

# TFG

---

## **(MY)SELF IS OTHER PEOPLE.**

**ATLAS PICTÓRICO DE LA IDENTIDAD.**

**Presentado por Marina Lerma Grigelmo**

**Tutor: Alberto Gálvez Giménez**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2019-2020**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

En este trabajo voy a centrarme en producir y analizar mi obra, para entender mejor mis motivaciones, mis metas personales y profesionales, y mis fallos. Empezaré por la búsqueda y posterior selección de mis referentes, tanto a nivel teórico como conceptual y técnico. A continuación, elegiré algunos de mis proyectos anteriores que considero especialmente relevantes para estudiar qué es lo que me han aportado o pueden aportar en el futuro, qué tienen de interesante y por qué. A partir de esta información, procederé a intentar definir cuáles son mis objetivos como artista, valiéndome de algunos de los textos que me ayudarán a contextualizar mi obra, como *Teoría de la Retaguardia* de Iván de la Nuez o *Después del fin del arte* de Arthur Danto.

Escribiré sobre la búsqueda y conformación de la identidad, la memoria familiar, la influencia de la fotografía en mi pintura, mis metas y los problemas que veo en el futuro, haciendo hincapié en el arte posthistórico, que De La Nuez define como arte de supervivencia, y su importancia en la conformación de mis valores. Para concluir, expondré mi proyecto, que consiste en una serie de cuadros que emergen de inquietudes como la construcción de mi identidad, mi familia y lo cotidiano, en el cuál he estado trabajando este último año y que aún no considero finalizado.

**PALABRAS CLAVE:** Pintura, retrato, realismo, arte contemporáneo, pos-modernidad, identidad, memoria familiar.

## ABSTRACT

For this project I am going to produce and then analyze my pictorial work, to better understand my motivations, my personal and professional goals, and also my flaws. I will start by searching for and then making a selection of figures that inspire me, both in theory and concept, or by their technical skills. Afterwards, I will single out some of my late work that I consider specially relevant, to study and determine what they have meant for my work then and what they can give me in the future, and why do I find them interesting. With that information, I will proceed to try to define what are my goals as an artist, with the help of some of the texts that have been useful to contextualize my work, mainly *Teoría de la Retaguardia* by Iván de la Nuez or *After the End of art* by Arthur Danto.

I will write about the search and making of my identity, family memory, the influence of photography in my paintings, my goals and the trouble I see

in the future, emphasizing art beyond history, what De La Nuez defines as art for survival, and the role this plays in the shaping of my values. To conclude, I will expose my project, consisting in a series of paintings that emerge from various concerns such as the finding of my identity, my family and the ordinary, which I have been working on for the past year and I don't yet consider to be finished.

**KEY WORDS:** Painting, portraiture, realism, contemporary art, postmodernism, identity, family memory.

*A mis abuelos, por los recuerdos y su amor incondicional,  
a Toni, por prestarme el libro que lo hizo posible,  
y a mi tutor, Alberto Gálvez.*

# ÍNDICE

	<b>2</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	<b>9</b>
2.1. OBJETIVOS	9
2.2. METODOLOGÍA	9
<b>3. CONTEXTO TEÓRICO</b>	<b>11</b>
3.1. REFERENTES TEÓRICOS	11
3.1.1. IVÁN DE LA NUEZ	11
3.2. REFERENTES PLÁSTICOS	13
3.2.1. GERHARD RICHTER	13
3.2.2. ANA CÍSCAR	15
3.2.3. ELISA CAPDEVILA	17
3.3. ANTECEDENTES PERSONALES	18
3.3.1. A BOOK OF PORTRAITS	18
3.3.2. AMOR Y DESAMOR EN 20 DIAPOSITIVAS	19
3.4. PINTURA Y FOTOGRAFÍA	21
3.5. RETRATO E IDENTIDAD	23
<b>4. PROYECTO PICTÓRICO</b>	<b>24</b>
4.1. SELECCIÓN DE IMÁGENES	26
4.2. DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS	28
<b>5. CONCLUSIONES</b>	<b>35</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>37</b>
<b>8. ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>39</b>
<b>ANEXO</b>	<b>41</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que vamos a presentar, *(My)self is other people. Atlas pictórico de la identidad*, comprende un proyecto pictórico fruto de nuestras exploraciones a partir de la fotografía y la pintura, así como la investigación teórica que lo acompaña.

*(My)self is other people* alude a la famosa frase de Sartre “hell is other people”, “el infierno son los otros”, que aparece en su obra dramática *A puerta cerrada* (1944). En ella, el filósofo nos plantea que nuestra relación con los otros está llena de conflictos, lo que nos impide una relación neutral con los demás. Proyectamos sobre los otros las ideas establecidas en el yo, vemos en los otros lo que esperamos ver, toleramos a los demás siempre que nos permitan conservar la primacía de nuestro pensar y no traspasen la frontera de nuestra interioridad. Esto contribuye a fortalecer el caparazón que endiosa la identidad (Aguirre, 2013). En cambio, nosotros hemos preferido ver nuestro inseparable vínculo con los otros no como un castigo, sino como un hecho con el que hacer las paces. De la misma forma que no podemos liberarnos de la imagen que los demás tienen de nosotros, ni ellos de la nuestra, aceptamos que nuestra identidad no se crea de la nada, y que necesita todas esas influencias exteriores para existir. Con este trabajo pretendemos entender mejor nuestras relaciones con la gente que nos rodea a través del retrato, exteriorizando nuestra forma de verlos, y con la esperanza de que no se convierta en una situación cuadro-encerrado-en-el-ático.

El título con el que englobamos nuestro proyecto es *Atlas pictórico de la identidad*. Hacia el final del siglo XVI, el Atlas se definió como el formato de un libro que recopila y organiza el conocimiento geográfico y astronómico. Este nombre tiene su origen en una de las colecciones de mapas de Mercator en el año 1585, en la que se incluía un frontispicio con una ilustración de Atlas, el titán que según la mitología griega fue castigado por Zeus a cargar sobre sus hombros el universo, allí donde se encuentran el día y la noche. Hacia el siglo XIX, el término se extiende para identificar cualquier conocimiento sistematizado dispuesto de forma tabular, incluyendo todos los campos de la ciencia empírica, pero más adelante, en el siglo XX, el concepto de atlas adquiere un significado más metafórico (Buchloh, 1999). Es entonces cuando encontramos el *Atlas* de Gerhard Richter, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (que podríamos traducir como Atlas de imágenes de la memoria) o incluso el *Media Scrapbook* de Hannah Höch. Inclasificables, indefinibles e inacabables por su propia naturaleza, no podemos considerarlos ni fotomontajes ni collage, pero tampoco se ajustan al orden estructural inherente a la fotografía de archivo. El atlas se rige por criterios propios, y es por definición necesariamente incompleto, por lo que se mantiene abierto a nuevos contenidos. En este

proyecto vamos a explorar las posibilidades que nos ofrece nuestro archivo fotográfico personal, tanto a partir del álbum familiar como nuestro “diario visual”, para realizar un proyecto pictórico que, como el atlas, no está acabado ni lo estará pronto.

Nuestro trabajo se divide en tres bloques principales: un estudio previo de referentes y antecedentes personales, el cuerpo teórico, y el desarrollo y explicación del proyecto. Empezaremos definiendo nuestros objetivos para este proyecto, siendo el fin principal una autorreflexión sobre nuestras metas personales y profesionales en relación con el arte, e intentar comprender el lugar que ésta ocupa en nuestras vidas. Siguiendo la metodología definida, nos dispondremos a analizar una serie de referentes seleccionados por su relevancia a nivel conceptual o teórico, en el caso de Iván de la Nuez, así como en cuanto al contenido de sus obras y su calidad plástica, en referencia a los pintores Gerhard Richter, Ana Císcar y Elisa Capdevila. A continuación indagaremos en dos proyectos propios anteriores a este trabajo, que consideramos clave en nuestra evolución artística, para exponer las características que nos sirven para desarrollarnos en el futuro.

Seguidamente expondremos los dos bloques sobre los que se sostiene nuestro proyecto: la relación de la pintura y la fotografía, y el retrato y la identidad. En el primer apartado revisaremos como nuestros referentes han utilizado la fotografía en su obra plástica, y analizaremos el papel de la fotografía en la pintura en la actualidad. Para acabar, recapitularemos sobre nuestras obras anteriores y el presente proyecto para mostrar la influencia de la fotografía en nuestro trabajo. El siguiente apartado tratará sobre la relación entre el retrato y la identidad, específicamente de qué manera tratamos los retratos como herramienta para entender el mundo y a nosotros mismos.

