

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**

FACULTAD DE BELLAS ARTES

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

## **ESPACIO VACÍO Y PLIEGUE**

Presentado por Laura Hernández Pérez

Dirigido por Alberto Gálvez Giménez

Trabajo Final de Máster, tipología 4:

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, diciembre de 2019



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València

**Resumen:**

El proyecto *Espacio vacío y pliegue* propone una invitación de paso por el recorrido de la mirada en la experiencia cotidiana, la percepción de lo que nos rodea desde un espacio sintético a la tactilidad de los pliegues. La dualidad presencia ausencia para reflexionar sobre la virtualidad en la representación pictórica, así como diferentes significaciones en la concepción del vacío, determinando la sombra como alegoría, puente y materia.

Finalmente, la obra se concreta en series correlativas dentro del marco conceptual, que se complementan y suceden para desentrañar el espacio visto y vivido desde su estructura a sus sombras, de lo hueco al muro y de nuevo al hueco.

**Palabras clave:** Pintura, espacio, pliegue, sombra, ausencia, vacío.

**Abstract**

The *Empty Space and Fold* project proposes an invitation to pass through the path of the gaze in everyday experience, the perception of what surrounds us from a synthetic space to the tactility of the folds. The presence absence duality to reflect on virtuality in the pictorial representation, as well as different meanings in the conception of emptiness, determining the shadow as allegory, bridge and matter.

Finally, the work is concretized in correlative series within the conceptual framework, which complement and happen to develop the space seen and lived from its structure to its shadows, from the hollow to the wall and back to the hollow.

**Keywords:** Paint, space, crease, shadow, absence, void.

A ti, mami.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>1. CUERPO DE LA MEMORIA PROYECTO <i>ESPACIOS INTERIORES</i>.....</b>	<b>9</b>
SOMBRA.....	9
Ausencia en la pintura.....	9
ESPACIO.....	10
El espacio en la representación.....	10
Del fragmento al vacío.....	12
Intimismo minimalista.....	14
PLIEGUE.....	16
Sobre el Barroco y el pliegue.....	16
Breve reseña oriental.....	18
Acontecimientos.....	19
<i>Pliegue-de-dos</i> .....	20
Clarooscuro. Luz y modulación.....	22
REFERENTES PICTÓRICOS.....	24
Vilhem Hammershoi.....	24
Emilio Pemjean.....	27
Liliane Tomasko.....	30
Rubén Guerrero.....	32
<b>2. DESARROLLO PRÁCTICO.....</b>	<b>35</b>
COLECCIÓN DE IMÁGENES.....	35
ANTECEDENTES.....	38
<b>3. ESPACIO VACÍO Y PLIEGUE.....</b>	<b>41</b>
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>60</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>63</b>
<b>6. ANEXO.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUCCIÓN

De carácter teórico práctico, y orientado al campo de la pintura, en este proyecto se recogen una serie de reflexiones sobre la representación del vacío. Una visión fragmentada y sobredimensionada de la realidad más cercana que surge de este modo de habitar y percibir, enfocado desde la dualidad ausencia presencia en la representación pictórica. Analizando el modelado de la luz en la conversación de la materia con el vacío hasta el desembocar en el pliegue.

El proyecto *Espacio vacío y pliegue* es una investigación realizada entre los años 2017 y 2019 que configura el proyecto Final del Master en Producción Artística, realizado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia. El trabajo se encuentra dentro de la tipología 4, es decir, una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Estableciendo una motivación primera, la representación del espacio vacío, consideramos importante asentar unas ideas base a modo de marco teórico que funcionase como punto de anclaje extrapolable, dada la evolución de este proyecto. Desde que inicie mis estudios de grado he estado vinculada a cuestiones de arquitectura, los espacios y el habitar. Siguiendo con esto, en el Trabajo de Fin de Grado se expuso un ejercicio de vaciado de espacios y eliminación de la figura humana, dando pie a la concepción del vacío. Pintar el espacio vacío, traducirlo al lenguaje matérico de la pintura, la representación de la ausencia mediante la poética que el propio medio ofrece.

Siguiendo esta línea, con el tiempo transcurrido en la elaboración de este proyecto y la influencia tanto de las asignaturas cursadas durante el Máster en Producción Artística, como la estancia Erasmus surge un nuevo tema de interés, los tejidos. Un nuevo modo de representar espacios vacíos, focalizándolos en una estancia concreta, para poco a poco, ir acercándonos al referente hasta llegar al pliegue.

En un primer momento, unir estas dos cuestiones supuso una revisión constante de referencia visual y bibliográfica, así como la experimentación técnica desde diferentes ámbitos pictóricos para encontrar un nexo de unión. Nuestro proyecto surge con la intención de aunar estas dos visiones dentro un mismo planteamiento tanto conceptual como plástico.

La obra quedaría dividida, por un lado, en los espacios, su relación con el ser humano, tanto representados como físicos, y la utilización de sistemas para su comprensión. La determinación del encuadre para sostener el acontecimiento, la focalización en el entorno inmediato y lo sintético para la evocación. Por otro lado, los pliegues, en un modo de enfrentar el vacío y la tactilidad de la materia. El punto en común lo encontraríamos en las sombras, como alegoría y puente para representar la ausencia, en una experiencia que parte de hacer visible lo que no se ve.

Nuestros objetivos en este proyecto son establecer criterios a partir de un marco conceptual que se puedan traducir al lenguaje de la pintura, aplicando los conocimientos adquiridos durante el Máster a una investigación propia. Reflexionar y estudiar las diferentes formas de representación de espacios vacíos, sugerir modos visuales de representación de una experiencia, cuestionando el modo de percepción y la virtualidad del espacio, aunando dos modos de representación desde la dualidad ausencia presencia. Los objetivos concretos se centran en el tema y la pintura, siendo éstos la producción de series de pinturas que se desarrollarán a lo largo de un proceso de percepción personal del espacio cotidiano, afianzando el control del uso de las técnicas y su capacidad expresiva. Por último, ampliar el proyecto hacia vías de investigación futura a través de nuevas cuestiones sucedidas en una obra personal.

La metodología empleada consiste en un proceso de constante revisión teórica simultánea a la ejecución de estudios prácticos o bocetos. El proceso comienza en la misma observación y toma de datos del entorno, tomando después fotografías para construir un archivo que sirva de apoyo referencial. A partir de estas imágenes, se realizan varios estudios en diferentes materiales hasta ir conformando series al hilo del

proceso. En cuanto a la materialización de la obra final, su proceso fue variando en función del material utilizado, así como de la intención en cuanto al registro o modo de representación.

Debido a la metodología empleada se ha estructurado en bloques temáticos que podríamos dividir en sombra, espacio y pliegue.

En el primer apartado algunas haremos algunas consideraciones previas sobre la dualidad ausencia presencia en la representación pictórica mediante la figura de la sombra. Contextualizando la poética, significaciones y simbolismos que se establecen y su función como de Instrumento para reflejar la dualidad entre el mundo de lo real y su representación.

Abriremos el discurso hacia la virtualidad del espacio, tanto el físico como el representado, estableciendo paralelismos entre ambos. Pasaremos a revisar cuestiones de representación en la perspectiva renacentista con el cuadro ventana y sus problemas de acotación frente a un modo de percepción espacial dinámico, planteando la necesidad de síntesis para la representación de lo esencial. Haremos una breve reseña al intimismo minimalista dentro del marco conceptual de los espacios interiores, estableciendo relaciones entre el género de las naturalezas muertas y la metafísica de lo cotidiano para determinar el vacío como medio evocador.

Pasaremos a analizar el pliegue con la lectura de Gilles Deleuze y su filosofía basada en el pliegue, su paralelismo en la concepción oriental del vacío, así como un análisis del concepto acontecimiento. Tematizando en el barroco, su división en dos, estudiaremos la dualidad vacío lleno que dará paso al claroscuro en el modelado de la materia.

Tras esto, analizaremos las referencias plásticas utilizadas para el proyecto. Hemos seleccionado artistas de distintas épocas y ámbitos pictóricos que abordan la dualidad ausencia presencia desde la figura del espacio vacío, nociones de cotidianidad a partir de la síntesis como modo para observar y percibir la realidad, así como recursos en la representación pictórica que abordan la virtualidad del espacio.

En el apartado desarrollo práctico pasaremos a analizar aspectos formales en materialización de la obra, focalizando en la metodología y el papel de la colección de imágenes en el proceso de trabajo para la configuración de un total coherente.

Haremos una breve mención a otras series realizadas durante el Máster, que formalmente, no encajaban en el proyecto final pero sí conceptualmente, además de suponer el punto de inflexión y de inicio para este nuevo tema. Otro modo de enfocarlo que pone en antecedentes la reflexión.

Presentaremos la obra, articulada, no exactamente de forma cronológica pero sí en cuanto a organización conceptual que se llevó a cabo, acompañada de fotografías y una breve explicación del camino recorrido en cada una de ellas. Consideramos importante este modo de narración para constatar la evolución sucedida durante el proyecto, contextualizando el área trabajada en cada bloque.

## 1. CUERPO DE LA MEMORIA

### SOMBRA

#### Ausencia en la pintura

Porque estamos donde no estamos.<sup>1</sup>

La dualidad presencia ausencia nos viene dada desde el origen mismo de la pintura en el mito de Plinio el viejo. Encontramos en este un muy buen hilo conductor y contextualización hacia el poder evocador y simbólico de las sombras. Ausencia de cuerpo, presencia de sombra (o luz). Toda pintura figurativa o narrativa nace, en parte, de este ímpetu por representar, por fijar algo finito, su sombra. Lo que no está, representar.

La poética de la sombra abarca un marco extenso en ámbito de la representación pictórica. Lo que aquí nos interesa es la imagen de la sombra como símbolo de ausencia. El poder simbólico de la representación de la cosa ausente en la pintura, utilizándola como mediador de alusión externa al motivo pintado, así como los sistemas de representación y co-determinación para su lectura.

Por otra parte, la imagen de la sombra aparecerá en el proyecto tanto en forma de ausencia como materia misma en la práctica pictórica, en el claroscuro y su relatividad con la luz en el modelado de la realidad.

Nos centramos aquí en la relación presencia ausencia como sistema de representación pictórica. Aludir a el objeto no pintado, externo al cuadro. Presentar lo no representado, para más tarde concretar en la misma representación del espacio vacío *per se*, como medio evocador.

---

<sup>1</sup> JOUVE, Pierre-Jean, Lesyeux, *Lyrique*. p. 59. Citado en BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 185.

Volviendo al mito de Plinio, en el fijado de la sombra de manera física para conservar, la proyección de la sombra conforma una imagen que se relaciona con virtualidad. En la misma poética de la proyección de imágenes y sombras, encontramos el mito de la caverna de Platón como alusión al conocimiento, al mundo de lo real y su representación. Esta concepción nos dará pie a analizar la relación entre la cosa misma y sus imágenes.

Lo que el artista puede igualar o imitar [...] es sólo “apariencia”, su mundo es el de la ilusión, el de los espejos que engañan a la mirada. Pero en cuanto que es un imitador de ese delicado mundo de los sentidos, nos aleja de la verdad y se le debe expulsar del estado.<sup>2</sup>

Esta oposición entre lo real y la virtualidad, el original y copia nos lleva a estudiar la perspectiva como sistema intermedio o puente entre mundo real y de la representación.

## ESPACIO

### El espacio en la representación

Para contextualizar tales cuestiones sobre la representación recurrimos al pensamiento Albertiano en el concepto de cuadro ventana. Desde la tradición renacentista, en la óptica medieval, aparece el concepto de la ventana para determinar nuestra relación con el espacio, el representado y el físico.

En la lectura de *Fenetre, chroniques du regard et intime*<sup>3</sup> encontramos una bellísima narración a partir de la frase “miraba por la ventana” como metáfora para comprender estos sistemas de representación, así como el lugar que ocuparía cada participante y su mutua relación, mirar por la ventana o acto de ser mirados.

---

<sup>2</sup> GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982. p. 99.

<sup>3</sup> WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Editions Verdier, 2004.

En este sentido también podemos encontrar una amplia iconografía respecto a la ventana en el cuadro en la historia del arte. Debido a su extensión nos ceñiremos aquí a la relación de la perspectiva con el punto de vista.

En esta forma de organización del espacio representado, encontramos, sin embargo, paralelismos con los enunciados de Bachelard al respecto de la comprensión del espacio en el código del habitar. De este modo, estableceríamos correlaciones en una serie de sistemas para acotarlo, evidenciando una concordancia en la percepción del espacio de lo representado y el físico.

La arquitectura ayuda a sustituir una realidad sin sentido por una realidad teatralmente o, mejor dicho, arquitectónicamente transformada. Esta realidad nos atrapa y, mientras nos rendimos a ella, nos ofrece la ilusión del sentido [...] no podemos vivir en el caos. El caos debe transformarse en cosmos.<sup>4</sup>

Retomando el concepto de cuadro ventana, encontramos esta noción en la que un cuadro lo comprenderíamos como una porción de un espacio definido por sus bordes. Un espacio de narración acotada, en el que la intención del autor determinara qué queda dentro y qué fuera del marco. Que, en el mismo sentido, indica su dirección y orden de lectura mediante un sistema de relaciones universales.

Destacar aquí la función altamente simbólica de la elipsis producida. El autor, al determinar, excluir o seleccionar los elementos está disponiendo una escenografía concreta. Este sistema de organización de la representación tiene su eje fundamental en la perspectiva, esta a su vez “asigna al sujeto un lugar en la narración ya constituida y confiere un sentido a su mirada”.<sup>5</sup>

Esto se concreta en el punto de vista. La perspectiva *artificialis* lleva consigo el concepto de un único punto de vista. Una subjetividad, disfrazada de objetividad o universalidad, que dispone al cuadro en antecedentes por el autor, que acota de nuevo

---

<sup>4</sup> PALLASMAA, Juhani, *Esencias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2018. p. 15.

<sup>5</sup> DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 56.

su narración. Nos ofrece una lectura guiada tanto por su mirada como por sistemas compositivos preestablecidos.

