Arroyo: <i>En la Tate Gallery, José María Blanco White es vigilado por un enviado de Madrid</i> , 1979.....	8
Fig. 8. Vilhelm Hammershøi: <i>Moonlight, Strandgade 30</i> , 1900-1906.....	10
Fig. 9. Antonio López, <i>Lavabo y espejo</i> , 1967.....	10
Fig. 10. Uta Barth, Sin título, 2012.....	10
Fig. 11. Sophie Calle: <i>The hotel</i> , 1981.....	11
Fig. 12. Avigdor Arikha: <i>Sobre canadiense</i> , 1977.....	11
Fig. 13. Avigdor Arikha: <i>Mesa de cristal en la biblioteca</i> , 2004.....	12
Fig. 14. Liliane Tomasko: <i>3-1-2 Lex</i> (tríptico, panel izquierdo), 2009.....	12
Fig. 15. Liliane Tomasko: <i>Soft Blue Stack</i> , 2008.....	12
Fig. 16. Maria Tinaut: <i>Ceiling</i> , 2015.....	13
Fig. 17. Edward Hopper: <i>Room in Brooklyn</i> , 1932.....	13
Fig. 18. Edward Hopper: <i>Sun in an empty room</i> , 1963.....	13
Fig. 19. Carmen Gimeno: <i>Serie Esquinas, Esquina I</i> . Óleo sobre tabla, 25 x 25 cm, 2017.....	14
Fig. 20. Carmen Gimeno: <i>Serie Esquinas, Esquina II</i> . Óleo sobre tabla, 25 x 25 cm.....	14
Fig. 21. Carmen Gimeno: <i>El Aula</i> . Óleo sobre tabla. 50 x 35 cm, 2017.....	14
Fig. 22. Carmen Gimeno: <i>Sillas VI</i> . Óleo sobre papel tamaño A4, 2017.....	14
Fig. 23. Carmen Gimeno: <i>Boceto I</i> . Óleo sobre papel tamaño A4, 2018.....	15
Fig. 24. Carmen Gimeno: <i>Boceto II</i> . Óleo sobre papel tamaño A4, 2018.....	15
Fig. 25. Carmen Gimeno: <i>Boceto III</i> . Óleo sobre papel tamaño A4, 2018.....	15
Fig. 26. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio II.....	15
Fig. 27. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio II.....	15
Fig. 28. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio I.....	16
Fig. 29. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio I.....	16
Fig. 30. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio I.....	16
Fig. 31. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento II</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik , 50 x 35 cm.....	17
Fig. 32. Primera composición fotográfica para la obra <i>Carmen y Vicente</i> ...	17
Fig. 33. Segunda composición fotográfica para la obra <i>Carmen y Vicente</i>	18

Fig. 34. Fotografía del proceso.....	18
Fig. 35. Fotografía del proceso.....	18
Fig. 36. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento IV</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 40'5 x 32 cm.....	18
Fig. 37. Carmen Gimeno: <i>Carmen Y Vicente, fragmento IX</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 29'5 x 38cm.....	19
Fig. 38. Fotografía del proceso.....	19
Fig. 39. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio I.....	19
Fig. 40. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio I.....	19
Fig. 41. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio I.....	19
Fig. 42. Carmen Gimeno: Fotografía del Espacio II.....	20
Fig. 43. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento III</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 36 x 51'4 cm.....	20
Fig. 44. Primera composición fotográfica para la obra <i>Ramón</i>	21
Fig. 45. Fotografía del proceso.....	21
Fig. 46. Fotografía del proceso.....	21
Fig. 47. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento VII</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 49'8 x 35 cm.....	21
Fig. 48. Fotografía del proceso.....	22
Fig. 49. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento IV</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 38 x 50 cm.....	22
Fig. 50. Fotografía del proceso.....	23
Fig. 51. Fotografía del proceso.....	23
Fig. 52. Carmen Gimeno: <i>Carmen 1967- 1986, fragmento I</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 37 x 50 cm.....	23
Fig. 53. Primera composición fotográfica para la obra <i>Carmen 1967-1986</i>	24
Fig. 54. Segunda composición fotográfica para la obra <i>Carmen 1967-1986</i>	24
Fig. 55. Carmen Gimeno: boceto. Óleo sobre papel tamaño A4, 2018.....	25
Fig. 56. Carmen Gimeno: Sin título. Óleo sobre papel, 50 x 70 cm. 2018.....	25
Fig. 57. Composición para el Espacio IV.....	25
Fig. 58. Carmen Gimeno: boceto. Óleo sobre papel A4, 2018.....	25
Fig. 59. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente</i> , 2018. Formada por varias pinturas sobre papel, medidas ente los 29'5 x 21cm y los 49 x 57cm...27	27
Fig. 60. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento II</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 50 x 35 cm.....	28
Fig. 61. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento I</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 50 x 35 cm.....	28
Fig. 62. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento IV</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 40'5 x 32 cm.....	28
Fig. 63. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento VI</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 29'5 x 21 cm.....	28
Fig. 64. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento X</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 29'5 x 21 cm.....	28