En el último bloque, explicaremos el proyecto pictórico realizado, empezando por una breve introducción para dar contexto al proyecto. A continuación explicaremos cómo se realizó la previa selección de imágenes y la importancia de nuestro archivo fotográfico. En ese apartado veremos cómo nace este proyecto y cómo hemos llevado a cabo la búsqueda y elección de fotografías, así como su tratamiento hasta que las fotografías devienen pinturas. Finalmente, se mostrarán y analizarán las obras realizadas, describiéndolas, y comparándolas cuando sea necesario. Aquí podremos apreciar los resultados de esta investigación, donde convergen los conocimientos adquiridos durante la carrera así como en punto en el que nos hallamos en cuanto a nuestra evolución técnica.

Finalmente, presentaremos las conclusiones. En este epígrafe final revisaremos los objetivos que nos propusimos para así ver nuestro grado de satisfacción, expondremos las dificultades con las que nos hemos encontrado du-

rante la realización de este proyecto y cómo hemos hallado la solución. Este espacio nos servirá para reflexionar sobre nuestro trabajo y explicar cómo avanzaremos a partir de ahora. Sin duda, este es un proyecto que vamos a continuar en el futuro, y los conocimientos adquiridos en el proceso serán ampliados y actualizados a medida que seguimos investigando y pintando. Para acabar, daremos nuestra opinión sobre los resultados de este trabajo y sobre la tarea de la pintura en general.

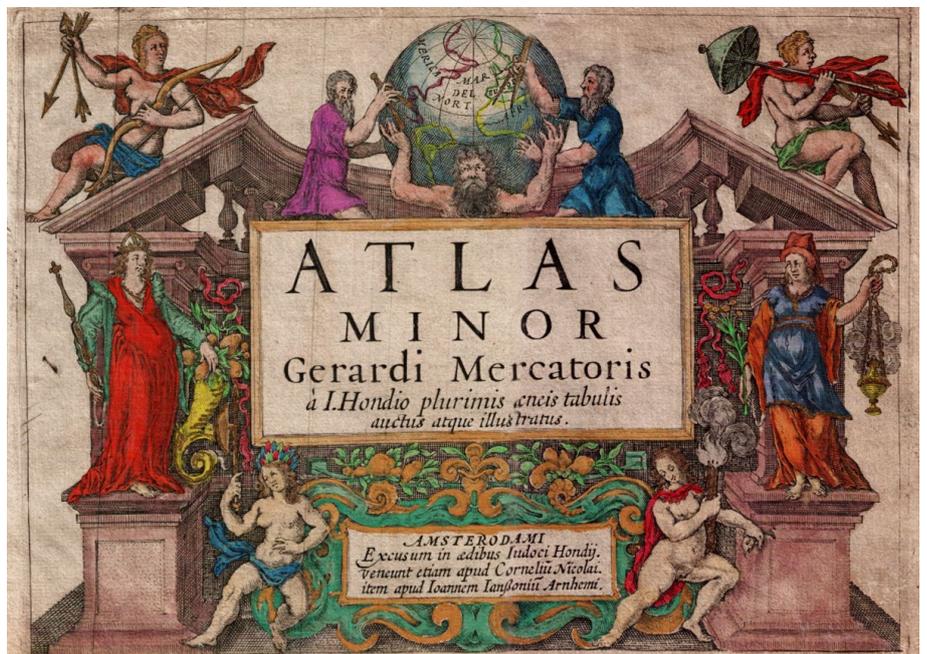


Fig. 1

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

Investigar y comprender qué es el arte para mí y que espacio ocupa en mi vida ahora y a largo plazo.

Reflexionar sobre mis metas, objetivos y propósitos personales y profesionales.

Desarrollar una base teórica y unos valores que me permitan en un futuro encontrar mi identidad, tanto en mi carrera como en mi vida personal.

Documentarme y leer para ampliar mis conocimientos teóricos y ser capaz de explicar mi obra y mis ideas de forma más rigurosa y correcta.

Analizar mi obra existente para mejorar, aprender y aplicarlo en futuros proyectos, además de hacerme más consciente de mis intereses e inquietudes.

### 2.2. METODOLOGÍA

Siendo el objetivo principal del presente trabajo la reflexión y el establecimiento de una base teórica para comprender mejor nuestra obra, y el papel que queremos darle a ésta, vamos a organizar los pasos a seguir de la siguiente forma:

Para empezar, vamos a realizar una criba de todos aquellos artistas que de una forma u otra hayan influido en nosotros, para a partir de ello realizar una selección de los más relevantes y pasar a analizar qué es lo que nos aportan, sea a nivel técnico o plástico, conceptual o bien metodológico, o todos a la vez. Una vez los hayamos investigado en más profundidad, reflexionaremos sobre qué me pueden aportar y qué podría aplicar a mi proceso creativo en el futuro.

Algo que sentimos que nos falta es establecer una base teórica más sólida sobre la que crecer y que nos sirva para poder explicar y entender mejor nuestra obra. Por ese motivo, una de las tareas que nos imponemos en la realización de este trabajo es crear un plan de lecturas, seleccionando textos y libros que nos hayan recomendado o que encontremos que amplíen sobre aquellos temas que nos interesen, así como ampliar a un nivel conceptual mis referentes artísticos. Debo mencionar que mi intención era incluir teóricas, filósofas y/o críticas de arte en mi bibliografía, pero ha sido una tarea difícil por

lo específico de los temas que buscaba ampliar, y por el poco reconocimiento que reciben, lo que dificulta el acceso a la información. En nuestra situación idónea, queríamos que nuestro discurso recibiera también el apoyo de otras mujeres, y especialmente que se tratara de textos de actualidad, cómo sí es el caso de *Teoría de la retaguardia* de Iván de la Nuez (2018).

A continuación, nos parece pertinente revisar alguna de nuestras obras ya existentes, aquellas que estimemos que nos han supuesto un punto de inflexión en nuestra metodología o bien en cuanto a la técnica, pero especialmente a nivel conceptual. Estudiando estas obras más atentamente, para averiguar qué y por qué son importantes para nuestro trabajo, así como qué podemos mejorar o qué queremos implementar, o bien desarrollar más profundamente en el futuro. Asimismo, buscaremos reparar en nuestros propios gustos: qué nos gusta hacer, qué nos gusta ver, y principalmente, qué nos gustaría hacer más adelante.

A partir de la información recogida, formaremos una base teórica para comprender mejor y a su vez guiar nuestro proceso creativo, para ser más conscientes de lo que creamos. De esta forma podremos meditar sobre nuestras metas personales y profesionales, el propósito de nuestro arte y nuestro futuro.

## 3. CONTEXTO TEÓRICO

### 3.1. REFERENTES TEÓRICOS

#### 3.1.1. IVÁN DE LA NUEZ

Iván de la Nuez es un crítico, ensayista y comisario nacido en La Habana en 1964. Ha sido jefe del departamento de Actividades Culturales del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y director de Exposiciones en La Virreina Centre de la Imatge. Entre sus publicaciones más conocidas están, entre otros, *La balsa perpetua* (1998), *El comunista manifiesto* (2013) y *Teoría de la retaguardia* (2018).

Es este último libro, *Teoría de la retaguardia: Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)* el que más nos ha marcado en nuestra búsqueda por algo con lo que sentirnos identificadas ideológicamente. Las poco más de 100 páginas son una crítica feroz al arte contemporáneo, demandando una autocrítica de arte consistente. Afirma en su entrevista a El Confidencial que su libro no intenta ponerle una guerrilla hostil al arte contemporáneo, sino un espejo. De la Nuez cuestiona el supuesto arte político o reivindicativo, que aparece como una mutación del *ready-made* con sujetos en lugar de objetos; denuncia la sucursalización de museos como el Guggenheim o el Hermitage, que compara con la expansión de Mc Donald's, y subraya que es algo que pasa en el resto de la cultura: "los diarios, las editoriales... son hijos de un mundo que se sienten obligados a vivir en otro" (De La Nuez, 2018 - El Confidencial).