El lector adopta esta posición que se le propone, se intuye la presencia del autor en el recorrido de su mirada, sus puntos de interés o su misma focalización. El problema de este punto de vista unitario se encuentra en la misma percepción del espacio. Al observar, leer un cuadro, indudablemente estamos siguiendo las pautas y recorridos visuales de su autor. La panorámica ofrecida no es más que la sucesión de fragmentos que configurarían el total, las seleccionadas por este, o alcanzables desde *su* perspectiva. Constituiría igualmente un espacio virtual, como una obra de teatro y su escenario previamente articulado.

### **Del fragmento al vacío**

No percibimos de manera unitaria o fotográfica, sino a través de multitud de puntos de vista que se suceden mediante nuestro movimiento físico y el de nuestra mirada.

La forma de experiencia de los espacios, tanto físicos como representados, no es estática, se establece mediante el recorrido físico y configuraciones mentales registradas durante nuestra observación multidireccional. Nuestra percepción se constituye de pequeños fragmentos en este deambular de la mirada.

Se podría trasladar este modo de comprensión y percepción del espacio físico a la representación pictórica por su relación en cuanto a percepción mediante lo fragmentario. Podemos encontrar en los enunciados de Bachelard, en su alegoría al cosmos o en *Esencias*, de Juhani Pallasma esta referencia, ambos refieren la importancia del fragmento en la reconstrucción de la percepción espacial.

He escrito sobre mis propios recuerdos en la humilde granja de mi abuelo y he señalado como la memoria de la casa de mi mas temprana niñez no es mas que un collage de fragmentos, olores, condiciones lumínicas, sentimientos

concretos de recinto e intimidad, pero rara vez memorias visuales precisas y completas.<sup>6</sup>

Lo incompleto y lo fragmentario tienen un poder especial para la evocación. En las ilustraciones medievales y en la pintura renacentista, a menudo las escenas arquitectónicas se representan a través del simple canto de un muro o el hueco de una ventana, pero basta con ese fragmento aislado para evocar la experiencia de un completo entorno construido.<sup>7</sup>

En el ejercicio de completar o deducir realizamos una sinécdoque, figura retórica por la que mediante una parte o fragmento se alude al todo. A este respecto, volver al planteamiento de la sombra, a la ausencia como alusión externa, al motivo no pintado. Las imágenes describen algo que no está presente en el cuadro, pero que se manifiesta en el espacio presentado. Se evoca para su reconstrucción.

Los cuadros son aperturas hacia un trabajo intertextual al que el espectador se ve forzado y que tiene como objetivo introducirlo en el mismo engranaje comunicativo.<sup>8</sup>

Esta reconstrucción supone el papel de un receptor que efectúe el acto de completar. Proponiendo un escenario abierto susceptible de posibles historias, lo incompleto permite al espectador participar en estos códigos intertextuales, externos al cuadro para la significación ajena al motivo representado.

Con un detalle poético, la imaginación nos sitúa ante un mundo nuevo. Desde entonces el detalle supera al panorama. Una simple imagen, si es nueva, abre un mundo.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup>PALLASMAA, Juhani, *Op. Cit.* p. 19.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>8</sup> STOICHITA, Victor, *La invención del cuadro, Arte, Artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000. p. 166.

<sup>9</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. Cit.* p. 126.

Así, señalando el poder evocador de lo incompleto para su posterior reconstrucción, llegamos al planteamiento de la necesidad de la síntesis en la representación para conformar un espacio para a la contemplación.

La meditación baudelaireana, verdadero tipo de meditación poética, encuentra una unidad profunda y tenebrosa en el poder mismo de la síntesis por la cual diversas impresiones de los sentidos serán puestas en correspondencia.<sup>10</sup>

El espacio sintético por tanto se traduciría en espacio vacío. El vacío propone un escenario propicio para la deducción o posibles acontecimientos. No determina, acota o impone una narración, dando vía libre a nuestra mirada. Propone un campo abierto, una invitación de paso, evoca un recorrido mental. Concordando de esta forma el espacio pensado y el vivido en ese modo de habitar desde la percepción mediante fragmentos.

### **Intimismo minimalista**

Determinando la figura del espacio vacío como medio o sistema de representación volvemos a cuestiones de percepción, en la importancia de lo incompleto o fragmentario para la evocación. En este sentido, dado nuestro interés por los espacios interiores y su importancia para este proyecto se hace necesario hacer una breve mención a la pintura de interior por excelencia, el intimismo minimalista. La pintura holandesa, que el significa el elogio de lo cotidiano, nos presenta escenografías completas de interior, del ámbito doméstico, teatralidades configuradas para celebrar la vida costumbrista y sus acontecimientos.

En efecto, quien quiera mirar de una sola ojeada varios objetos al mismo tiempo no consigue ver ninguno diferencialmente; y de la misma forma, quien tiene el hábito de prestar atención a muchas cosas a la vez, en un solo acto de pensamiento, no es sino un espíritu confuso [...] Parafraseando a Descartes podemos decir que los pintores holandeses son artesanos que trabajan en

---

<sup>10</sup> BACHELARD, Gaston, *Op. Cit.* p. 170.

obras de precisión y que tienen el hábito de dirigir atentamente su mirada sobre cada punto, adquiriendo con el uso el poder de distinguir a la perfección las cosas más pequeñas y las más sencillas.<sup>11</sup>

La atención a los detalles, a lo ínfimo que nos rodea, su percepción meticulosa se manifiesta en este elogio del ámbito doméstico. En el interior de estos hogares, el simbolismo invade estancias que generan roles, relaciones, espacialidades y códigos.

Las cosas son escogidas por los valores a los que refieren. Esto, por otra parte, aparece muy relacionado a otro género pictórico como es el de las naturalezas muertas, que configuran una escenografía altamente simbólica en la disposición de sus elementos, siendo estos de origen igualmente cotidiano o banal en apariencia.

Esta actitud modesta que rechaza todo efecto espectacular recuerda a [...] los pintores de la metafísica de lo cotidiano.<sup>12</sup> En obras de artistas como Cezanne, Antonio López, Morandi o Vilhem Hammershoi podemos encontrar una vuelta a los valores del intimismo Vermeer, focalizando en el entorno próximo que nos rodea, el detalle, desde la plasticidad de las cosas solas que se puede traducir a la materia de la pintura. Un modo de representar la cotidianidad del entorno, la intimidad y las cosas pequeñas sin el artificio articulado propio del género. Señalar aquí el contraste entre el carácter insignificante del referente y su representación, que termina por elevarlo a otro nivel, lo dota de una nueva dignidad.

Por tanto, si invertimos estos valores, sintetizando o vaciando la disposición de estas naturalezas muertas concretando en lo esencial, la cotidianidad, lo casi invisible mediante la ausencia, podremos concretar la representación en espacios vacíos para dar espacio a lo infraordinario, mediante alusión o evocación fuera de campo.

En el grupo antes nombrado de artistas de la metafísica de lo cotidiano encontramos un factor común que es la síntesis del espacio y de la representación, hasta la determinación de lo esencial, tanto formal como en a lo que aspectos técnicos refiere,

---

<sup>11</sup> STOICHITA, Victor, *Op. Cit.* p. 142.

<sup>12</sup> ALTIERI, Gilles, COHEN, David, *Catalogo de la exposición de Liliane Tomasko y Wanda Skonieczny De l'intime et du pli.* l'Hôtel des Arts, Toulon, 2008. p. 9.

configurando finalmente composiciones cercanas a la abstracción. Estas cuestiones nos acercarán, o cuanto menos abrirán el camino a la pintura autorreferencial, a su grado cero, en oposición al concepto de cuadro ventana.

[...] *Nihil negativum*. Este es el primer tipo de “nada” que nos interesa, porque se define por oposición. No es una “pura nada” sino la “nada de alguna cosa”, la negación de alguna cosa. Es pues, un objeto posible de la representación. El *nihil negativum* de la vida es la representación de la muerte, la nada negativa del discurso es el silencio. Podríamos añadir: la nada negativa de la imagen es la “imagen de la ausencia de la imagen” Discurrir (o pintar) “sobre nada” es un arte<sup>13</sup>.

## PLIEGUE

### Sobre el barroco y el pliegue

Para seguir con el marco teórico, cabe dedicarle un espacio al pliegue, donde desemboca nuestro proyecto.

En *El pliegue, Leibniz y el Barroco* encontramos un análisis profundo de una filosofía basada en el pliegue. Gilles Deleuze se sirve del barroco para exponer este modo de entender la realidad que refiere al pliegue como sistema para todo.

El rasgo del barroco es el pliegue que va hasta el infinito [...] como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma.<sup>14</sup>

A parte de la cuestión quizás más literal, más ampliamente reconocida o asimilada en el imaginario colectivo del pliegue, en los mantos y túnicas de esculturas y pinturas, en el argumentario de Deleuze se entiende como una filosofía completa, que lo abarca todo. El pliegue es estudiado desde diversos ámbitos de la filosofía, ciencia y arte,

---

<sup>13</sup> STOICHITA, Víctor. *Op. Cit.* p. 266.

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Espasa libros, 1989. p. 11.

respaldado por diversos autores y obras, a parte del ya mencionado movimiento barroco.

En este sentido podemos encontrar la erótica barroca del revestimiento y el desnudamiento, la función de las telas en su papel de cubrir, el des-velado y lo oculto, hasta determinar el pliegue como la materia misma de las cosas y filosofía por la que el mundo barroco se guía.

Desde luego, hay pliegues por todas partes: en las rocas, en los ríos y en los bosques, en los organismos, en la cabeza o en el cerebro, en las almas o en el pensamiento, en las llamadas obras plásticas... Pero eso no significa que el pliegue sea un universal. [...] Las líneas rectas se parecen, pero los pliegues varían, difieren. No hay dos cosas que estén plegadas de la misma manera, ni dos rocas, y no hay un pliegue regular en una misma cosa. Por eso, aunque hay pliegues por todas partes, el pliegue no es un universal.<sup>15</sup>

Siguiendo con la cita anterior, se comienza a apuntar hacia la dualidad espacio liso-pliegue. Una imagen que remite a nuestro proyecto en el intento por encontrar un nexo de unión entre aparentes opuestos, la dialéctica entre la comprensión de un espacio desde su enfoque geométrico frente a lo orgánico del pliegue.

La evitación de lo recto [...] para producir formas cavernosas, o la constitución de una forma turbulenta que siempre se nutre de nuevas turbulencias [...] la tendencia de la materia a desbordar el espacio, a conciliarse con lo fluido, al mismo tiempo que las propias aguas se distribuyen en masas<sup>16</sup>

Lo fluido de la materia y su expansión, la necesidad del pliegue para describirlo, frente al espacio liso, propone un recorrido en sentido paralelo al nuestro en dirección a la materia misma.

---

<sup>15</sup>DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Edición electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [en línea] Disponible en <http://bibliotecaparalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/libros1/index/assoc/HASHa26a.dir/doc.pdf>. p. 134.

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 13.

La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo. [...] una túnica en pliegues de tal manera que puede haber en ella una infinidad de pliegues, unos más pequeños que otros sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos.<sup>17</sup>

Aparece el termino vacío y se niega como tal, como separación. No existe división entre los componentes, sino una materia intermedia que los cohesiona.

### Breve reseña oriental

Aquí nos permitimos una relación con la filosofía oriental en la concepción del vacío, entendido este como mediador, no como la nada indeterminada, sino substancia intermedia. El poder simbólico del vacío en la filosofía oriental es determinante tanto en su estilo de vida como en las artes, ambas estrechamente relacionadas.

Es en la pintura donde el vacío se manifiesta de la manera más visible y más completa. En ciertos cuadros [...] comprobamos que el vacío (espacio no pintado) ocupa hasta dos tercios de la tela [...] el vacío no es una presencia inerte, está recorrido por alientos que enlazan el mundo visible a un mundo invisible.<sup>18</sup>

Mencionar la importancia de otro gran arte oriental, la escritura, que guarda grandes similitudes con la pintura tanto en ejecución como en simbolismo. Los aspectos técnicos, por tanto, comulgan con su relación en el vacío.

Por otra parte, para comprender tanto la filosofía como la valoración de la sombra, en el marco del habitar, es significativo acudir a la lectura de *El elogio de la sombra*<sup>19</sup>. Este ensayo construye una reflexión poética sobre la misma. Mediante la narración de la

---

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 14.

<sup>18</sup> CHENG, François, *Vacío y plenitud*. Madrid, Ediciones Siruela, 1993. p. 69.

<sup>19</sup> TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

construcción de un hogar el autor recorre distintos ámbitos de la cultura, poniendo de manifiesto los valores inversos respecto a la luminosidad en oriente y occidente.

Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado “literatura”, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo.<sup>20</sup>

Por último, encontramos también en este paralelismo entre los drapeados occidentales, y el origami oriental, telas y papel, la cuestión matérica e importancia de la textura, como veremos más adelante.

### **Acontecimientos**

Por otra parte, aparece en la lectura Deleuze, y así se reproduce en *Conversaciones 1972- 1990*, una selección de conversaciones y entrevistas a el autor, el concepto de acontecimiento. Motivo fundamental que aparece en repetidas ocasiones durante la lectura y en la filosofía del mundo del pliegue barroco, en una línea constante que se sucede al mismo tiempo que toda la narración.

Hay un marcado paralelismo entre los acontecimientos de Gilles Deleuze y la forma de percibir antes narrada en la metafísica de la cotidiano y el intimismo minimalista, fijándonos en lo ínfimo, lo que pasa, la nada, el espacio vacío intermedio que es la vida. Separar los sucesos concretando estas divisiones en vacío cuando realmente es el espacio intermedio entre acontecimientos.

El acontecimiento es inseparable de los tiempos muertos. No es que haya tiempos muertos antes y después del acontecimiento, sino que el tiempo muerto está en el acontecimiento: por ejemplo, el instante del accidente más brutal se confunde con la inmensidad de un tiempo vacío en el que se asiste a su acaecer como espectador de lo que aún no ha ocurrido, en un “suspense” muy dilatado. El acontecimiento más común nos convierte en videntes [...]