Fig. 65. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento V</i> , 2018. Óleo sobre papel Rosa Espina blanco, 49 x 57 cm.....	29
Fig. 66. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento III</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 38 x 50 cm.....	29
Fig. 67. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento IX</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 29'5 x 38 cm.....	29
Fig. 68. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento VII</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 26'8 x 38 cm.....	29
Fig. 69. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento VIII</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 30 x 41 cm.....	29
Fig. 70. Carmen Gimeno: <i>Carmen y Vicente, fragmento XI</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik, 28 x 40 cm.....	29
Fig. 71. Carmen Gimeno: <i>Ramón</i> , 2018. Formada por varias pinturas sobre papel, entre los 38 x 28 cm y los 38 x 50 cm.....	30
Fig. 72. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento III</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 36 x 51'4 cm.....	31
Fig. 73. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento IV</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 29'5 x 39'7 cm.....	31
Fig. 74. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento I</i> , 2018. Óleo sobre papel Rosa Espina blanco 38 x 50 cm.....	31
Fig. 75. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento II</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 41 x 29 cm.....	31
Fig. 76. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento VI</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 30 x 43 cm.....	31
Fig. 77. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento VIII</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 30 x 38 cm.....	31
Fig. 78. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento VII</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 49'8 x 35 cm.....	32
Fig. 79. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento V</i> , 2018. Óleo sobre papel Rosa Espina blanco 38 x 28 cm.....	32
Fig. 80. Carmen Gimeno: <i>Ramón, fragmento IX</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 40 x 33 cm.....	32
Fig. 81. Carmen Gimeno: <i>Carmen 1967-1986</i> , 2018. Formada por varias pinturas sobre papel, medidas entre los 26 x 33,5 cm y los 37 x 5 cm...	33
Fig. 82. Carmen Gimeno: <i>Carmen 1967-1986, fragmento II</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 32 x 38 cm.....	34
Fig. 83. Carmen Gimeno: <i>Carmen 1967- 1986, fragmento I</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 37 x 50 cm.....	34
Fig. 84. Carmen Gimeno: <i>Carmen 1967- 1986, fragmento III</i> , 2018. Óleo sobre papel Basik 30 x 40 cm.....	34
Fig. 85. Carmen Gimeno: <i>Carmen 1967-1986, fragmento IV</i> , 2018. Óleo sobre papel Rosa Espina blanco 35 x 48'5cm.....	34

- Fig. 86. Carmen Gimeno: *Carmen 1967-1986, fragmento V*, 2018. Óleo sobre papel Basik 33`5 x 26 cm..... 34
- Fig. 87. Carmen Gimeno: *Carmen 1967-1986, fragmento VII*, 2018. Óleo sobre papel Rosa Espina blanco 33 x 41`5 cm..... 34
- Fig. 88. Carmen Gimeno: *Carmen 1967-1986, fragmento VI*, 2018. Óleo sobre papel Rosa Espina blanco 48 x 38 cm..... 35
- Fig. 89. Carmen Gimeno: *Carmen 1967-1986, fragmento VIII*, 2018. Óleo sobre papel Rosa Espina blanco 50 x 35 cm..... 35