*Teoría de la retaguardia* surge como un modesto contrapunto a la *Teoría de la vanguardia* de Peter Brüger, donde el autor define según su criterio las dos tareas más importantes que tenía el arte: romper con la representación y acabar con la separación entre el arte y la vida. (Brüger, 1974) Fracasarse en estas dos tareas significaba el fracaso de la vanguardia, o peor, su imposibilidad. Estas encomiendas hoy se revelan no sólo como imposibles, sino también obsoletas. Iván De La Nuez apunta ahora que "nuestra época no está marcada por la distancia entre el arte y la vida, sino por una tensión entre el arte y la supervivencia, que es la continuación de la vida por otros medios" (De La Nuez, 2018 - *Teoría de la retaguardia*).

La Retaguardia surge para hacer frente a esta derrota de la vanguardia, para situar el arte en tensión con la supervivencia. Otros pensadores confirman el interés de la retaguardia en el actual campo social y artístico, como Diana Taylor que nos pide "dejar de lado la soberbia de la academia sabelotodo: Aceptar la vulnerabilidad del no saber, de esperar" (ibíd.). Con esperanza,

De La Nuez afirma que la retaguardia “nunca tendrá entidad suficiente para producir ningún “ismo” en la cultura”, pero que los diferentes puntos de vista y el interés en el tema nos hace sentir que “la retaguardia es un lugar en el que uno nunca está solo” (ibíd.). En lugar de una nueva tendencia, se configura como refugio frente a la era de la imagen y la tecnología.

Aldous Huxley ya apuntó que “si tuviéramos tiempo de pensar en otra cosa que no sea la crisis económica, nos daríamos cuenta de que también estamos en las garras de una crisis estética e intelectual” (citado por Iván de la Nuez, ibíd.), una frase que podríamos recuperar hoy en día. Por ese motivo, el arte de retaguardia debe sustituir la abundancia, la sobreexposición, la exhibición, por la inhibición. Iván de la Nuez nos dice que “hay que salirse del arte para el arte, para los fans, los likes” (ibíd.), que es la tendencia principal del Arte Contemporáneo, en mayúsculas, pues más que una denominación es una institución. “Un sector que se halla completamente entregado a la crítica, pero completamente negado a la autocrítica” (ibíd.).

También ha querido destacar este autor la avalancha de contenido, la absoluta sobresaturación de cultura que ha llenado las redes sociales durante esta pandemia, dejando así al descubierto la obediencia indisimulada de los agentes culturales hacia los intereses que mueven su industria (De La Nuez, 2020). Ante una situación en la que su público no podía acudir a ellos, los creadores han ido a por ellos, multiplicando la misma estrategia que se lleva usando estos últimos años. Entre el “contenido cultural” de los últimos meses, nos encontramos con un arte que pretende hacer crítica social, pero que no termina siendo más que ese mal arte político indisoluble de su época, incapaz de liberarse de la servidumbre del tiempo.

Ante el panorama que se nos presenta, especialmente incierto tras la pandemia y la crisis que vendrá, donde hasta el discurso más radical y revolucionario planteado en el arte contemporáneo no es más que otro teatro tan bien ensayado que hasta los actores se lo creen, (todo ello bienvenido, pues cualquier cosa puede ser engullida por el sistema capitalista, o colgada de las paredes de un museo) tanto Iván de la Nuez como nosotros nos preguntamos ¿se acabará alguna vez el Arte Contemporáneo?

Por nuestra parte, nos gusta la visión que Arthur Danto nos da en su ensayo *El final del arte* (1995): “Como diría Marx, puedes ser un artista abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. O puedes recortar muñecas de papel, o hacer lo que te dé la real gana. (...) La decoración, la auto-expresión y el entretenimiento son, obviamente, necesidades humanas perdurables. El arte siempre tendrá un papel que desempeñar si los artistas así lo desean. (...) Las instituciones del mundo del arte (...) que han predicado y señalado lo nuevo a lo largo de la

historia, se marchitarán poco a poco. (...) En cualquier caso, ha sido un inmenso privilegio haber vivido en la historia.”

## 3.2. REFERENTES PLÁSTICOS

En este apartado vamos a exponer a tres referentes, dos de ellas más cercanas a nosotras geográfica y generacionalmente, pero teniendo todos en común que son pintores figurativos realistas que trabajan, con metodologías dispares, a partir de la fotografía. La fotografía es una parte muy importante de nuestro proceso creativo, y muchas veces la protagonista de las obras. Por ese motivo hemos escogido estos referentes, para intentar averiguar cómo utilizan ellos la fotografía y qué papel tiene esta en su obra.

### 3.2.1. GERHARD RICHTER

Richter es un pintor alemán nacido en 1932. En 1952 empezó a estudiar en la Academia de Arte de su ciudad natal Dresde. Allí recibió una educación clásica basada en el realismo social y en la tradición pictórica del *trompe-l'oeil*, y dónde las demás prácticas contemporáneas quedaban proscritas. Pronto se dio cuenta de que su educación se quedaba corta, y en el 1961 empezó a estudiar en la Academia de Düsseldorf, donde la tendencia vigente era la abstracción tachista. Richter, así como Sigmar Polke, forman parte del movimiento realista capitalista, y aunque sea cierto que la mayoría de su producción es figurativa, en su obra podemos también encontrar cuadros abstractos expresionistas así como sus campos de color o intervenciones sobre fotografía.



Fig. 2

Vamos a centrarnos en el Atlas, una colección de más de 5000 fotografías, recortes de prensa y esbozos que el artista colecciona desde 1962, y que unos años después empezó a organizar en paneles, actualmente 809, del mismo tamaño y organizados temática y cronológicamente. Desde entonces esta colección no ha dejado de crecer. El contenido de las imágenes que lo conforman es fuertemente heterogéneo: desde fotografías de su vida privada, paisajes, publicidad, pornografía, fotografías de campos de concentración, retratos, bodegones, experimentos, dibujos y abstracciones; y de las que, exceptuando algunos bocetos del propio artista, la característica que define estas imágenes es su carácter no artístico.

La colección no parece tener ninguna intención narrativa y relativamente pocas de estas imágenes le sirven de modelo para su pintura: “Veo un número infinito de paisajes, fotografío menos de uno cada 100.000, pinto quizá uno de cada cien paisajes fotografiados, así estoy buscando algo bastante específico; por esto, puedo concluir que sé lo que quiero” (Friedel, 2016). Aunque en su inicio sí sirvió como modelo para los Fotobilder realizados en-

tre 1962 y 1964, con el tiempo las imágenes del Atlas dejan de tener una relación tan directa con su pintura, por lo que podemos considerarlo como obra autónoma. Esta obra es inacabable, por lo que es difícil reducirla a una sola definición. Tal como la sintetiza Friedel, es un organismo que sigue evolucionando y cambiando, es un reflejo de hechos biográficos, artísticos e históricos (ibíd.).



Fig. 3

Hace años, durante el bachillerato artístico, una profesora nos hizo realizar un ejercicio similar, de forma digital, al que llamamos nuestro “Diario visual”. Teníamos que guardar todas las imágenes que nos pareciesen relevantes, fuéramos a usarlas como modelo o no, y clasificarlas según su contenido, para crear un archivo fotográfico personal. Personalmente, nos sirvió para entender mejor qué nos llamaba la atención y porqué, y así ser más conscientes de nuestros gustos e intereses. Hoy en día seguimos guardando imágenes en ese archivo, o bien revisitamos esa colección de vez en cuando. Siempre hemos tenido ese instinto de guardar cualquier cosa que nos resulte interesante, física o digital, por si acaso, con la misma mentalidad que Richter cuando dice “Al principio intenté acomodar todo aquello que estaba en algún lugar entre el arte y la basura, y eso de alguna forma me pareció algo importante y que era una pena tirar” (Richter, 1999). El motivo principal que le lleva a trabajar en este proyecto es la necesidad de crear un orden, un universo particular, uniendo lo público y lo privado, para hacer frente a la sobresaturación de la era de la Imagen. Así el Atlas se convierte “tanto una herramienta de trabajo como un inventario de sus intereses formales” (Giaveri, 2011).