---

<sup>20</sup> TANIZAKI, Junichiro, *Op. Cit.* p. 95.

Groethuyssen decía que todo acontecimiento tiene lugar, por decirlo así, en un tiempo en el que nada pasa. No percibimos la larguísima espera que está presente en el acontecimiento más inesperado. No son los media, sino el arte quien puede alcanzar el acontecimiento:<sup>21</sup>

Se hace una referencia a los media en cuanto a el modo de narración más habitual del acontecimiento, como manera generalizada, que al final acaba por instaurarse en nuestro modo de entender la vida. Mediante el arte, la pintura en nuestro caso, se pretende abordar esta cuestión, reforzar estos momentos que pasan desapercibidos, a través de la materia. El ámbito pictórico nos ofrece numerosos recursos para enfocar, concretar, o enfatizar el tema, valiéndose de su misma plasticidad y poética.

### ***Pliegue-de-dos***<sup>22</sup>

El mundo entero no es más que una virtualidad que solo existe actualmente en los pliegues del alma que lo expresa.<sup>23</sup>

Ni siquiera basta con decir que el punto de vista capta una perspectiva. [...] lo que se capta desde un punto de vista [...] la variedad de todas las conexiones posibles entre los trayectos.<sup>24</sup>

Con esta imagen, aparece la duplicidad del espacio por el pliegue, el concepto de virtualidad. El barroco de Leibniz presenta un mundo dividido en dos, como veremos más adelante, en el que ambos espacios se suceden denotando su relatividad.

Esta dualidad se expresa a partir del punto de vista. En relación con lo anteriormente tratado en la perspectiva Albertiana y la problemática del punto de vista unitario, la

---

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Edición electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [en línea] Disponible en <http://bibliotecaparalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/libros1/index/assoc/HASHa26a.dir/doc.pdf>. p. 137.

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 20.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 37.

cantidad de variables se sucede innumerables, como los pliegues que albergan nuevos pliegues.

Las mónadas “no tienen ventanas por las que algo pueda entrar o salir de ellas” no tienen “agujeros ni puertas” [...] Un cuadro todavía tiene un modelo exterior, todavía es una ventana.<sup>25</sup>

Con la alusión a la ventana, de nuevo retomamos cuestiones de acotación del espacio, enfrentando el marco a la representación fuera de campo en el ámbito pictórico.

[..] en Rauschenberg se ha podido decir que la superficie del cuadro dejaba de ser una ventana sobre el mundo para devenir una tabla opaca de información sobre la que se inscribe la línea cifrada. Al cuadro- ventana lo sustituye la tabulación, la tabla.<sup>26</sup>[...]

Esto nos lleva, de nuevo, a el cuestionamiento del cuadro ventana frente a la pintura autorreferencial, o en menor medida, hacia una mayor referencia de sí misma.

A este respecto, aparecen numerosos recursos pictóricos a la hora de enfrentar la obra ligados al barroco, como la cámara oscura o el trampantojo. Destacar el segundo tanto como mecanismo de representación virtual, recurrente, por otra parte, en la configuración del cuadro ventana en la profundidad del espacio, como en los interiores de la arquitectura barroca.

Respecto al interior en la arquitectura barroca, volvemos a la división en dos. Las nociones de dentro- fuera en el barroco y a la importancia del dentro. El Lenguaje exacerbado de las fachadas frente a la serenidad del interior es uno de los efectos más poderosos del barroco. “La arquitectura barroca puede definirse por esa escisión de la fachada [...] la autonomía del interior y la independencia del exterior [...] El mundo barroco [...] se organiza según dos vectores, el hundimiento abajo, el empuje hacia lo alto.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 41.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 43.

En las obras de Tintoretto o El Greco, podemos encontrar esta división propiamente barroca de arriba/abajo, la división de dos pisos. La escisión interior exterior remite a la división arriba abajo, a la duplicidad del pliegue. Esta dualidad traducida a luz y sombras se concreta en el claroscuro.

### **Claroscuro. Luz y modulación**

El barroco es inseparable de un nuevo régimen de la luz y de los colores. [...] la luz y las tinieblas se pueden considerar como 1 y 0, como los dos pisos del mundo separados por una tenue línea [...] sin embargo, no se trata de una oposición.<sup>28</sup>

La concepción del claroscuro, desde luego, es uno de los rasgos característicos del barroco. En este sentido, sigue muy unido a las dualidades antes tratadas, en sentido teórico al técnico. La valoración de la luz y las sombras, fundamentalmente su simbolismo, no radica solo en lo que acarrea a las artes sino en su comprensión como alegoría religiosa.

[...] las sombras más espesas [...] las cosas surgen del plano de fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno. Pero esto no está en oposición con la luz, al contrario, es una consecuencia.<sup>29</sup>

Volviendo a los pintores barrocos, en *Traité des couleurs* de Goethe<sup>30</sup>, se analiza el modo de pintura de Caravaggio y Tintoretto, sobre un fondo oscuro marrón rojizo para sacar las figuras a partir de su sombra. Esto refiere a la misma materia de la sombra, el espesor del negro, del fondo, la no escisión de la figura respecto a este, sino su modelado mediante la luz.

---

<sup>28</sup>DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 47.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 47.

<sup>30</sup> Citado en DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 47.

La relación de reciprocidad de la luz, la materialidad y evanescencia de cada uno. La luz produce lo blanco, pero también produce la sombra, la no oposición configura una dualidad. La Correspondencia del claroscuro para modelar la realidad, nos lleva a la materia, la textura, el modelado del pliegue.

[...] el pliegue permanece limitado [...] en el barroco conoce una liberación sin límites, cuyas condiciones son determinables. Los pliegues parecen abandonar sus soportes, tejido, granito y nube, para entrar en un concurso infinito<sup>31</sup>

El pliegue se expande desde la filosofía a la materia, dejando de lado las ataduras y la concepción geométrica en pliegue griego, basado en la repetición de la proporción y la medida común. Se abre paso mediante la desmesura de su forma y el modelado de su textura.

La manera de plegarse una materia constituye su textura [...] Todo se pliega a su manera [...] pero también los colores, que se distribuyen según la concavidad y convexidad del rayo luminoso.<sup>32</sup>

La textura debe ser relacionada [...] con la luz, el claroscuro, la manera en que el pliegue atrae a la luz varía según la hora y la luminosidad [...] pero también con la profundidad [...] la profundidad blanca y superpuesta del tejido [...] cuando la representación del tejido rayado y plisado cubre todo el cuadro, el cuerpo ha desaparecido, en caídas y elevaciones, oleajes y soles.<sup>33</sup>

La materia registrada puede por tanto llegar a ser capaz de expresar en sí misma los pliegues de otra materia. Como esculturas en madera tallada que asemejan el peso, caída y las dobleces de la tela, o el mármol esculpido como si de tejido se tratase, de piel, su flexibilidad, hendiduras, remitiendo directamente a su tactilidad. La capacidad de transmutación (simulacro) de la materia por medio de las artes plásticas, la traducción al lenguaje pictórico, por tanto, permite una serie de factores nuevos con los que reinterpretarla, imitando su modulación hasta casi cambiar de materia.

---

<sup>31</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 50.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 53.

## REFERENTES PICTÓRICOS

### Vilhem Hammershoi

Para comenzar, cabe acudir al Intimismo Minimalista de nuevo, aunque Vilhem Hammershoi ha resultado un artista difícil de encasillar. En algunas ocasiones se le ha atribuido el término simbolista por el nivel de abstracción al que pueden remitir sus estancias, por otro lado, el mismo referente para la representación formalmente se podría clasificar o acercar a la pintura danesa.

El artista vacía habitaciones de muebles, cuadros o todo objeto que el considerara decorativo o superfluo. Sintetiza el espacio y la narración hasta casi paralizar el tiempo, todo parece quieto, no respira. Sus pinturas, cargadas de simbolismo, no cesan de mostrarnos mujeres de espaldas, con la mirada perdida o dirigida a algún punto también vacío, como si ellas mismas tampoco estuviesen allí, denotando una ausencia que tanto podría ser la suya como la del elemento al que no- mira.

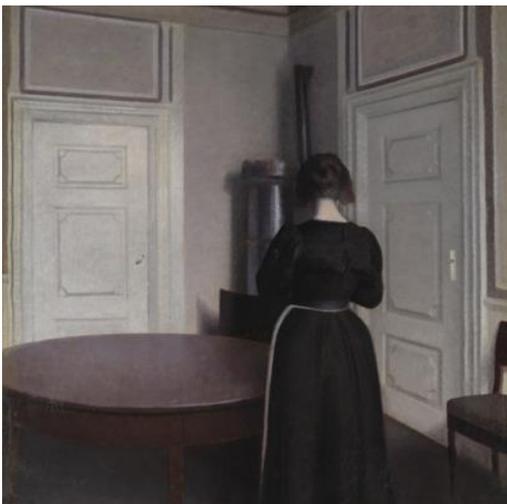


Fig. 1. Vilhelm Hammershoi, *interior del 30 de Strandgade*, 1906.

El vacío, solo el vacío. No hay un referente, no encontramos un motivo pintado, presentado, sino representado por su ausencia. La elipsis constante de elementos, que podrían ser concreciones o pequeñas pistas, consigue focalizar en la nada. No hay un tirador o una pluma en la que fijar la atención o con la que construir un posible relato. Nada llena el espacio, la nada llena el espacio, como si el tiempo estuviese detenido y un silencio abrumador pesara sobre la habitación.

Encontramos este factor muy característico del artista, puesto que, si comparamos su producción con la de Vermeer, gran representante del intimismo danés del siglo XVII y frecuentemente relacionado con el autor por la similitud formal en sus referencias, a pesar de su motivo de representación común y de la gran influencia que se advierte, encontramos en Hammershoi cierta pesadez en las atmosferas y frialdad en sus habitaciones que se hace común. En este sentido, nos interesa su paleta cromática, revestida de una nostalgia de tonos tenues que parecen inamovibles. Esta reducción del color permite una narración más en el marco de lo íntimo, modesto, enfatizando en lo esencial, en el vacío, haciendo patente lo que no está.

Los apartamentos, más que un lugar para vivir, configuraban escenarios de sus ensayos con la luz. Cabe destacar aquí el tratamiento de esta, la valoración lumínica en los interiores Hammershoi denota cierta influencia del impresionismo, además de los rasgos simbólicos que ya hemos mencionado. Antes de pintar, el artista seleccionaba, omitía representar ciertos elementos que para él constituían meramente decorativos, despojaba completamente la estancia para centrarse en lo que consideraba esencial. Esta elipsis queda reflejada al comparar las fotografías existentes del estudio del artista, representado en repetidas ocasiones, el cual, conforme a la estética de la época, albergaba diferentes cuadros, elementos decorativos y mobiliario.

Encontramos un mismo motivo espacial básico en las que predominan diferentes juegos geométricos, generalmente su estudio o espacios muy personales que se repiten con pequeñas variaciones. Quizás simplemente el artista quiso jugar con las formas y el color, delimitando su referente en un tipo de espacio concreto y muy

personal, sirviéndose de este como forma de estudio. De hecho, el propio Hammershoi dijo: "Lo que me lleva a escoger un motivo son, en gran medida, las líneas que contiene, lo que yo llamaría la actitud arquitectónica de la imagen. Y después la luz, claro está. Es evidente que también tiene mucho que decir, pero las líneas son casi lo que más me gusta".<sup>34</sup>

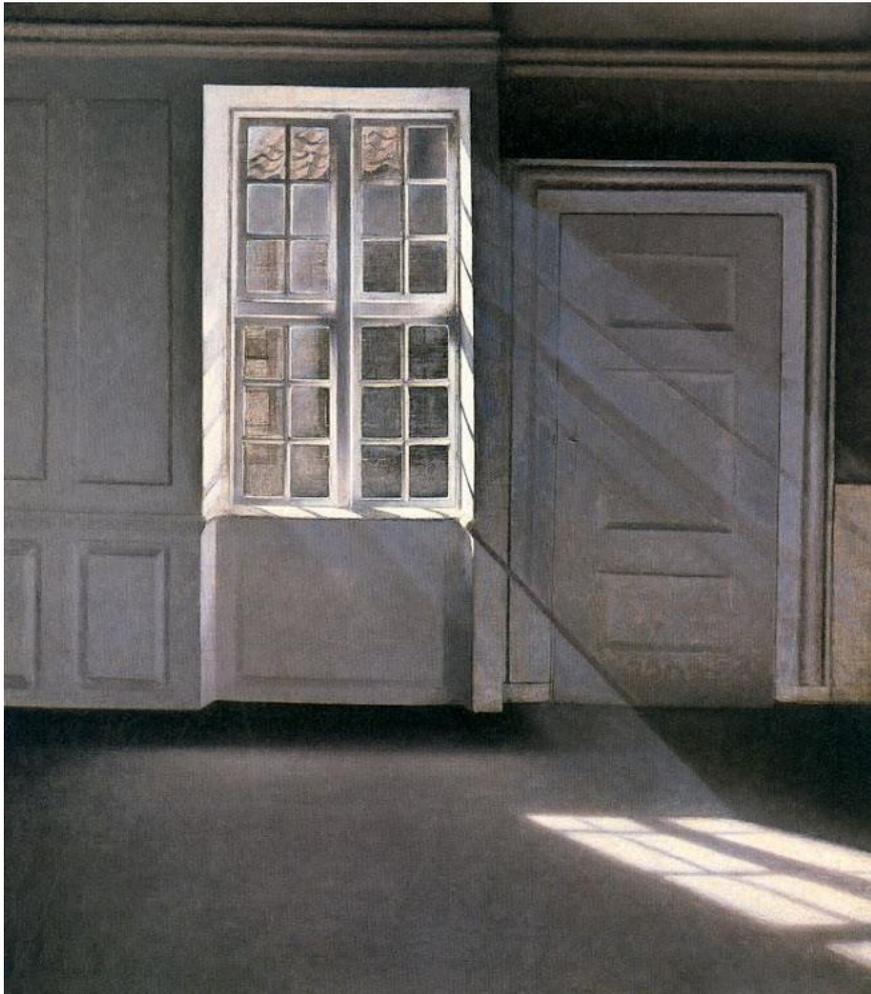


Fig. 2. Vilhelm Hammershoi, *Madeline Knox con un perro boxer*. 1900.

---

<sup>34</sup> HAMMERSOI, Vilhem. *El poeta del silencio o la danza del polvo en los rayos del sol hasta tocar el suelo*. [en línea] Disponible en <http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/vilhelm-hammershi-el-poeta-del-silencio.html>

## Emilio Pemjean

Nos sirven de referencia tanto conceptual como práctica en el bloque temático del espacio vacío, en concreto, dos exposiciones del artista: *Palimpsesto* y *Bauen*.

En *palimpsesto*, nos topamos, de pronto, con una serie de fotografías de espacios vacíos, arquitecturas simplemente vestidas con luz. Unos espacios que nos resultan familiares en cierto modo.



Fig. 3. Emilio Pemjean, *Bauen 5, Estudio en la casa de Tristan Tzara, 15 Av. Junot, París*. Transformada, 1925.

Fig. 4. Emilio Pemjean, *Palimpsesto 33, Estudio de pintor, rue hautefeuille, Paris*. Destruído, 1820.

Sirviéndose de maquetas el artista reconstruye tridimensionalmente espacios representados en obras maestras de la pintura para después fotografiarlos. Estos espacios, que se han convertido en referentes en el ámbito artístico, poseen una connotación altamente simbólica, y la misma apropiación, reconstrucción y vaciado propone un amplio abanico de nuevas posibilidades para su lectura, para la comprensión de estos. “Estas fotografías de Emilio Pemjean nos permiten desvelar

detalles que habían pasado desapercibidos cuando las historias de la pintura se habían apoderado del espacio arquitectónico.”<sup>35</sup>

Encontramos aquí el concepto de palimpsesto, que titula la serie completa. Se define como el “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.”<sup>36</sup> La reducción al vacío, el borrado de toda marca anterior para reescribirlo de nuevo, una lindísima comparación de lo que efectúa el artista en esta serie.

El uso del monocromo, el blanco y el negro generado por sus sombras refuerza esta síntesis formal, dando paso solo a lo esencial, a la materia y a la luz, su diálogo y las configuraciones construyen entre ambas.

En cuanto a este modo de narración del espacio vacío encontramos una inversión respecto a lo mencionado anteriormente en la pintura holandesa, que elogia la materia de la que esta hecha la vida cotidiana, eliminando todo suceso y enfocando en el vacío como medio para la cotidianidad.

Así, en *Bauen*, siguiendo con este sistema de representación encontramos una reflexión sobre la relación e interacción del sujeto y el espacio que ocupa, su mutua construcción en el código del habitar.

Una vez más, despojando estos espacios, presentándolos en su esencia arquitectónica el artista pone el foco en el espacio doméstico, el refugio, el lugar de la cotidianidad por excelencia, planteando una serie de reflexiones acerca de esta misma, sus códigos, patrones o sistemas con los que interactuamos.” Nuestra vida está organizada en torno a hitos, a hechos esenciales, sublimes e inolvidables que marcan nuestro tiempo y el de los demás. El resto (la mayor parte de nuestra vida) son momentos intermedios, anodinos, difusos en nuestra memoria, generalmente olvidados, a veces triviales e

---

<sup>35</sup> PEMJEAN, Emilio, *Web personal*. [en línea] Disponible en <https://www.emiliopemjean.com/projects/>

<sup>36</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Palimpsesto*. Diccionario de la lengua española, 22 ed., 2001 [en línea] Disponible en <https://dle.rae.es/palimpsesto>

indiferentes. El proyecto valora estos momentos intermedios (situados entre dos acontecimientos), de transición y en equilibrio inestable, en los que en cualquier momento puede pasar algo que los transforme y los haga inmortales.”<sup>37</sup>

Su obra se centraría pues en fijar estos momentos prácticamente invisibles, reconstruir para mantener. Estos lugares ya no ocupan un espacio físico, sino un lugar en la memoria, traducirlos al campo de la fotografía, permite habitarlos, recorrerlos de otro modo.

Nos interesa para este proyecto la observación y fijado de la realidad más próxima, el estudio del simbolismo y modos de representación de la misma cotidianidad, su traducción al lenguaje pictórico en diferentes poéticas y medios. Nos encontramos, en primer lugar, con un cambio de escala, una reducción del espacio que promueve otro tipo de interacción con este, una relación íntima por la misma cercanía. Por otro lado, los cambios en la representación, su paso posterior o retorno a la bidimensionalidad constituiría otro lenguaje.

Más allá de conceptos de la fotografía expuesta, la observación colectiva y sus posibles variables en el significado, los espacios seleccionados puestos en contacto generan relaciones, nuevos diálogos. Símbolos y signos que se entrecruzan y conversan con otras fotografías, en otros espacios.

Por último, y muy relacionado con una de las series de nuestro proyecto el artista nos presenta una serie de videos en los que proyecta luz sobre las mismas maquetas, simulando el movimiento de estas durante un lapso determinado de tiempo. Mediante la temporalidad, pone de manifiesto la dialéctica entre la luz y las sombras, su carácter cambiante y consecuentes modificaciones en la configuración del mismo espacio.

---

<sup>37</sup> PEMJEAN, Emilio, *Web personal*. [en línea] Disponible en <https://www.emiliopemjean.com/projects/>

### Liliane Tomasko

Su trabajo muestra diferentes modos de representar la cotidianidad, lo infraordinario, lo íntimo, con cierto carácter nostálgico y sutil. En la serie a la que corresponden las imágenes seleccionadas (Fig.5. y Fig.6.), la artista crea “pilas” de objetos cotidianos; ropa, bolsas, cortinas... como si de bodegones rutinarios se tratase. Tras esto, realiza las fotografías acercándose tanto al referente que este termina por perder su identidad, aproximándose de este modo a una representación casi abstracta.

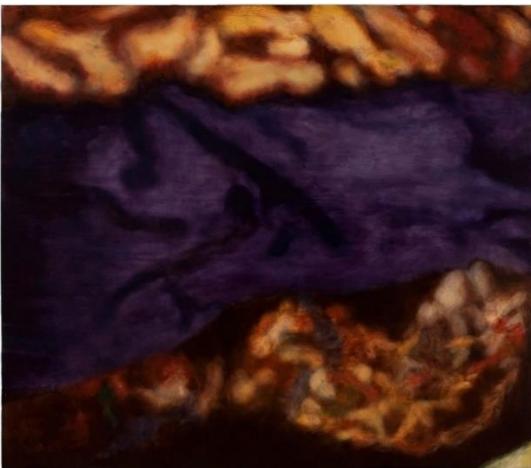


Fig. 5. Liliane Tomasko, *Undergone*, 2011.



Fig. 6. Liliane Tomasko, *Reen foldind*, 2006.

Nos interesa esta sobreexposición de lo íntimo, hacer grande lo pequeño, de la manera más literal, otorgándole una nueva dignidad a lo cotidiano, lo casi imperceptible. Esta sobre dimensión del detalle, sin embargo, no se nos aparece perfectamente descrita, sino que introduce una especie halo que impide una visión nítida.

En su proceso creativo la artista se sirve de una pequeña polaroid para la toma de sus imágenes. Estas fotografías analógicas dotan a la imagen referencial ya de por sí un halo ciertamente característico, como una atmósfera, por otra parte, este tipo de fotografías suelen producir ciertos desajustes en la luminosidad, fotografías subexpuestas, o, al contrario, demasiado iluminadas, factores que enriquecen su

posterior traducción al lenguaje de la pintura. Sumado a esto, su pequeño formato le impediría de igual manera la descripción de un detalle preciso. Necesita negar los datos de la percepción inmediata, interponer una pantalla entre ella y su motivo, para dejar un espacio para la improvisación pictórica. Se dice que Giorgio Morandi “se servía del polvo derramado en su taller, y que a veces derramaba pintura dentro de sus botellas de vidrio para abstraerlas con antelación.”<sup>38</sup>

Este modo de trabajo nos lleva a la revisión de cuestiones de percepción y mimesis respecto al referente. En la traducción al campo matérico de la pintura, la plasticidad que esta nos ofrece derivada de este otro modo de percepción atenuada.

Nos interesan, por otra parte, las cuestiones táctiles y volumétricas de su pintura. Sus pillas, prácticamente escultóricas, finalmente muestran una amalgama cromática y matérica que parece fundirse en la atmósfera diluida de lo íntimo. La configuración de la materia dispuesta en el cuadro, su pesadez y ligereza, su apariencia entre táctil y velada, la ambigüedad de los contornos y la profundidad generada conforman el universo personal dado por el entorno de la artista a través de la plasticidad de la pintura.

La marca dejada en cruz sobre el colchón señala una presencia humana reciente. Las sábanas y colchas cogen la forma de las personas que se deslizan por debajo. Los vestidos se desvelan tanto como disimulan con su capacidad de cubrir y de moldear selectivamente la silueta. Las bolsas se dejan modelar por las cosas personales que se ponen dentro, supuestamente para protegerlos contra los elementos, como un espacio íntimo para llevar consigo mismo por la calle. Las ventanas son transparentes, evidentemente, pero albergan el sonido y las corrientes de aire, y ellas mismas están vestidas.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> ALTIERI, Giles, COHEN, David, *Op. Cit.* p. 14.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 14.

### Rubén Guerrero

Trabaja con los conceptos ausencia y presencia desde la misma materialidad de la pintura. Juega con lo mostrado y lo que se esconde, lo que está y lo que no está en su representación (Fig. 7.) Muy unido conceptualmente a lo visto anteriormente en el cuadro ventana, el artista da un paso más ocultando dentro de la misma representación, haciéndolo patente. Ayudado por el título, enfatiza en conceptos de representación, presencia y ausencia.

Dispone elementos que limitan, que obstruyen el paso, la profundidad aparentemente generada mediante diferentes recursos pictóricos.

Formalmente nos interesan tanto sus composiciones, como los contrastes, el cromatismo y equilibrio de peso visual. El artista consigue conjugar el espacio liso y el pliegue, abstracción y figuración en un espacio unitario, generando volúmenes, espacios escultóricos independientes del soporte, albergando nuevos espacios dentro de la representación.



Fig. 7. Rubén Guerrero, *St. (La mitad de lo que ves)*, 2015.

Su discurso reflexiona sobre los límites de la pintura y el soporte. Subrayando el concepto de la materia, se sirve de diferentes materiales y médiums para este trampantojo en la representación de lo real. Se trata de una pintura fundamentalmente autorreferencial, que explora “el punto en el que coinciden la propia representación figurativa y la realidad de la superficie del cuadro”.<sup>40</sup> La idea de la superficie, del plano pictórico, hablar del espacio de la pintura desde el espacio físico del cuadro.

Estructuras pseudo-arquitectónicas, muros y pliegues<sup>41</sup>. Son tres de los elementos comunes que el mismo artista propone como punto en común entre su obra. Puntos que se articulan muy bien con nuestro proyecto, elementos o líneas de trabajo que le sirven para hablar de la misma pintura.



Fig. 8. Rubén Guerrero, *S/T (2ª Idée de Peinture)*, 2014.

<sup>40</sup> GUERRERO, Rubén, *Rubén Guerrero, estrategias para explorar el espacio*. [en línea] Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=vaaELHI\\_h1Y](https://www.youtube.com/watch?v=vaaELHI_h1Y)

<sup>41</sup> GUERRERO, Rubén, *Visita guiada con Rubén Guerrero "Familias mínimas (Rojo, amarillo y azul)* [en línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eAS4IIS4ET0><https://www.youtube.com/watch?v=eAS4IIS4ET0>

En la exposición *Familias mínimas (Rojo, amarillo y azul)* se presentan de forma clara estos motivos y referentes más representativos que conforman una constante en la obra del artista, tres motivos de los que se sirve para explorar el espacio pictórico, reflexionando sobre cuestiones del mismo soporte, marco o bordes. Mediante la oposición aparente entre abstracción y figuración, superficie lisa y materia cuestiona los límites de la representación, la concepción del cuadro como objeto, suponiendo un medio de representación de sí mismos en lugar de dispositivos de algo ajeno.

En este sentido, la ilusión de un espacio posterior queda delatada por pequeños accidentes, rastros o pinceladas que, evidencian la representación pictórica, la pintura misma. En toda la producción del artista podemos encontrar elementos básicos de la pintura, como son la textura, los rastros o la pincelada.

Destacar, por último, en cuanto al proceso creativo, la utilización de maquetas tridimensionales previas a la pintura. El artista las va modificando conforme avanza el proceso del cuadro, generando una conversación entre ambos, el espacio representado y el real. Esta necesidad de intervención frente a imágenes bidimensionales nos llama la atención en cuanto a observación directa del espacio y su mutua interacción.

## 2. DESARROLLO PRÁCTICO

### COLECCIÓN DE IMÁGENES

Pasamos a analizar el desarrollo práctico. Para comenzar, en este apartado vamos a poner el foco en dos aspectos del desarrollo en concreto, el archivo fotográfico y el boceto.

La colección de imágenes la conforman el archivo fotográfico y estudio práctico de las referencias que se utilizaron para el desarrollo del TFM. Durante el proceso de pintura y el desarrollo del proyecto, la colección de imágenes resulta fundamental para encontrar variaciones y diferencias partiendo de un punto en común. Dotar de coherencia a la obra y seleccionar identidades y matices que sólo aparecen mediante la comparación. En la colección se han incorporado de igual manera fotografía, dibujos y obra final, puesto que la línea de separación entre archivo y obra queda finalmente desdibujada.



Fig. 9. Composición fotografías de referencia.

Como cualquier colección referencial el archivo fotográfico completo es extenso, seleccionamos aquí algunas fotografías en función de sus componentes como representantes de ámbitos trabajados. En el anexo adjuntaremos algunas selecciones más, clasificadas por temática o factores que aparecen, ya sea pliegue, detalle, luces o sombras, espacios lisos o plegados.