Sobre su metodología, Richter nos afirma que “pintar a partir de una fotografía forma parte del proceso de trabajo. No es una característica distintiva de mi visión, es decir, no sustituyo la realidad con una reproducción de ella,

con un mundo de segunda mano. Yo recurro a la fotografía como Rembrandt recurrió al dibujo y Vermeer a la cámara oscura, para hacer un cuadro” (Richter en Picazo, 2003, a través de Giaveri, 2011). También podríamos afirmar, como Rochlitz que “la fotografía deja de funcionar como huella de una realidad que ha existido para convertirse en el signo revelador de una manera de ver” (Rochlitz, 1999). Además ser de la base de su metodología, este registro de imágenes existe como ventana a la mente de Richter, dándonos pistas sobre cómo entiende él el mundo, sus intereses y sus inquietudes.

“Se diría que Richter copia pacientemente los reflejos fotográficos del mundo contemporáneo, a la espera de que se produzca el milagro: el encuentro del motivo emblemático; a veces se produce, a veces no” (ibíd.).

Como afirma Rochlitz, la imagen fotográfica es *la* referencia visual de nuestro tiempo, especialmente a ojos del gran público, que se siente excluido del mundo del arte y para los que la pintura contemporánea resulta elitista (ibíd.). En el caso de Richter, el objetivo de gran parte de sus obras es encontrar, a través de la fotografía, la imagen icónica para representar del mundo contemporáneo. El Atlas evidencia esta profunda incertidumbre sobre la tarea de la pintura, este divagar sin llegar a ningún lugar concreto. Giaveri apunta que tal vez por eso Richter emprende la ardua tarea de encontrar la imagen justa bajo el nombre del titán, condenado a llevar el mundo a cuestas, a sostener con sus hombros todos aquellos fragmentos que se balancean entre lo privado y lo histórico, lo individual y lo universal (Giaveri, 2011).

### 3.2.2. ANA CÍSCAR

Ana Císcar es una pintora valenciana nacida en 1993. Graduada en Bellas Artes por la Universidad Politècnica de València, y con un Máster de Producción artística en la misma. Su trabajo trata sobre la narrativa y la ficción, cuestionándose el carácter representacional de la pintura y la fotografía intenta construir una experiencia para conectar con la realidad, tanto con cuestiones relacionadas con la historia o ligadas a la memoria colectiva o individual.

En su proyecto *This is how it could have happened, what do you think?* critica la manera cómo los medios de comunicación utilizan la realidad para publicar diferentes narraciones ficticias sobre un mismo hecho. Císcar explica que “las personas de nuestra generación ven estos hechos históricos como la trama de una película” (Císcar, 2017), pues el paso del tiempo y el tratamiento que da la prensa a la realidad convierten las noticias en ficción. Un ejemplo muy evidente de ello se explora en su cuadro *What do you think?*, que trata el asesinato de JFK, tema que también está presente en su serie *Just for a thriller* del mismo año. En el cuadro mencionado, se muestra a un lado la famosa imagen del arma utilizada y a la derecha una imagen de la prensa. De



Fig. 4

esta forma crea el paralelismo entre el arma asesina y la prensa avasalladora, pues la información es un arma muy poderosa.

En cuanto a su proceso creativo, algo característico de la obra de Ana Císcar es la fragmentación de las imágenes. Trabaja a partir de fotografías encontradas, recortes de prensa, etcétera, que recorta, manipula y compone mediante el collage, para después pintarlos. Los fragmentos de imágenes no dejan adivinar la realidad, no llegamos a distinguir lo que estamos viendo, de la misma forma que la prensa nos transmite la información, fragmentada, por lo que nunca llegamos a saber la realidad, como sucede con el asesinato de Kennedy. No tenemos más remedio que hacer conjeturas, conformarnos con las posibilidades de lo que ha sucedido realmente.

Nos interesa la metodología de Císcar, y para averiguar más sobre ello nos ha sido muy útil aprender su TFG *Ficciones de lo real*, así como su TFM *Narración y sabotaje*, para entender mejor su proceso creativo, sus influencias y saber cómo contextualiza su obra en más profundidad. No solamente son trabajos académicos ejemplares que nos han servido para estructurar mejor nuestro proyecto pictórico y también la presente memoria escrita, sino que consideramos que nos han aportado muchas cosas que podemos aplicar a nuestra propia metodología para explorar más y mejor la pintura y las posibilidades expresivas de ésta.

### 3.2.3. ELISA CAPDEVILA

Elisa Capdevila es una pintora y muralista establecida en Barcelona, donde estudió en la Barcelona Academy of Art, de la cual fue profesora en 2015 y 2016. Estuvo dos años aprendiendo a pintar y dibujar a la forma de la academia clásica, pintando del natural 7 horas diarias, y tras dos años y sin terminar el programa, se vio preparada para explorar por ella misma. Allí se inició en el muralismo, primero como un simple ejercicio de sustitución del lienzo por una pared, pero que le abrió un mundo de posibilidades, descubriendo en esta disciplina artística una nueva forma de comunicación. Desde entonces ha estado centrada en la creación de obra personal y la realización de murales para festivales de arte urbano o encargos privados. Además, combina el muralismo con la exploración de los recursos pictóricos en sus trabajos personales sobre lienzo en su estudio en Barcelona, y continuando su labor de enseñanza en diferentes organizaciones artísticas.

No solamente es un referente para nosotras a nivel técnico y pictórico, también nos interesa en gran medida la poética personal alrededor de la cual configura sus obras. “La idea de mi obra gira en torno a un tema que me interesa, que es el de representar mis ideas sobre la relación con los demás y la relación conmigo misma mediante la pintura”, explica Capdevila. Consecuentemente, pinta generalmente retratos, así como algún autorretrato. Trabaja, cómo en nuestro caso desde hace años, a partir de fotografías antiguas o tomadas por ella, que muy a menudo representan escenas costumbristas, del ámbito privado o familiar, que, en el caso de los encargos o festivales de arte urbano, se adaptan al contexto en el que se realizan.

Por ejemplo, este mural realizado en el barrio de Sant Miquel (Olot), un barrio conocido por su gran diversidad cultural, con el objetivo de hacer la zona más atractiva y darle visibilidad: “el mural representa una imagen tomada hace 35 años en una fiesta que cada año se celebra religiosamente en el barrio: el Ballplà. Tradicionalmente era un baile en que la gente acomodada de Olot salía a la ciudad a lucir sus mejores galas, pero los del barrio de Sant Miquel, que en general observaban este evento desde la retaguardia debido a su condición económica, decidieron transformarlo y crear su propia versión del Ballplà: empezaron a confeccionar los vestidos con papel para que todo el mundo pudiera lucirlos” (Capdevila, 2018).

### 3.3. ANTECEDENTES PERSONALES

#### 3.3.1. A BOOK OF PORTRAITS

“Ms. Maisel: Pero no lo entiendo. ¿Por qué tenerlo aquí encerrado? ¿Por qué no lo vende?”

Declan Howell: ¿Venderlo? ¿Vender lo mejor que habré hecho en toda mi vida? Colgarlo en una galería y que un médico se lo lleve a casa.

M: Pues en un museo.

D: Sí, ya, junto a las momias.

M: La gente debería verlo.

D: No, este lo pinté para mí.”

(Sherman-Palladino y Babbit, 2018)

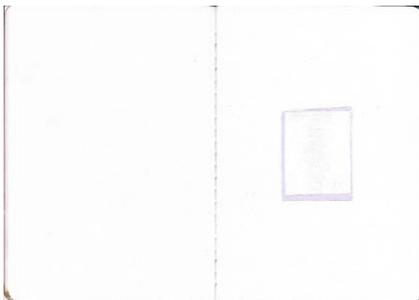


Fig. 6, 7, 8, 9



A menudo me he preguntado qué sentido tiene crear una poética alrededor de la belleza de lo cotidiano si nuestro objetivo es colgarla en las paredes de una galería o un museo, o más adecuado a nuestra generación, colgarlo en Instagram y conseguir que lo vea el máximo número de gente posible. No tengo intención de hacer una crítica de las redes sociales, prefiero centrarme en lo positivo: en reclamar un arte para nosotros mismos.