Esta colección de imágenes se conforma a partir de fotografías propias, fotografías que sólo se utilizan de apoyo referencial durante el proceso de y para la pintura. De este modo surge la serie *Azul*, que posteriormente ampliaremos, ante la necesidad de dar valor a esta parte del proceso que finalmente queda en el olvido.

El concepto de colección quedará posteriormente traducida al dibujo, en cuanto a función referencial en principio, conformando finalmente la *Serie 0*.

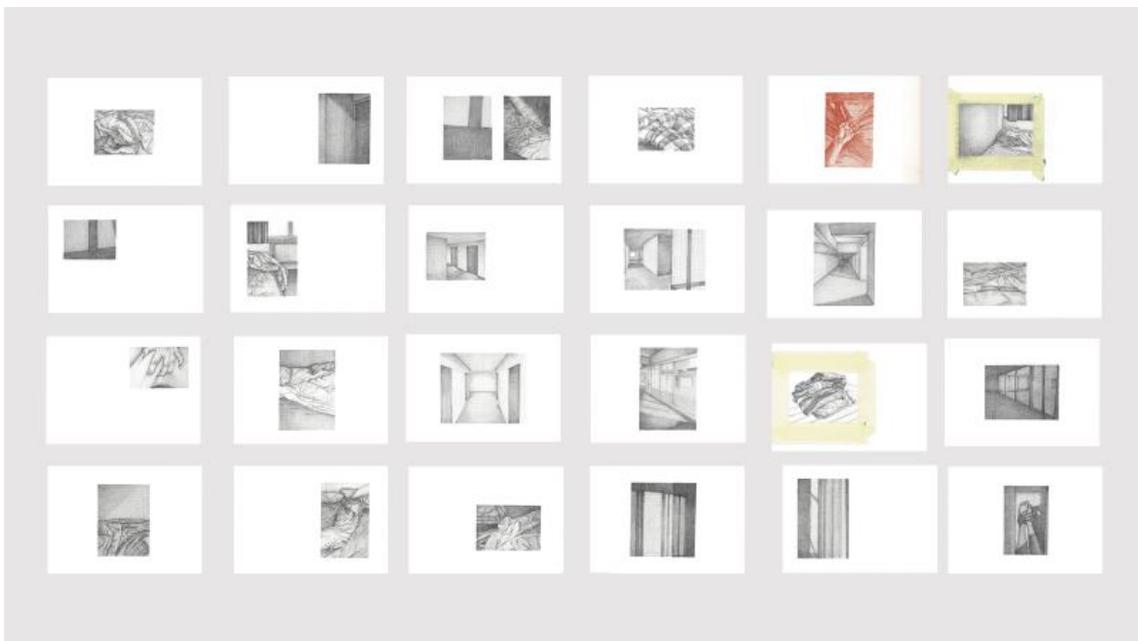


Fig. 10. *Composición Serie 0*, 2018. Grafito sobre papel, 18x 25'5 cm. c. u.

Por otra parte, la referencia fotográfica no siempre supone una referencia única o directa, de ahí surge otro modo de trabajar con bocetos, como paso intermedio o referencia misma sin previo.

Durante el proceso de trabajo los bocetos constituyen parte fundamental del proyecto, dado su carácter cambiante, en el intento de aunar dos bloques con referencias muy distintas, posibilitando diversas vías para trabajar la geometría del espacio y la plasticidad del pliegue.

Algunos se trabajan a partir de fotografías, otros mediante la percepción directa y el estudio del natural. Al margen de conformar un estudio previo de la forma, se utilizan en muchos casos como referencia directa. Nos permiten así distanciarnos del motivo a la hora de traducirlo a la pintura. Alejarnos de una representación mimética por una visión más general y sintética. De igual manera, sus dimensiones nos posibilitan experimentar la espacialidad en un formato muy reducido, acercándonos a un modo de percepción más en el marco que hemos referido anteriormente en el apartado conceptual.

## ANTECEDENTES

Para contextualizar la evolución sucedida, en este apartado haremos un recorrido por una serie anterior, que dará pie, a la par que suponer un punto de inflexión para nuestro proyecto. Supone un cambio o simplemente los antecedentes en la representación de la ausencia por sí mismo a partir de la figura de la cama vacía, para posteriormente acercarnos al pliegue.

Cromática y compositivamente no encajaba en el proyecto final presentado, pero constituye una serie que complementa y pone en antecedentes lo sucedido.



Fig. 11. Laura Hernández, *Habitat el vacío, variaciones 1-3*, 2017. Óleo sobre lienzo, 35 x 24 cm. c. u.

La motivación o idea de la que surge el proyecto *Espacio vacío y pliegue* viene dada por un trabajo previo, *Habitat el vacío*. En este, se abordaba la dualidad ausencia presencia desde la poética de la cama vacía, de sus marcas y pliegues.

Partiendo de la concepción de retrato como presencia de la ausencia, se buscó un modo de aproximación desde la sinécdoque, tratando de enlazarlo con la línea de trabajo previa en el ámbito de la casa y el habitar. De esta forma, la serie constituía un

autorretrato, una serie de fragmentos que delimitarían una situación. El rastro, la huella marcada de forma física en los pliegues se convierte en un lenguaje táctil, un registro de movimiento físico -o quietud- susceptible a la lectura.

Si bien el punto de referencia formal era el mismo el planteamiento conceptual es diferente. Así en *Habitar el vacío* se abordaría la poética de la cama y los tejidos desde la ausencia, concretando en espacios definidos, en una escenografía concreta, una situación.

En el presente proyecto, la poética de la cama no se aborda desde la concepción de lugar, sino de materia. De esta forma se decide acotar el espacio, ya no interesa una escenografía completa, interesa el detalle, el fragmento, el volumen formado por una amalgama de tejido dispuesto de manera completamente aleatoria.



Fig. 12. Imagen exposición *Habitar el vacío*, 2018.

Es importante recalcar que el proyecto estaba planteado en oposición o alternativa con otro modo de representar la ausencia, los espacios vacíos. En ambos casos se generaba una escenografía que narraba una ausencia concreta. Veremos en el apartado de la obra la sucesión de pasos del espacio hasta el pliegue.

En el presente proyecto se trataba de buscar una relación entre ambos referentes, encontrando paralelismos en su discurso. El camino emprendido busca un nexo de unión entre el espacio vacío, las estancias y el pliegue.

Los mismos pliegues, volúmenes y movimiento de los tejidos, exentos del contexto evocaban cierta corporeidad, su composición orgánica chocaba con la rectitud de los espacios representados. De este modo se busca el diálogo entre ambas, la complementación de uno con el otro.

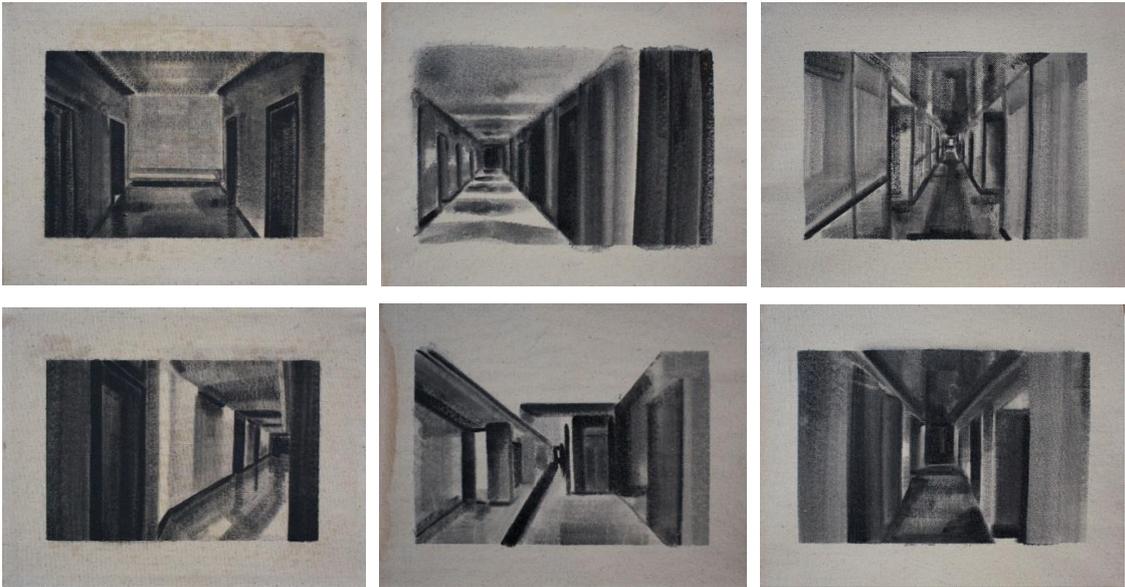
Enfrentándolos en una misma composición mediante fragmentos se persigue la misma dualidad oculto visto presente en el discurso. Una especie de secuencia en la que los planos sutiles se contrapondrían a los más comprensibles, siendo los primeros descontextualizados por el mismo encuadre o proximidad al referente convirtiéndose así en meras acumulaciones de tejido.

Se puede apreciar como se va acercando el enfoque al propio pliegue como único representante del discurso, de la evocación a la materia.

Mencionar aquí la importancia de la colección de imágenes en la composición del movimiento material, enfatizando en la concepción espacial y aunando ambos bloques, como se ha comentado anteriormente.

### 3. ESPACIO VACÍO Y PLIEGUE

A continuación, pasaremos a visualizar la obra, acompañada cada serie de una breve explicación. Se decide exponerlo de este modo por el carácter cambiante del proyecto, conformando una secuencia en la que consideramos necesario tener las imágenes a la vista.



*Espacio vacío y pliegue, Serie I  
variaciones 1-6, 2017. Óleo sobre tela,  
24x 32 cm. c.u.*

Para comenzar, en la *Serie I*, que en un principio se configuró como opción alternativa al pliegue, se trabajó la representación del espacio vacío desde la síntesis en su composición. Se buscaba un cierto nivel de abstracción a partir del claroscuro y el trazo sintético, comenzando a plantear el recorte en el encuadre de la representación, aludiendo al doble espacio y la profundidad.



*Espacio vacío y pliegue, Serie II, variaciones 1-3, 2018. Óleo sobre tabla, 24'5x 18 cm. c. u.*

En la *Serie II*, siguiendo con lo trabajado anteriormente, en el contexto de la arquitectura y los espacios, mediante el monocromo y manchas con muy poca pintura se pretende esbozar unos espacios anónimos, buscando evidenciar el vacío y su atmosfera.

Configuraciones prácticamente arquitectónicas en el que el juego geométrico y los volúmenes se imponen sobre elementos decorativos, elementos que distorsionarían o individualizarían el espacio en cierto modo, concretándolo. El elemento formal común de toda la serie lo constituye el pasillo. Elemento recurrente en nuestro trabajo, facilitaría el recorrido visual, como una invitación de paso, aludiendo al marco conceptual en el movimiento corporal y de la mirada.

Por su carácter rápido y esquemático encontramos que la fluidez en la pincelada se traducía al ambiente, resultando en espacios dinámicos a pesar de la ausencia de color.



*Espacio vacío y pliegue, Serie III, variaciones 1 y 2, 2018. Óleo sobre tabla, 18x 23 cm. c. u.*

En los siguientes, con unos espacios más comprensibles y añadiendo algo de color, se trata de buscar composiciones impidan un recorrido visual como en las anteriores. Que en cierto modo algún elemento de la misma composición, un muro o la misma luz, cortase esta inercia. Trabajar el espacio y su negativo como si de bloques sólidos se tratara.

En oposición a los anteriores el espacio se presenta en una especie de quietud, pesadez, casi un momento parado.

Se trató de experimentar con la accesibilidad al espacio representado, en este sentido destacar el formato. Se utilizó para trabajar sobre los espacios formatos muy pequeños, haciendo una alusión al modo de narración de estos en *la poética del espacio* de Bachelard, en el capítulo de *La miniatura* y poniéndolos en oposición, por otra parte, con la sobre dimensión del detalle que veremos más tarde.



*Espacio vacío y pliegue, Serie IV, variaciones 1-3, 2018. Óleo sobre tabla, 31x 25 cm. c. u.*

En los tres siguientes se trata de concretar el vacío en un espacio determinado. Poniendo acento en especial a la figura de la cama y por otro lado a las sombras, aludiendo a una concepción más oriental de valorar la luz. Así como a la pincelada, en un intento por remitir al modo de trazado oriental con tinta.

Supuso un primer paso o un paso intermedio entre los dos referentes iniciales de interés, aunando espacio, sombra y pliegue en una misma representación.



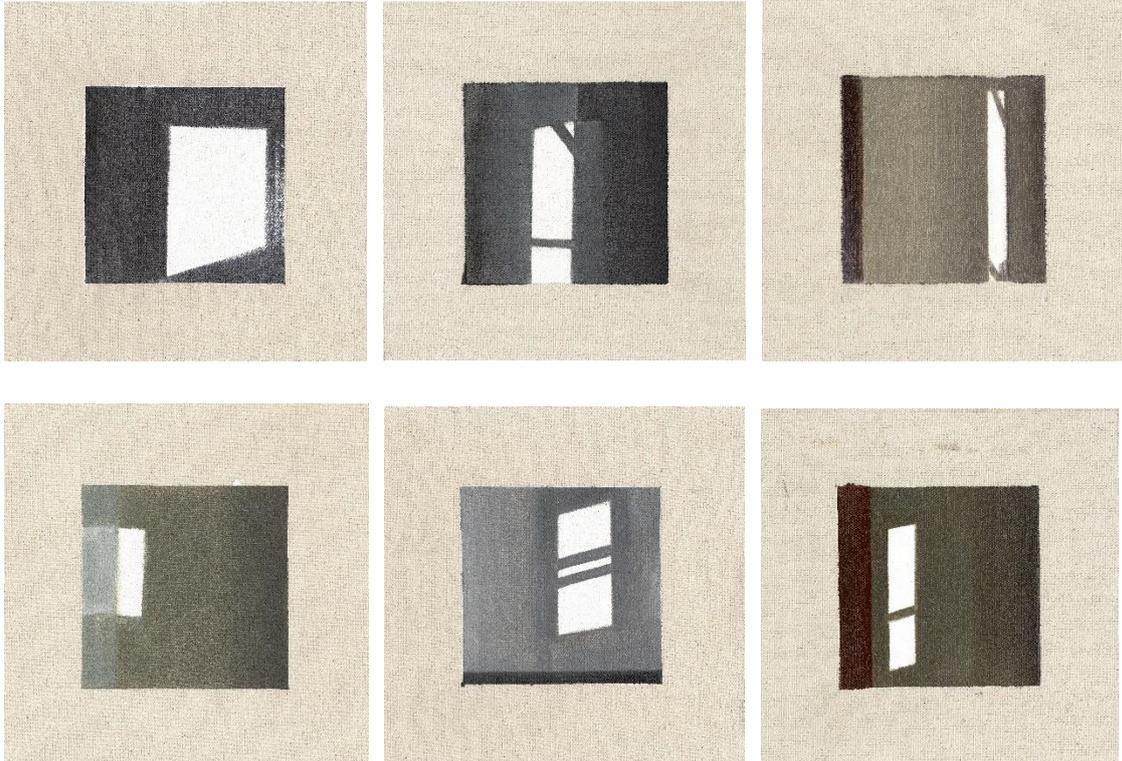
*Espacio vacío y pliegue, Serie V, variaciones 1 y 2, 2018. Óleo sobre lienzo, 28 x 22 cm. c. u.*

*Espacio vacío y pliegue, Serie V, variación 3, 2019. Óleo sobre lienzo, 42x 63 cm.*

En el tríptico encontramos los mismos factores que en la serie anterior pero más descontextualizados por la cercanía con el motivo. Ya no es una estancia completa, y las luces y sombras no quedarían relegadas (únicamente) al muro. En esta serie se pretende enfatizar, con los mismos criterios de construcción mediante la luz que con los espacios, en los pliegues, la alteración y modificación de los volúmenes mediante la misma, intentando unirlos mediante el cromatismo, el formato y la composición. Jugar con esta puesta que la misma sombra constituiría prácticamente toda la composición, la identificación del referente sucede más tarde. A este respecto, la sombra, trabajada sin materia o con la pintura muy diluida no le impide imponerse como factor principal.

Nos interesa en especial en este tríptico la conversación generada entre sus partes. El paralelismo entre espacio liso y pliegue, la traducción del espacio geométrico al orgánico en la valoración de las luces.

Una conversación en silencio sin contexto concreto, susceptible a la generación de una historia paralela fuera de campo.



*Espacio vacío y pliegue, Serie VI, variaciones 1-6, 2019. Óleo sobre tela, 20x 20 cm. c. u.*

En la *Serie VI* se pretende abordar la sombra desde un punto de vista matérico, en contraposición a lo anterior, jugando también con la composición geométrica y la abstracción. Darles materia y cuerpo a las sombras, al vacío, a lo que no está.

La constituyen diferentes pinturas a partir de fotografías tomadas durante mi estancia en Besançon, Francia. Las fotografías fueron tomadas en diferentes días, a diferentes horas y diferente condición atmosférica. El color tenue de las paredes de mi habitación se permitía “mutar” con cada estación o momento del día, casi cambiando la estancia por completo.

El formato, sin bastidor, con la sombra imprimada le aporta la corporeidad buscada, también un modo de recortarla, enfatizarla. A este respecto se optó por reservar el blanco mismo de la imprimación para las luces.



*Espacio vacío y pliegue, Serie VII, variación 1, 2019. Óleo sobre lienzo, 80x 62 cm.*



*Espacio vacío y pliegue, Serie VII, variación 2, 2019. Óleo sobre lienzo, 80x 62 cm.*

En la *Serie XII* se buscaba el aspecto inacabado, dejar espacios vacíos en la misma pintura, que respirase, haciendo alusión al modo de la pintura oriental en la concepción del vacío.

Unas veces la superficie esta local e irregularmente plegada, y los lados exteriores del pliegue abierto están pintados, de modo que el estiramiento, la exposición, el despegamiento, hace alternar las playas de color y las zonas de blanco, modulando las unas sobre las otras. Lo pintado y lo no pintado no se distribuyen como la forma y el fondo, sino como lo lleno y lo vacío en un devenir recíproco. Así, Hantai deja vacío el ojo del pliegue, y solo pinta los lados.<sup>42</sup>

La gran oposición en este proyecto, los espacios y el pliegue, se refleja en la oposición de su formato, reduciendo el escenario para sobredimensionar el detalle. La elección de formatos grandes para lo pequeño se concreta en esta serie. El motivo, ínfimo, se sobredimensiona, una exposición de la intimidad, de lo cotidiano, lo que no se ve. Resaltarlo, de la manera más literal.

Con esta descontextualización por la misma cercanía, se pretende alcanzar cierto nivel de abstracción a partir de la composición, teniendo que tomar distancia para comprender el referente.

La paleta utilizada, de grises cromáticos, genera pequeños matices en el color sin llegar a tomar protagonismo o contrastar, focalizando en la forma y el pliegue. Se quiso trabajar la pincelada suelta, el gesto, aludiendo de nuevo a la escritura y trazado oriental, el carácter dinámico de este tipo de gestualidad que evoca movimiento.

Las fotografías de referencia son tomadas sin “arreglar”, del modo en que queda la cama cuando se sale de ella, queriendo plasmar los movimientos inconscientes sucedidos, una huella, un registro táctil de lo sucedido y que ya no está.

---

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* p. 53.



*Espacio vacío, Serie VIII, variación 1, 2018. Óleo sobre lienzo, 19x 23 cm.*

*Espacio vacío, Serie VIII, variación 2, 2018. Óleo sobre lienzo, 28x 22 cm.*



*Espacio vacío y pliegue, Serie VIII, variación 3, 2018. Óleo sobre lienzo, 20x 30 cm.*

Mediante fragmentos, recortes, en esta serie se busca referir a el movimiento de la materia, del pliegue, enmarcar su forma o textura. La composición viene dada o determinada por el tejido en primer plano. Así, para el fondo se utilizó el negro únicamente matizado por el diluyente, mientras que en las partes que conforman el primer plano se introduce el color blanco, generando además de contraste, un resultado más matérico. Se experimenta en esta línea con el lijado por zonas en la imprimación, para enfatizar la textura.

Por último, se comienza en esta serie a utilizar el recurso de los bordes pintados, como modo de abrir el campo, dotar de cuerpo o dimensión al cuadro.



*Espacio vacío y pliegue, Serie IX, variaciones 1 y 2, 2019. Óleo sobre lienzo, 14x 14 cm. c. u.*

Siguiendo con el monocromo, se opta por utilizar de nuevo el color, esto en principio viene dado por lo orgánico de las formas que se estaban trabajando. Se trabaja con muy poca pintura o muy diluida, quedando las luces prácticamente sin materia. Se busca una pintura más fluida al tiempo que el motivo, así como la acumulación de la pintura en la textura de la tela, para dejarla al descubierto en las luces.

El formato, muy pequeño, con los bordes pintados, conforma finalmente una especie de objeto sólido, esto se opone al motivo representado, que resulta orgánico.

Configurando una representación que enfatiza en cuestiones tratadas sobre el cuadro objeto y la alusión a la pintura misma, las ambigüedades entre el espacio representado y el físico, el contraste liso, pliegue a partir de la pintura.

Suponen el punto intermedio entre la serie anterior y los siguientes, en la introducción del color.



*Espacio vacío y pliegue, Serie X,  
variación 1, 2019. Óleo sobre lienzo,  
30x 30 cm.*

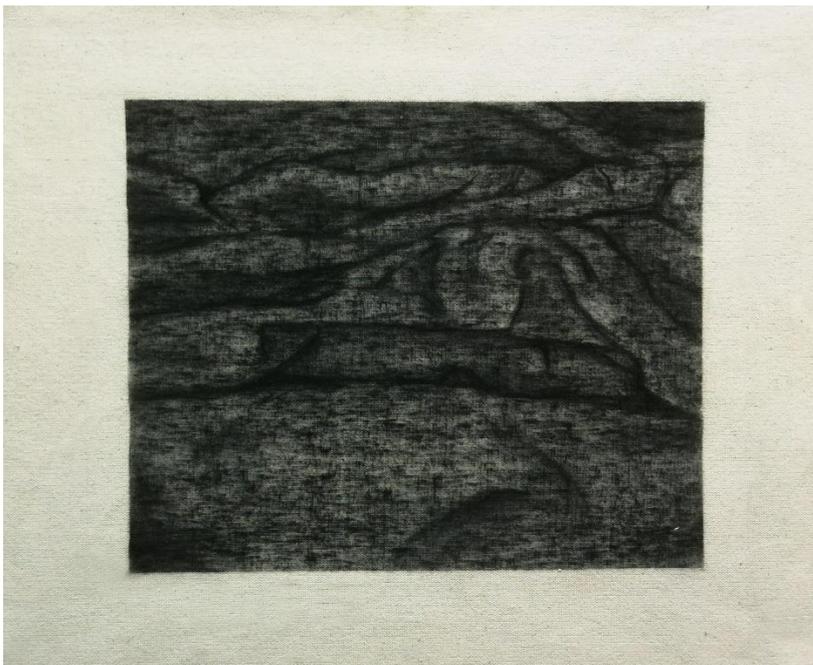


*Espacio vacío y pliegue, Serie X, variación 2, 2019. Óleo sobre lienzo, 14x 14 cm.*

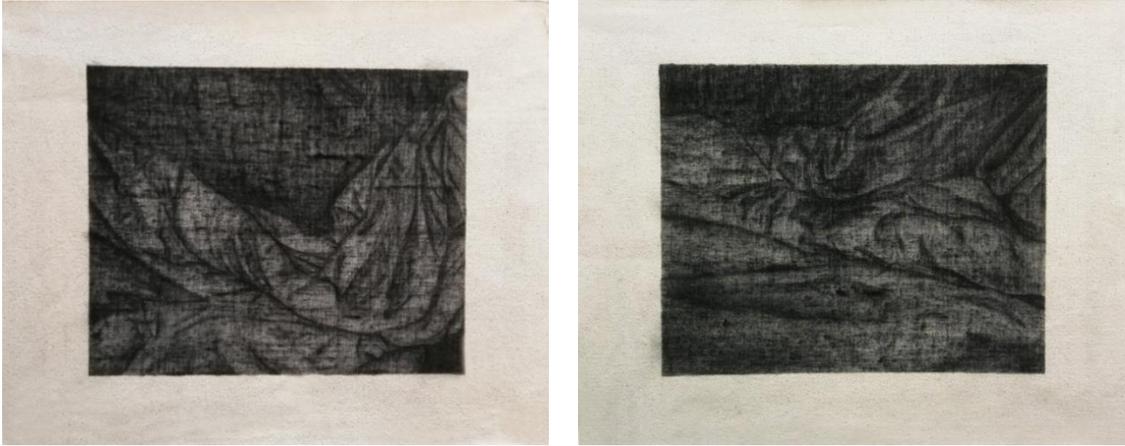
En esta serie se recurre a un elemento personal para la representación, la sinécdoque, por tanto, determinaría una ausencia concreta, un contexto determinado.

Al margen de esta expresión más personal, la elección viene determinada por el mismo cromatismo que el referente nos ofrece, así como las composiciones generadas con el estampado y los pliegues. En este sentido se trata de generar la forma a partir del patrón de estampado. Jugando con los bloques de color en composiciones que terminan por volverse geométricas.

En la vuelta al color y los contrastes en detrimento del claroscuro se experimenta también respecto al nivel de acabado, así como la cantidad de pintura. Una pintura más matérica que al final adquiere rigidez, al margen del motivo representado. En este nivel de acabado se buscaba una relación con el trampantojo, pintar tela sobre tela, tela plegada sobre soporte liso. Aludir a cuestiones de representación de lo real en el acabado más realista, que el espacio liso creara la ilusión de pliegue.



*Espacio vacío y pliegue, Serie XI,  
variaciones 4 y 5, 2019. Carboncillo  
sobre tela, 42x 50 cm. c. u.*



*Espacio vacío y pliegue, Serie XI,*  
*variaciones 6 y 7, 2019. Carboncillo*  
sobre tela, 42x 50 cm c. u.

Volviendo a la neutralidad del color crudo de la tela, en la *Serie XI* se propone otro modo de enfocar al pliegue. Desde el simple claroscuro, se presentan imágenes prácticamente veladas, tan desenfocadas y oscurecidas que cualquier contraste se pierde. Podemos intuir, por algún matiz de luz sus formas, sin llegar a entenderse, evocando más que presentando. Aludiendo de este modo a la modulación de la luz y la forma en el barroco, presentándola sin un contorno preciso, sino mediante sus volúmenes.

Trabajamos con carboncillo sobre loneta de algodón para después borrarlo, mas que borrarlo, cubrirlo de nuevo, perdiéndose todo contraste, velándose. Esta técnica nos permite, por un lado, trabajar con la tela maleable, haciéndose posible un doble juego de sombras y pliegues, por otro nos ofrece la posibilidad de trabajar la textura de la tela, que queda enfatizada con el rastro del carbón.

El concepto del palimpsesto, borrado para escribir de nuevo, plantea una imagen casi perdida, como si un recuerdo se tratase, a partir del cual reconstruir la forma.

Por último, el encuadre cerrado, recortado propone cierta profundidad en oposición a lo sucedido al pintar los bordes en otras series.



Espacio vacío y pliegue, *Serie 0*, 2018.  
Grafito sobre papel, 18x 25'5 cm. c. u.

Los dibujos, que en un primer momento suponen una serie de bocetos para posteriormente trabajar en los cuadros, se plantean con la intención de estudiar el modo de unir diferentes referentes, creando un diálogo entre ellos.