Cuando empecé a trabajar en esta obra, quería hacer un retrato, con un tamaño, soporte, técnica y tratamiento relativamente académico, a partir de una fotografía de carné de un ser querido que siempre llevo en mi cartera. Hablando con mi profesora en ese momento, Rosa Martínez-Artero, me hizo ver que era contradictorio representar algo que yo trataba de forma tan íntima, algo que era para verlo sólo yo, en un cuadro grande, para que lo viese todo el mundo. Tras varias pruebas, me decidí a pintar ese mismo retrato a tamaño natural, metiendo 25 versiones de ese mismo rostro en una pequeña libreta (14, 50 x 10,50 cm cerrada). No estaba hecha para ser expuesta, no estaba hecha para copiar y/o vender ni para visitarla a menudo. Acabé representando no sólo la foto de carné y a la persona fotografiada, sino lo que significaba para mí guardar la fotografía en mi cartera.

Antes de reflexionar sobre este trabajo, siento que estaba acostumbrándome a pensar que la única forma de homenajear lo cotidiano y “elevantarlo” a lo artístico, si es que realmente se puede considerar que estaba mejorando algo, era hacerlo más grande, más visible, más “importante”. Pero con esta obra me di cuenta de que lo que pinto o hago para mí, porque me apetece o porque necesito hacerlo, me aporta tanto o más que el reconocimiento público. En la escena anteriormente citada, Declan Howell, un artista ficticio que aparece en la serie *The Marvelous Mrs. Maisel*, muestra a la protagonista lo que él considera su mejor obra, que supuestamente hizo que Pollock se plantease dejar de pintar. No estoy cerca de considerar que esto es mi mejor obra, pero sí sé que esta libreta la pinté para mí, como dice el pintor, y no necesito que lo vea nadie.

### 3.3.2. AMOR Y DESAMOR EN 20 DIAPOSITIVAS



Fig. 10

Este trabajo nació como un corto audiovisual, con una propuesta que consistía en hacer cine sin cámara, pero usando material filmico. A partir de rollos de película 35mm ya filmados, o bien película virgen desemulsionada, cortadas y colocadas en marcos de diapositiva, y posteriormente intervenidas buscamos construir una narración. Mediante la prueba y la experimentación, intervenimos sobre la película con lejía, acetona, pintura para vidrio, rotuladores, esmaltes, pegatinas, papel de periódico, celo, rascando con un punzón e incluso quemando la película. Sin tener muy claro el objetivo en un principio, encontramos la historia que queríamos contar por el camino, a medida que la suerte y cada fotograma nos sugería algo distinto. El resultado fue más de 50 diapositivas, de las que escogimos 24 en el momento de realización de este trabajo, que acabaron formando un corto. Posteriormente, de éstas nos quedamos con 20, ya que nos pareció que ya resolvían la historia, la más antigua que hay: amor y desamor.

La narración se divide en tres partes: enamoramiento, problemas y el adiós. Fuertemente diferenciadas cromáticamente, empezamos viéndolo todo rosa, para luego pasar al rojo y a los fuertes contrastes, y finalmente al azul y los tonos fríos. Mediante el punzón, los rotuladores y las pegatinas se crea un efecto de cómic, como si cada diapositiva fuera una viñeta. Nos aprovechamos de elementos característicos del cómic como los signos de exclamación e interrogación exagerados, las líneas de movimiento, la representación icónica de las emociones y la repetición de iconos como los corazones, las flechas u onomatopeyas como el bang bang de la primera imagen.

Más allá de lo que nos aportó ese primer ejercicio, que sentimos como un mundo de nuevas posibilidades, y teniendo en cuenta el soporte filmico como algo a recordar para el futuro, la creación de estas imágenes nos ha influido e inspirado para la práctica pictórica. No pudimos evitar tomar un

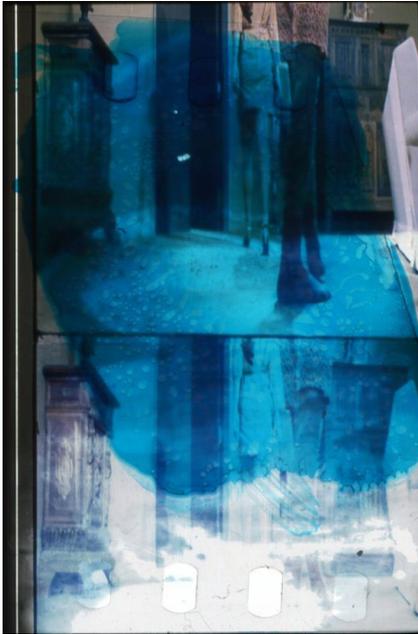


Fig. 11

fragmento de la primera diapositiva, mencionada antes por su bang bang. Decidimos quedarnos con el plano inferior. Sobre la misma imagen que vemos inmediatamente encima, de un clásico cowboy montado a caballo apuntando con un rifle, decidimos destruir y borrar con lejía parte de la fotografía. En su lugar, dejamos caer una mancha roja de esmalte que inunda todo el frame. Esta acción que no nos tomó más de 3 segundos deviene una acción deliberada cuando decidimos pintarla, centrándonos más en la mancha rojo sangre que en el propio cowboy, ahora ya casi irreconocible. Un elemento que en la diapositiva pasa inadvertido, y que para nosotros tomó un papel casi protagonista es el marco negro propio del filme, así como la línea blanca tan reconocible como audio en el sistema de sonido analógico SDDS.

Concluyendo, éste es uno de aquellos proyectos que al darlos por terminados seguimos pensando en ello y nos abruma las posibilidades que podríamos sacar de él. Además de ser uno de los trabajos en los que más directamente hemos usado la fotografía, sentimos que significó un gran avance técnico, ampliando nuestro registro y proponiéndonos infinitas posibilidades. Nos gustaría seguir trabajando sobre soporte fílmico en el futuro, tanto en la creación de obra finalizada, como para medio que usar posteriormente en nuestra pintura.



Fig. 12



Fig. 13

### 3.4. PINTURA Y FOTOGRAFÍA

Desde el origen de la fotografía, esta ha estado más o menos enfrentada a los pintores. En los últimos años la pintura y demás artes plásticas han re-integrado la representación, la figuración, el tema y la narración por la vía de la fotografía. Por otro lado, algunos aspectos formales de la fotografía han despertado el interés de los pintores, como a Richter. Aun así, la fotografía sólo puede llegar a ser parcialmente arte, pues su función documental en cuanto a la memoria individual o colectiva, la historia, la ciencia, la prensa y especialmente a la fotografía de identidad para los órganos administrativos es más relevante que sus posibles usos artísticos. A pesar de suponer una representación técnicamente más fiel de la realidad, y más rápida, un dibujo o pintura de esa misma realidad puede llegar a tener un valor cognitivo superior (Rochlitz, 1999).

Respecto a la pintura pseudofotográfica de Richter, Rochlitz afirma que ésta incomoda y es arcaica, en la medida en que la reproducción en óleo sobre tela de lo que puede captarse instantáneamente mediante la fotografía es un gesto a la vez retrógrado y un tanto absurdo (ibíd.). Esta afirmación tiene más sentido cuando la función de la pintura era comunicar lo mismo que la fotografía en su función documental también es capaz de comunicar. Cuando el objetivo de los retratos a la aristocracia era hacer conocer su aspecto y nivel socioeconómico, hoy en día basta con una fotografía. Sin embargo, teniendo en cuenta que aquello que define el arte contemporáneo es la expresión, y ya no se puede medir una evolución según los avances técnicos, no podemos decir que la fotografía hace más “fácil y rápido” el mismo trabajo que la pintura.



Fig. 14

Por ejemplo: la reproducción pictórica de una imagen del ámbito familiar hace que esta sufra una transformación en su significado e importancia. Mientras que el fotógrafo difícilmente puede controlar todos los elementos que aparecen en su campo visual, excepto mediante una manipulación posterior, el pintor elige qué pinta, y cada elemento en su reproducción demuestra deliberación. Que en una fotografía aparezca una fuga de luz no es más que un pequeño accidente, que un pintor decida pintarlo, le aporta un significado, implica intencionalidad.

Siempre a favor de pintar a partir de fotografías banales, por encima de las fotografías artísticas, Richter afirma que si una fotografía es demasiado buena y puede considerarse una obra de arte en sí misma, no hay ninguna razón para convertirla en pintura (Richter citado por Chevrier, 1999). De todos modos, Richter desde un principio busca alejarse de la denominación “fotorealista”, por lo que deja claro que no quiere imitar una fotografía, quiere hacer una. Explica: “estoy haciendo fotos con distintos medios y no pinturas



Fig. 15

que parezcan una fotografía" (ibíd.).