En cierto modo conforma un cuaderno autobiográfico durante una estancia alejada de mis espacios o cotidianidad habitual. Un modo de “capturar” ese nuevo entorno en momentos de soledad, silencio y contemplación. Su tamaño reducido, aparte de por motivos prácticos, le otorga en cierto modo un carácter nostálgico, casi secreto, íntimo.

El formato pequeño y el posterior recorte de la imagen posibilitan una tensión compositiva y reparto del peso visual intencionado. Permite también facilitar la conversación, así como darle un “doble espacio”, la esquina de una habitación relegada a su vez a la esquina del soporte.



*Espacio vacío y pliegue, Serie Azul, variaciones 3 y 4, 2017. Cianotipia sobre papel Única, 25 x 35 cm. c. u.*

Como hemos mencionado en el apartado *proceso práctico*, la *Serie Azul* surge ante la necesidad de dar una nueva vida a fotografías que normalmente quedan en el archivo referencial. Para esta serie se trabajó desde la cianotipia. La elección de la técnica se debe a la relación directa que encontramos en este recurso de la gráfica, desde su mismo proceso, en la dualidad ausencia presencia trabajada anteriormente, su enfoque más literal con este modo de registro mediante las sombras.

Por otra parte, a la relación que guarda con la pintura. Sus acabados y la posibilidad de experimentación, la sobriedad del monocromo azul da paso a las formas y el movimiento de los tejidos, a sus texturas. Explorar la materia textil, esa cuestión prácticamente táctil desde los múltiples recursos de la gráfica.

#### 4. CONCLUSIONES

“El material que necesitaba para filosofar estaba ya casi expuesto ante él, aunque su inmediatez contrastaba con la compleja tarea de intentar traducir en palabras su contenido.”<sup>43</sup>

La importancia de lo que nos rodea, la poética de lo invisible, referido tanto a lo pequeño como a la ausencia. Vivimos en el espacio sin ser conscientes de él, de nuestras constantes interacciones y nuestra co-determinación, construimos nuestro entorno próximo, pero esta construcción es recíproca. Es el marco para nuestra narración. Lo pequeño, lo ínfimo, puede contener lo grande, las configuraciones de nuestro entorno no distan con las naturalezas muertas. Cuando el espacio aparece vacío la ausencia se presenta de manera rotunda, este hueco llama nuestra atención, se hace presente de una manera casi tangible. Es en el espacio vacío donde parece que se nos desvelan los detalles.

En el proyecto se ha tratado de hacer palpable esta sensación de ausencia, hacer táctil lo casi imperceptible que nos rodea, llevándolo a otra dimensión, en formato y materia. Darle materia a la sombra, a lo hueco.

Desde la contemplación, recorrer el espacio vacío, cuestionar esta sensación que casi produce vértigo. Pasar la mano dando cuenta de la relatividad de este. El acontecimiento no ocurre entre dos momentos separados, ocurre en cada percepción pequeña, hay un pliegue dentro de cada pliegue. El vacío es relativo, solo hay que fijarse en el intermedio.

La importancia del espacio y simbolismo en su representación ha sido ampliamente tratada desde diversos campos de la filosofía, historia, arte y ciencia. El planteamiento es cuanto menos amplio, no queriendo determinar ni establecer en este proyecto ninguna idea, planteamiento o camino nuevo, solo dejarnos llevar por sus recorridos. Desde el estudio de diferentes corrientes pensadores y artistas, se ha concretado el

---

<sup>43</sup> SHARR, A. *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 67.

espacio vacío como escenario para nuestra narración. Cuando nos hemos referido al vacío, referimos un vacío relativo determinado por la ausencia de la figura humana y lo sintético en su composición.

La poética del espacio vacío invita a un paseo de la mirada por las estancias representadas, propone un espacio idóneo para evocación de lo ausente y posibles narraciones, no determina ni acota la posibilidad abierta de suceso, la sitúa fuera de campo. Durante el proceso de eliminación de figura en el anterior proyecto, la cuestión de la posibilidad, de la narración abierta, dado lo enriquecedor de la función posterior de un receptor, posibilita nuevas vidas desde un mismo mediador o punto evocador. Que el espectador ejerza un papel activo en el recorrido del espacio, hacerlo suyo, crear una empatía por un espacio ajeno, trasladándolo a su imaginario propio.

Al ofrecer un tiempo a la mirada en la contemplación de este escenario desprovisto se produce un silencio, remite al con termino tákct, como silencio sostenido. En el libro con el mismo nombre encontramos una crítica su ausencia en una sociedad en la que la velocidad y la misma saturación de imágenes nos impide la mera contemplación. En el mismo sentido, en elogio de la sombra el ensayo valoraba como excesiva la iluminación en el mundo contemporáneo, proponiendo una iluminación tenue para enmarcar un halo en el que depositar la mirada, aludiendo a un modo oriental de valorar la sombra.

En cuanto a los objetivos marcados, se pretendía estudiar el modo de aunar dos modos de representación en principio planteados como opuestos. Mediante la revisión conceptual y el estudio sobre el la representación del espacio vacío, el análisis de diferentes autores y referentes plásticos, nos han permitido configurar un marco sobre el que articular nuestro discurso. En este sentido creemos haber explorado diversas vías para finalmente concluir en un modo de narración en una poética personal, o un conjunto cohesionado.

Destacar que, por su misma duración, conformar el proyecto durante dos años ha supuesto un largo proceso de selección y síntesis. La dificultad para determinar un

marco conceptual que aunara ambas cuestiones, así como experimentación en el proceso práctico abría caminos complejos que determinaron finalmente una nueva dirección.

Lo cambiante se pone de manifiesto en las vías abiertas en el proceso de trabajo, se perciben nuestros intereses y pasos en el recorrido. En cuanto a la parte práctica, este mismo carácter cambiante, nos ha llevado experimentar desde distintos ámbitos pictóricos que, a su vez, traducían el discurso hacia nuevos modos de narración.

Destacar el papel fundamental de asignaturas del Máster, *La imagen de la identidad, El Retrato Contemporáneo, Eros, violencia y pintura, Fotografía digital o Procesos creativos en la Gráfica*, entre otras. Por otra parte, la estancia Erasmus supuso un cambio de paradigma completo, en un sistema diferente. Se cuestionó el mismo modo de producción, así como fronteras autoimpuestas, adquiriendo y ampliando conocimientos y recursos plásticos. La participación en *Workshops* en áreas o campos o en los que nunca había trabajado, como pintura mural, escultura o diseño, enriquecieron el proyecto del mismo modo.

Por otra parte, la revisión procesual y la posibilidad final de carácter de obra válida de lo que consideramos intermediario en la producción de la obra, las fotografías y los bocetos. La revisión del archivo fotográfico ha supuesto un replanteamiento del propio proceso de trabajo.

Por último, se han encontrado nuevas referencias bibliográficas, así como vías para la investigación plástica a desarrollar. En este sentido, tras lo tratado respecto al vacío, lo esencial y sintético, como paso lógico a mi trabajo anterior, en el marco de la virtualidad de la representación en el ámbito pictórico el proyecto nos direcciona hacia la pintura autorreferencial para explorar las posibilidades de la materia misma.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### Lecturas

ALVIRA, Rafael, *Filosofía de la vida cotidiana*. Madrid, RIALP, 2005.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

CALDUCH CERVERA, Joan, *Espacio y lugar*. Alicante, Club Universitario San Vicente de Raspeig, 2001.

CARRERE, A., SABORIT, J., *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2000.

CHENG, François, *Vacío y plenitud*. Madrid, Ediciones Siruela, 1993.

DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Espasa libros, 2017.

GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

HAN, Byung- Chul, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial, Barcelona, 2015.

HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ed. Del Sebal, 1994.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. *La casa de un solo muro*. Madrid, Nerea, 1990.

HOCKNEY, David, *Así lo veo yo*. Madrid, Siruela, 1994.

LAO TSE, *Tao Te King*. Madrid, Mandala ediciones, 2011.

MICHAUX, Henri, *La vie dans les plis*. Buenos Aires, Ediciones librerías Fausto, 1976.

PES DE CARVALHO, Fernando, *Marcas y restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea. Una aproximación desde la práctica personal*. Tesis Doctoral, Valencia, UPV, 2016.

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014.

PALLASMAA, Juhani, *Esencias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2018.

PARDO, José Luis, *La intimidad*. Valencia, PRE-TEXTOS, 2004.

PEREC, Georges, *Especies de espacios*. Barcelona, Montesinos, 2004.

POZZI, Giovanni, *Tacet, un ensayo sobre el silencio*. Madrid, Ediciones Siruela, 2019.

SHARR, Adam, *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

STOICHITA, Victor, *La invención del cuadro, Arte, Artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Editions Verdier, 2004.

### **Catálogos**

ARTERO, Rosa, *Habitaciones de paso*. Murcia, La Ribera Galería de Arte, 2002.

BAENA, Carmen, *Témpanos de tiempo*. Murcia, Galería La Aurora, 2004.

BAENA, Carmen, *Donde habita el silencio*. Valencia, Galería de Arte Alba Cabrera, 2010.

ALTIERI, Giles, COHEN, David, *Catalogo de la exposición de Liliane Tomasko y Wanda Skonieczny De l'intime et du pli*. l'Hôtel des Arts, Toulon, 2008.

### **Artículos y Conferencias**

GARCIA, Macarena, *La historia en la ventana: Configuración y representación del tiempo en la ventana Albertiana*. Alpha, 2017. [en línea] Disponible en <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-LaHistoriaEnLaVentana-6146410.pdf>

SEGARRA, Marta, *Los avatares del refugio en el universo de Henri Michaux*. Universidad de Barcelona Publicado en *Anales de filología francesa*, 1993.

SIENRA, Sofía, PÉREZ, Adriana, RODRÍGUEZ, Leonardo, MOJICA, Juan. *La imagen como pensamiento*. Universidad Autónoma del Estado de México, Estado de México, 2014

RAHMANI, Reda, PACHECO, Luis. *Clásicos de la psiquiatría (XVII): Gäetan Gatian de Clerambault*. Publicado en [www.lmentala.net](http://lmentala.net/admin/archivosboletin/Cleran_2.pdf). 2016. [en línea] Disponible en [http://lmentala.net/admin/archivosboletin/Cleran\\_2.pdf](http://lmentala.net/admin/archivosboletin/Cleran_2.pdf)

### Recursos en línea

DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Edición electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [en línea] Disponible en <http://bibliotecaparalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/libros1/index/assoc/HASHa26a.dir/doc.pdf>

GUERRERO, Rubén, *Visita guiada con Rubén Guerrero "Familias mínimas* (Rojo, amarillo y azul) [en línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eAS4IIStETO>

*Ruben Guerrero, estrategias para explorar el espacio*. [en línea] Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=vaaELHI\\_h1Y](https://www.youtube.com/watch?v=vaaELHI_h1Y)

<https://www.luisadelantadovlc.com/centro-de-arte-contemporaneo-de-malaga-2/>

<https://www.luisadelantadovlc.com/ruben-guerrero/>

HAMMERSOI, Vilhem. *El poeta del silencio o la danza del polvo en los rayos del sol hasta tocar el suelo*. [en línea] Disponible en <http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/vilhelm-hammershi-el-poeta-del-silencio.html>

<http://masdearte.com/hammershoi-musee-jacquemart-andre/>

PEMJJEAN, Emilio, Web personal. [en línea] Disponible en <https://www.emiliopemjean.com/projects/>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Palimpsesto*. Diccionario de la lengua española, 22 ed., 2001 [en línea] Disponible en <https://dle.rae.es/palimpsesto>

TOMASKO, Liliane, <http://www.kerlingallery.com/artists/liliane-tomasko>

<http://www.bechterkastowsky.com/en/>

<https://www.ivam.es/es/exposiciones/liliane-tomasko-materia-luminosa-2/>

## 6. ANEXO

Vamos detallar en este anexo cuestiones procesuales de la *Serie Azul* que, por extensión, no se han incluido en el proyecto.



Fig. 1. Composición cianotipias sobre papel Única, 50 x 35 cm. c. u

En cuanto a aspectos técnicos se trató de experimentar diferentes posibilidades que la cianotipia ofrece. En primer lugar, se trabajó con la nitidez de la imagen, remarcando o diluyendo su forma, moviendo o fijando los negativos y su distancia con el papel mediante acetatos (Fig. 2). Se estudiaron cuestiones de exposición para determinar el grado de veladura que se buscaba en la imagen (Fig. 3.).

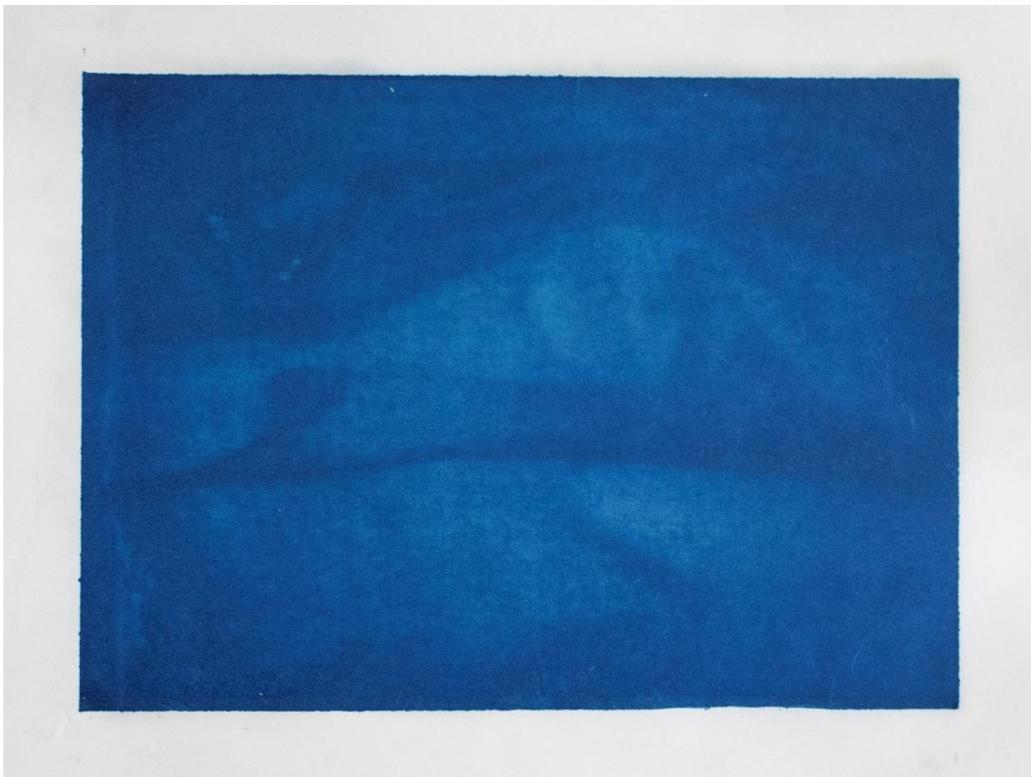


Fig. 2. Composición cianotipias sobre papel Canson, 17,5 x 23 cm.