Hemos visto en este trabajo otras artistas además de Richter que trabajan con la fotografía como modelo con metodologías diversas. Podríamos decir que Elisa Capdevila también reproduce imágenes comunes, del ámbito privado, pero su transformación se basa en la escala y la recontextualización. Toma esas fotografías íntimas y realiza murales enormes en el espacio público. Por otro lado, Ana Císcar se vale de las imágenes de prensa y de los medios de comunicación para realizar una crítica a los mismos, por lo que la fotografía es necesaria y forma parte de la narrativa. En su caso, la transformación tiene lugar mediante el collage, el fotomontaje y la creación de nuevas composiciones a partir de varias fotografías. En sus cuadros también podemos apreciar elementos propios del modelo con el que trabaja, cuando se incluyen los textos que acompañan las fotografías en los periódicos, los títulos, subtítulos y pies de foto propios de la prensa.

El proyecto pictórico aquí presentado está basado en fotografías del ámbito familiar, así como algunas fotografías tomadas por mí que estoy empezando a incluir en mi archivo. En mi trabajo, la fotografía cumple una doble función en su papel como modelo: el contenido y naturaleza de la fotografía, y las características y elementos intrínsecas de la fotografía (principalmente la analógica). En el próximo apartado, Retrato e identidad, hablaremos con más profundidad del contenido de las imágenes, y ahora nos centraremos en la fotografía por sí misma.

En proyectos anteriores, como *A book of portraits* o en mi trabajo sobre diapositivas, ya podemos apreciar un interés en la fotografía como modelo y soporte, así como el tratamiento del material fotográfico como elemento clave en nuestra obra. El proyecto *Atlas pictórico de la identidad* nace como evolución lógica de la creciente relevancia de la fotografía en mi pintura. En los cuadros que se presentarán a continuación apreciamos que no solamente me limitaré a pintar una imagen, sino que son reproducciones de una fotografía como material, con sus arrugas y pliegues, manchas, imperfecciones, rasgados y los inconfundibles marcos blancos, que nos dan información para situar en el tiempo las imágenes así como sobre el uso que se les ha dado: si están impolutas, probablemente se guardaran en un álbum o tras el cristal de un marco de fotos, pero las imperfecciones nos indican que se les ha dado uso, sea llevándolas en la cartera, en el bolsillo, o las hayan mirado más a menudo que otras. Es importante para mí dejar constancia de estas marcas, que ahora son un elemento indivisible de la fotografía.



Fig. 16



Fig. 17

### 3.5. RETRATO E IDENTIDAD

El principal problema al que me he enfrentado en mi desarrollo como pintora fue el llegar a un punto en el que pintar sin ningún objetivo no era suficiente, pues no hallaba la satisfacción suficiente en los resultados. Hasta hace unos años realizar un ejercicio simple con un resultado bonito, estético, era suficiente para mí. Sin duda por hallarme en mis primeros años de formación, poder ver una mejora técnica me bastaba. Fue con el paso del tiempo que empecé a necesitar un objetivo, un motivo para pintar. A través del retrato encontré una herramienta de expresión: a la vez era una manera de manifestar lo que siento por la gente de mi alrededor, y un instrumento para descubrirme a mi misma a través de mis relaciones con los otros.

En las instantáneas familiares, que representan un instante en la vida de las personas cercanas a mí, encontré ese “desbordamiento de vida” del que habla Richter (Chevrier, 1999), aunque hasta ahora no he sabido ponerle nombre. Los retratos que realizo de mi familia son principalmente un homenaje motivado por el cariño, pero también un espacio donde sentir y profundizar en mi relación con los demás. La pintura ha sido una solución liberadora, pues aunque me sienta muy unida a mi familia, siempre me ha costado horrores expresarme, pero pintando todo se hace más sencillo.

En el título queda claro, *(My)self is other people*. Yo, la identidad, está formada por nuestros vínculos. Es terriblemente difícil librarnos del peso que tiene la imagen que tienen de nosotros los demás, me parece que es un viaje que dura toda la vida. Yo quiero esforzarme por verlo de forma positiva. A veces es complicado sentir que producimos algún impacto positivo en el mundo, pero la simple existencia de nuestras relaciones prueba lo contrario. Cada cosa que hacemos por los demás tiene consecuencias perdurables, que impactan la vida de otros y la nuestra. Del mismo modo que Iván de la Nuez define la Retaguardia, yo creo que el yo es un lugar en el que uno nunca está solo. El infierno será que no haya otros.

## 4. PROYECTO PICTÓRICO

La mayoría de estos cuadros fueron realizados sin tener un fin en mente más allá de la propia acción de pintar. Si pienso en qué quiero decir, cuál es el objetivo de mis pinturas, me bloqueo. He encontrado mi paz, como dice Diana Taylor, en aceptar las vulnerabilidades, el no saber, esperar. Una vez terminado un cuadro puedo reflexionar sobre él, darme cuenta de sus fallos, sus puntos fuertes, y descubrir en él los motivos ocultos que resultaron en el impulso de pintarlo.

He sentido que desde los círculos académicos y artísticos se esperaba de mí, en ocasiones se exigía, que piense antes de hacer, que planteé un problema para buscarle solución. Tras muchos intentos fallidos y bloqueos, he aceptado que mi proceso de trabajo simplemente no funciona de esa forma. Mis mejores pinturas no son más que un impulso, una necesidad repentina de suerte alterna en sus resultados. Soy consciente de que en el mundo del arte, entendido como el mercado del arte, no se puede vivir de empujones de vez en cuando, pero la realidad es que no quiero vivir de ello. Un largo proceso de autocrítica y aceptación me ha llevado a entender que las limitaciones físicas ocasionadas por una lesión en el nervio cubital resultado de un ritmo de trabajo inviable, que deriva en dolor y falta de motivación, unido al hecho de que la velocidad de creación exigida por el capitalismo y las redes sociales simplemente no me hace feliz, me llevan a la conclusión de que no quiero formar parte de esto.

Mi profesor de pintura en la Haute École des Arts du Rhin, en la que estuve de Erasmus durante mi último curso, me dijo de forma muy acertada algo que yo en su momento sentí como un ataque, pues aún no me había planteado si mi manera de trabajar era la que necesitaba. Mathieu me dijo: “Si pintas menos, pintarás mejor”. Y como no lo entendí, me bloqueé durante un mes. Pero ahora entiendo que lo que él quería decirme era que no pintara por obligación ni para cumplir plazos, que pintara solamente cuando tuviera la necesidad de hacerlo. De esta forma, dedicaba el resto de mi tiempo a leer, a fotografiar, a observar, a no hacer nada. Tenía razón, y fue determinante en mi evolución cambiar de actuar según lo que se esperaba de mí, a lo que yo quería hacer.

La HEAR es una escuela muy diferente a la nuestra, y ambas me han aportado exactamente lo que necesitaba cuando más lo necesitaba. Y lo que yo necesité en mi último año de carrera era un empujón a la independencia, a romper con lo que conocía. Principalmente debido a un sistema educativo que me resultaba alienígena y sorprendente, que creo que aún no he entendido completamente, la HEAR me hizo crecer a la fuerza, tanto técnica y

conceptualmente, como en mi autonomía como pintora. Aparte de algunos seminarios, el resto de mi tiempo quedaba libre de horarios y entregas, para organizármelo según mis intereses. Dividí mis días entre el laboratorio de fotografía, donde con la ayuda de la técnica del estudio desarrollé numerosos proyectos personales y aprendí a manejarme entre químicos y bombillas rojas; y el *atelier* de pintura. Allí tenía mi espacio fijo, que no desaparecía al sonar el timbre, donde podía pausar y retomar mi trabajo cuando quisiera. Esa libertad me permitió aprovechar al máximo mis horarios y mis manías, siendo así más productiva que nunca (refiriéndome claro a la calidad de los resultados, no a la cantidad). Estas herramientas unidas a todo lo aprendido en la carrera me han dado el impulso necesario para decidir por mí misma y a confiar en mi trabajo.

El presente proyecto pictórico es el resultado de un trabajo empezado hace casi dos años, originándose a raíz de un interés repentino pero total por las fotografías que encontré en mi álbum familiar. De la misma forma que a Richter, me movió ese carácter irritante de una fotografía que casi es un cuadro, la necesidad de transformarla en una pintura. Encontré en las imágenes banales y “anti-artísticas” el motivo definitivo: plasmar lo familiar y privado, un reflejo de la intimidad impulsado por la ternura y el cariño.

En los siguientes apartados vamos a exponer la metodología seguida en la realización del trabajo, empezando por la selección previa de imágenes para posteriormente llevar a cabo una descripción de las obras, en la que se explicarán los objetivos, el resultado obtenido y una breve contextualización de las obras.



Fig. 18

#### 4.1. SELECCIÓN DE IMÁGENES

Mi interés por las fotografías del álbum familiar surgió cuando mi padre trajo a casa una caja llena de fotos e instantáneas que había guardado tras vaciar el piso de mis abuelos. Hasta ese momento, había estado siempre rodeada de muchas fotografías de mi círculo familiar más cercano (mis padres y mi hermana), así como las de mi familia por parte de madre, que tienden a inundar el grupo de *WhatsApp*. Por muchos motivos, pero principalmente geográficos, hemos tenido menos contacto con el lado paterno, aunque recuerdo nítidamente la pared del salón enteramente consagrada a las fotos de todas las bodas, bautizos, comuniones y graduaciones en casa de mis abuelos (8 hijos, 13 nietos y 13 bisnietos ocupan bastante espacio), pero hasta ese momento no había visto las fotografías banales y comunes, las de mi padre encima de un coche porque sí, las de un picnic en el bosque, o de mi abuelo comiendo pan en un bar. Las fotos desenfocadas, las sobreexpuestas, las arrugadas y dobladas, las que mandaba mi abuelo desde Alemania con una nota detrás.



Fig. 19

De ese heterogéneo conjunto hubo algunas que me llamaron más la atención que otras, no porque estuvieran mejor compuestas, o se percibiera una especial atención a la iluminación o al posado, ninguna pasaría por el aro de lo artístico. El mismo Richter prefiere estas fotografías banales a las artísticas y compuestas. Nos dice que la foto familiar, donde todo el mundo aparece bien plantado en el centro de la imagen, “desborda literalmente de vida” (Chevrier 1999). Ese desbordamiento de vida es descrito por Roland Barthes en *La chambre claire* como esa esfera emotiva de un recuerdo involuntario que deja al margen todo problema estético, histórico y sociológico de ese arte. La fotografía existe entonces como un testigo mudo y eterno de sentimientos ajenos. En estas fotografías hechas por aficionados, para el recuerdo personal y sin intencionalidad artística, el impacto emocional es superior. La falta de composición y formalismos nos muestra el contenido existencial desnudo, y es en esa inmediatez no intencionada donde hallamos el “desbordamiento de vida” (ibíd.).



Fig. 20



Fig. 21

Empecé a seleccionar aquellas fotografías que me llamaban la atención, añadiendo otras fotos que guardaba mi madre y yendo a investigar en los álbumes de mis abuelos maternos. De todas esas cajas y álbumes, escaneé casi 200 fotografías (por ahora). He preferido trabajar a partir de la imagen escaneada, para poder ampliar y ver los detalles, así como hacer pruebas de recuadre y recortes sin dañar la fotografía original. Con el paso del tiempo, y con el crecimiento del archivo, al que he añadido algunas de las fotos que me llegan por vía telemática, he empezado a organizar las imágenes en categorías: según la rama de la familia, si son retratos individuales, ceremonias religiosas, comidas, vacaciones, etc.

He ido recurriendo a este archivo para pintar aquellas fotografías que, como le ocurre a Richter, nos instan a convertirlas en cuadros. La selección ha sido guiada nada más que por encontrar aquellas imágenes a las que les falta ser transformadas por la pintura para ser terminadas. En este apartado y el siguiente encontraremos algunas de las imágenes que he utilizado como modelo para los cuadros presentados, así como otros ejemplos que considero relevantes y que de una forma u otra han repercutido en mí a la hora de pintar.



Fig. 22

## 4.2. DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

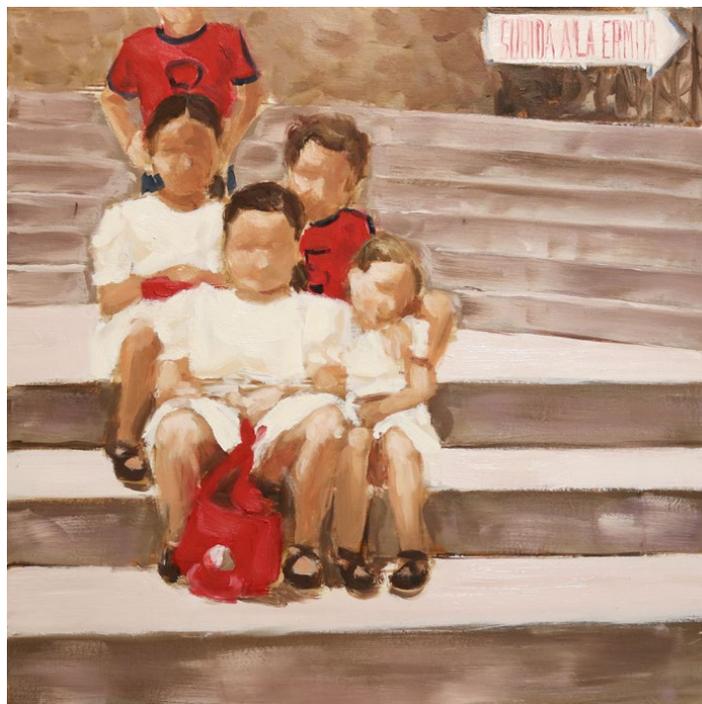


Fig. 23 (encima)  
Fig. 24 (derecha)

Estos dos fueron los primeros cuadros que pinté a partir de fotografías familiares, a principios de 2019. Entonces aún no sabía con qué objetivo pintaba estas fotos, pero se había despertado en mi un interés repentino y sincero por las fotografías que recientemente había encontrado. En estas primeras pinturas me limité a reproducirlas, con ninguna intención de fotorrealismo, centrándome en la composición de las imágenes.

Hasta ahora había pintado cuidando la composición y adaptando el encuadre de forma adecuada, pero estas imágenes, aunque probablemente intentaron encuadrar de forma correcta, podemos apreciar que en la primera queda un vacío en la parte inferior, y en *Subida a la ermita* directamente uno de los niños queda fuera de campo. Aun así, imperfectas y *amateurs*, la composición de estas fotografías me pareció interesante, y sin duda algo que debía mantener al pintarlas.

Algo que también intenté plasmar mediante la paleta escogida es la temperatura de color, una característica propia de la fotografía. En *Verano de 1973*, con un sol muy directo sobre nuestras protagonistas, la tonalidad parece neutra, tendiendo al magenta que vemos en las sombras y los árboles del fondo. Por otro lado, en *Subida a la ermita*, sea por la tonalidad del papel sobre el cual está impresa o las condiciones en las que se tomó la foto, reinan los cálidos. Esta atención a la gama cromática se desarrollará plenamente en los próximos cuadros, en los que se evidencia el origen fotográfico (analógico) de las imágenes.



Fig. 25

Fig. 26 (encima)  
Fig. 27 (derecha)

Este es uno de los primeros cuadros que realicé en Estrasburgo, que empezó siendo un pequeño estudio para romper mano y que con el tiempo se ha transformado en uno de mis cuadros favoritos. En la imagen aparecen (de izquierda a derecha) mi abuelo Francisco, un fragmento de un primo de mi padre que no conozco, mi abuela Ana y mi abuelo de nuevo. En un principio parece tratarse de una sola fotografía con una doblez por la mitad, pero en realidad combiné dos fotografías tomadas el mismo día en prácticamente el mismo sitio. En las fotografías originales salen más personas que yo no conozco, por lo que tomé la decisión de combinarlas para que aparecieran solamente mis abuelos. Puede llevar a confusión, pues en la izquierda mi abuelo lleva camisa y con una actitud más formal, mientras que al lado de mi abuela aparece en camiseta y fumando.



Fig. 28

Cuando me decidí por esta composición estaba pensando en un cuadro que nos acababan de mostrar en clase, *At a first aid center in Vietnam* (1971) de Malcolm Morley. En esta pintura Morley no se limita a reproducir la fotografía que utiliza como modelo, sino que pinta la revista abierta entera: los márgenes blancos, el pliegue entre las dos páginas abiertas, el pie de foto e incluso el número de página. Quise intentar algo parecido en este cuadro, en el que también he pintado los márgenes de la foto, poniendo especial atención a los rotos y fragmentos que faltan, las arrugas que indican el paso del tiempo y el uso.