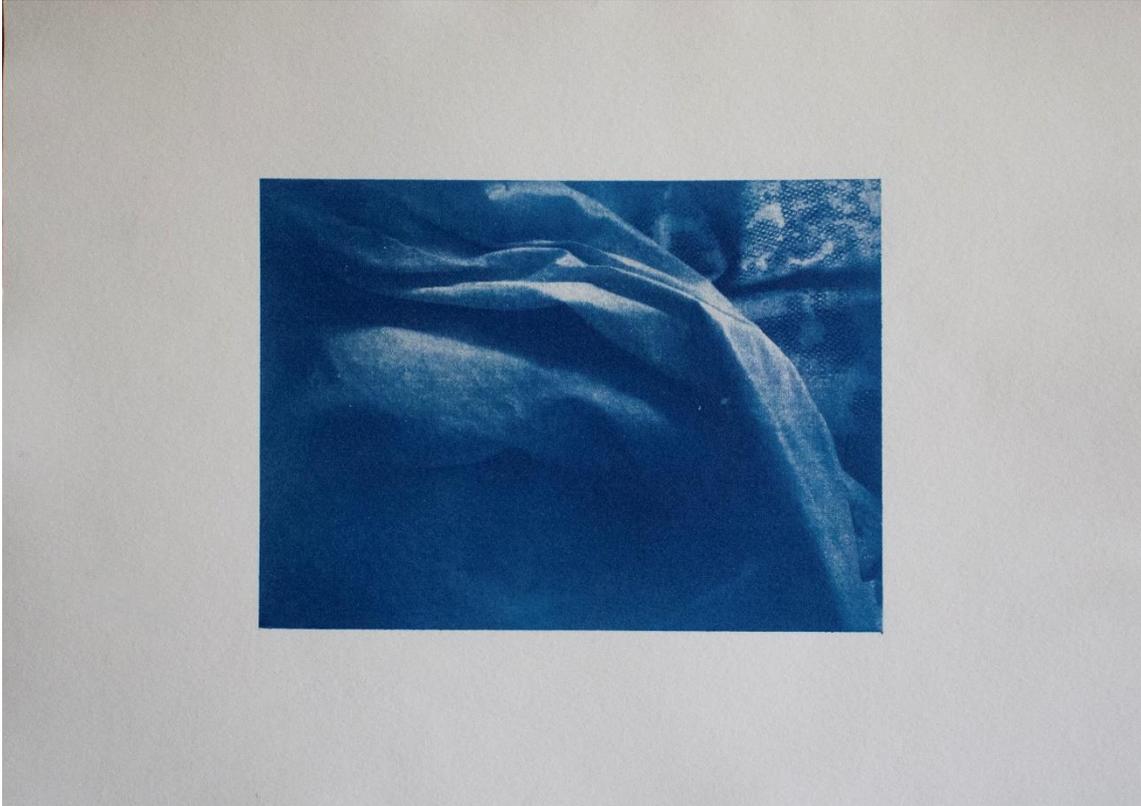


Fig. 3. Composición cianotipias sobre papel Única (color crudo), 25 x 35 cm. c. u.



Fig. 4. Composición cianotipias sobre papel Canson, 23 x 35 cm. c. u.

Por otra parte, se intentó potenciar la textura seleccionando fotografías con tejidos más marcados (Fig. 4.) y un encuadre de detalle. En este sentido se jugó también con el enfoque selectivo y su resultado sobre papel. (Fig. 5.)



Fig. 5. Composición cianotipias sobre papel Única crudo, 25 x 35 cm. c. u.

La utilización de diferentes papeles y formatos también permitía diferentes resultados. De este modo se utilizaron papeles de diferente tono y gramaje. (Fig. 6. Y Fig. 7.), lo cual hacía variar desde la textura y peso hasta el tono de azul



Fig. 6. Composición cianotipias sobre papel Única Blanco, 25 x 35 cm. c. u.

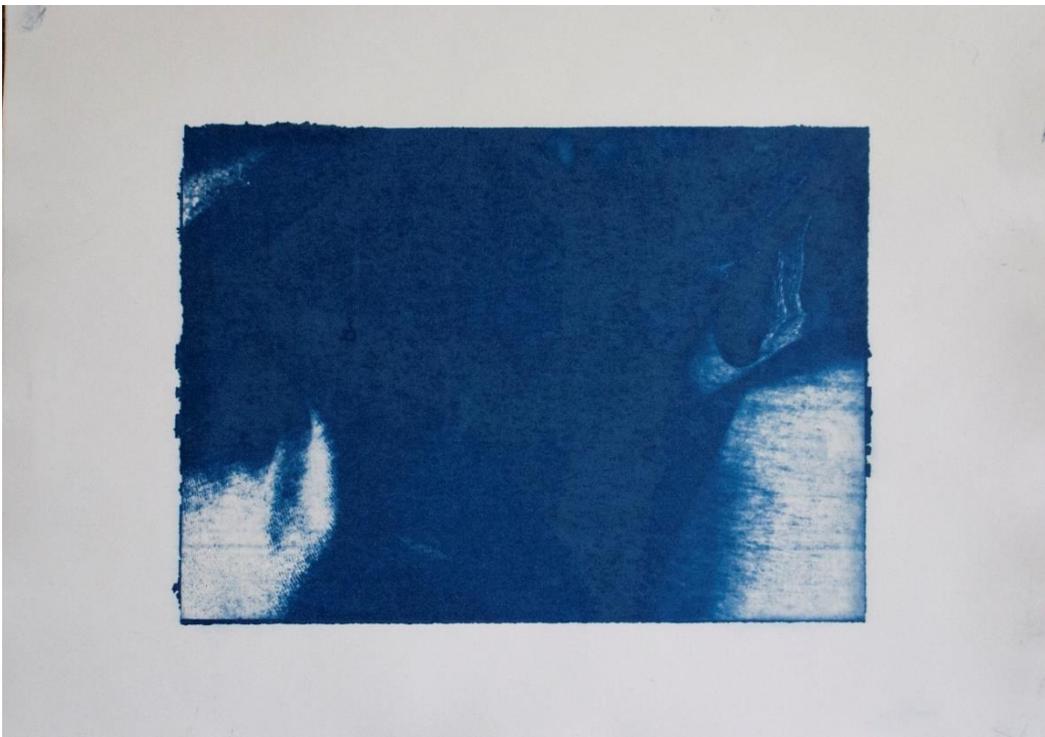
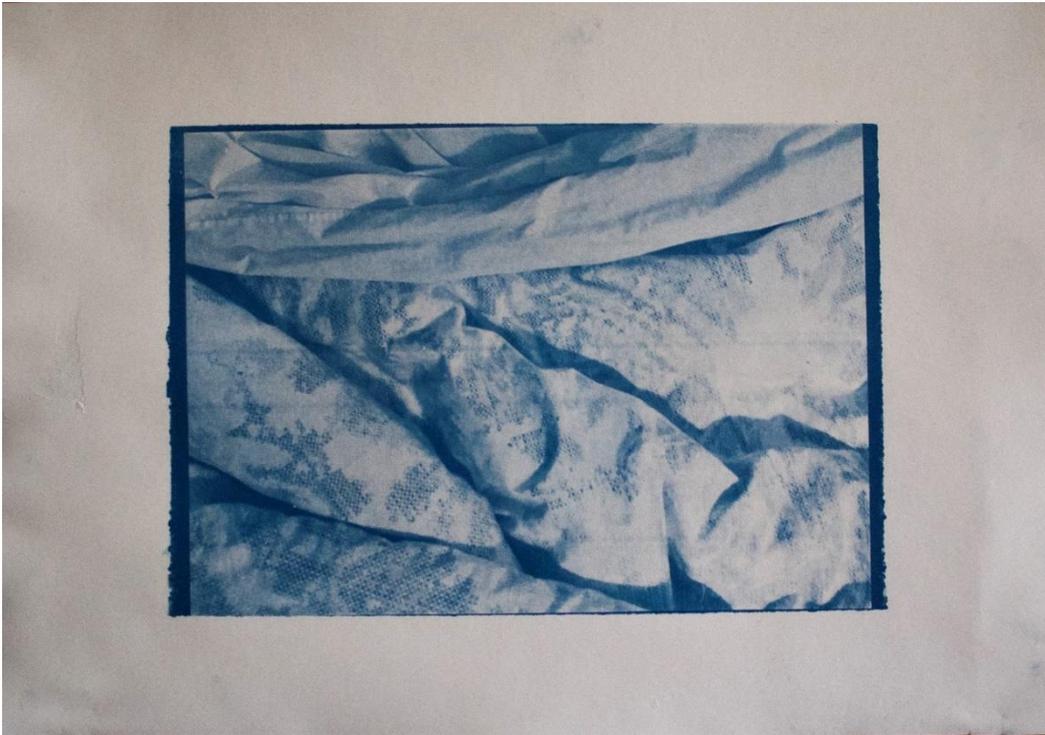


Fig. 7. Composición cianotipias sobre papel Popset, 21 x 30 cm.



Fig. 8. Detalle.



Fig. 9. Detalle.

Finalmente se experimentó con la superposición de negativos (Fig. 10.) y las configuraciones en la aplicación del químico (Fig. 11.), así como los encuadres cerrados o abiertos. (Fig. 12 y Fig. 13).



Fig. 10. Cianotipia sobre papel Fabriano, 17 x 29,5 cm.

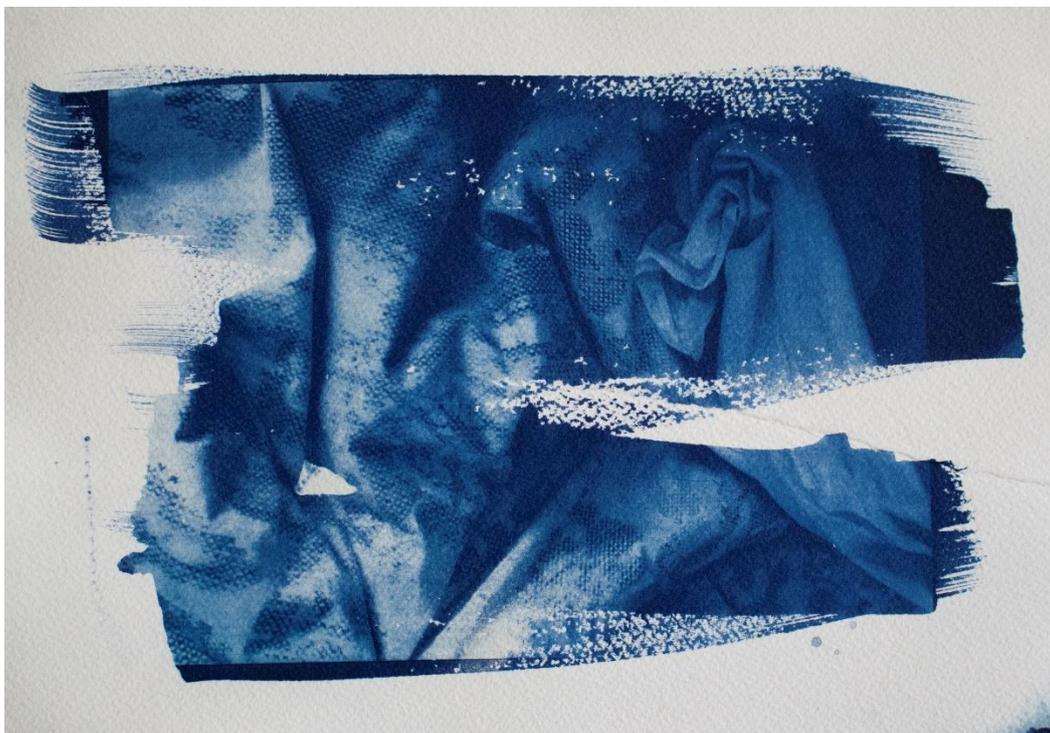


Fig. 11. Cianotipia sobre papel Fabriano, 18 x 26 cm.



Fig. 12. Cianotipia sobre papel Canson, 17 x 24 cm.



Fig. 13. Cianotipia sobre papel Fabriano, 15 x 21 cm.



Fig. 14. Detalle.

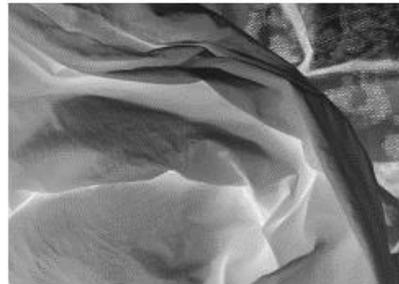


Fig. 15. Cianotipia sobre papel Canson, 17,5 x 22'5 cm.



Fig. 16. Composición cianotipias sobre papel Canson, 15 x 21 cm.

Por último, se añaden algunas imágenes de los negativos de las fotografías utilizadas ya que encontramos en ellos un modo diferente de enfocar los tejidos. La inversión de la imagen produce casi un cambio de materia, las telas, antes fluidas, parecen de algún modo volverse tersas y afiladas.



ANEXO II