La gama cromática no ha sido alterada, simplifiqué y viré hacia tonos más fríos lo que aparece en la fotografía, cuya tonalidad podría ser atribuida a un carrete ligeramente caducado, la calidad de la ampliación o el simple deterioro del tiempo.

Este pequeño cuadro que empezó como un estudio de color me dio el empujón final para centrarme en el tema que ahora me ocupa y seguir pintando estas fotografías tan comunes, olvidadas hasta que las sacamos de la caja, y darles la importancia que a mi parecer merecen. Además de la transformación inevitable de la acción de pintar, es el cambio de contexto de fotografía a cuadro lo que les otorga un sentido más amplio.

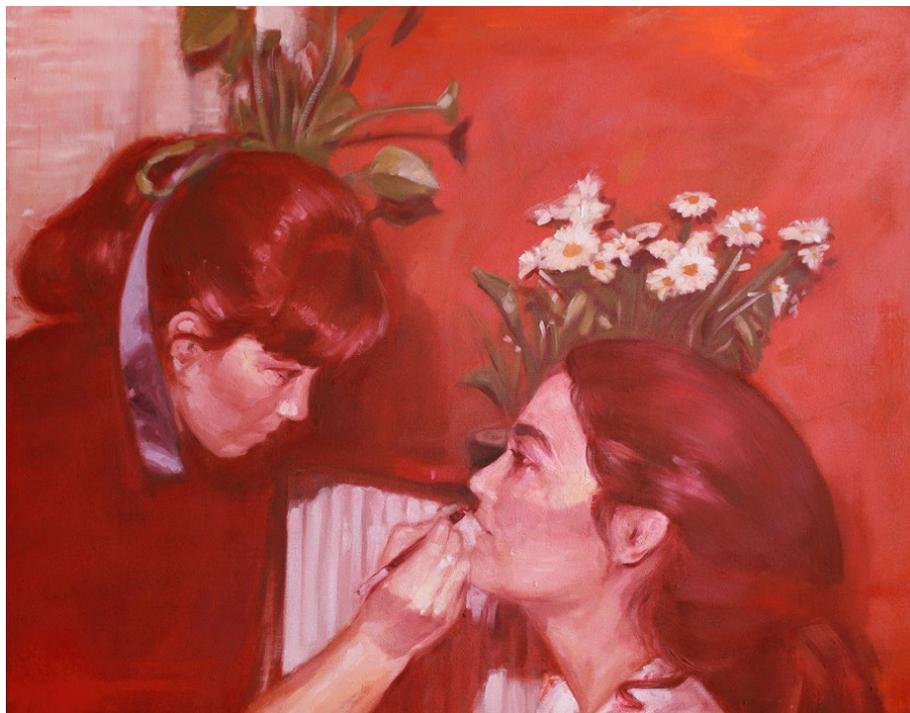


Fig. 29

En este cuadro quise continuar con esa representación del paso del tiempo sobre el soporte fotográfico. Esta fotografía estaba arrugada, rota, un poco maltratada. En ella aparecen mi abuela y su madre, además de mi madre y sus hermanos, que decidí no incluir al reencuadrarla. Es una instantánea tomada sin avisar, en la que todos los personajes tienen un poco de cara de susto, sorprendidos por un flash potente que desdibuja los rostros. Al pintarla decidí desdibujarlos del todo, centrándome en las marcas de la propia fotografía y los marcos blancos.



Fig. 30 (encima)  
Fig. 31 (derecha)



Este cuadro está basado en una fotografía de mi tía Rosamari siendo maquillada por una amiga suya en el día de su boda. La foto en si misma ya tenía bastante contenido narrativo y estético, pues aunque no se sepa la importancia del contexto y el porqué la están maquillando, la acción por si sola revela ternura y complicidad. La suerte de esta composición corona a nuestras protagonistas con flores y hojas, ramos de flores que la fotografía ha aplanado y aparecen ahora en el mismo nivel que las mujeres.

Cuando me decidí a pintar esta fotografía, aquello que más me importó fue reproducir los rojos que inundaban toda la escena, producto de tomar la foto en un interior poco iluminado. Los rojos, naranjas y magentas intensos acabaron siendo protagonistas, y dieron pie a un espacio de casi abstracción, especialmente en el extremo inferior izquierdo y el fondo de la composición. En cierta forma compensaron la atención al detalle y el cuidado de los retratos, funcionando como áreas de respiro, en las que pude dejarme llevar por los colores. Los rojos quedan también equilibrados con el verde de las flores, aunque lo que más me costó fue encontrar la manera justa de introducir los tonos fríos en el lazo que enmarca el rostro de la maquilladora.

Esta obra me llevó a pintar otras fotografías con tonalidades rojas que encontré, que siguen con la exploración de esta paleta de colores. Me siento muy cómoda con esta gama cromática, y es algo que quiero seguir utilizando en mi obra. Además de ser una característica intrínseca de la fotografía analógica, haciendo fácil de situar en el tiempo la imagen, me parece que crea una atmósfera muy particular. Aporta a las imágenes calidez, para mi es la manifestación visual de la intimidad del instante capturado.



Fig. 32

Inconscientemente y sin reparar en su parecido con el cuadro anterior, este verano empecé a pintar esta imagen de mis amigos Toni y Raquel, que una noche después de cenar decidieron maquillarse sin tener realmente ningún lugar al que ir. Esta vez la foto la tomé con mi móvil, que luego edité ligeramente y recorté antes de ponerme a pintarla. De la misma forma que en el anterior cuadro, lo que me movió a querer convertir la fotografía en cuadro fue esa representación tan pura de la intimidad entre dos personas, el cariño y delicadeza que hay en un acto tan común como maquillar a otra persona.

No posaron para la foto, ni siquiera se daban cuenta de que la estaba tomando, y yo no pensé en la composición más allá de que aparecieran en pantalla. En esta instantánea tomada sin pensar, como tantas otras fotos que hacemos con el móvil, se revela ese “desbordamiento de vida” del que habla Richter. Aún no he terminado este cuadro, pero aún en este estado me ha llevado a la conclusión de que debería empezar a tomar fotografías de estos instantes, a mantenerme atenta. Por ese motivo voy a empezar a incluir en el archivo más fotografías tomadas por mí.



Fig. 33 (izquierda)  
Fig. 34 (derecha)  
Fig. 32 (primera debajo)  
Fig. 32 (segunda debajo)

Este díptico proviene de una serie de fotografías tomadas el mismo día, en la que aparece mi familia paterna en el banquete posterior a un bautizo. En la primera aparecen mi abuelo Francisco y mi tía Ani, en la segunda mi tío Pedro y mi padre. En ambos cuadros he querido seguir explorando la gama cromática de la que he hablado con anterioridad.

Ambas fotografías han sido recortadas y reencuadradas, controlando de ese modo la composición en la pintura. En ambas decidí cortar justo por los rostros, para dejarlos incompletos y remarcar las diagonales de la composición. En *Sobremesa I*, los personajes miran hacia los lados, a lo que queda fuera de campo, mientras que en *Sobremesa II*, los dos personajes miran al frente, al espectador. En la primera pintura quise llenar la superficie de elementos: la mesa llena, el armario de detrás, y con los elementos y las acciones distintas que están realizando personajes congelados en el tiempo por la fotografía. Por otro lado, en el segundo cuadro quise explorar en más profundidad lo que empecé en *La boda* cuando trabajaba el fondo en rojos y naranjas. Quería que una gran parte de este cuadro fuera fundamentalmente abstracto. Aunque es cierto que intentaba reproducir los tonos de la pared tal como habían quedado registrados en la película, me permití más libertad en la pincelada. Además de los medios retratos, también representé fielmente los pequeños puntos de luz que se habían colado en la imagen y los rasgados e imperfecciones de la fotografía.





Fig. 37 (izquierda)  
Fig. 38 (derecha)



Durante el confinamiento, no tenía ni material ni espacio para seguir pintando en casa, pero encontré refugio en pintar pequeños retratos (A5) en óleo sobre papel. Muestro estos dos retratos como ejemplo, pues son con los que más satisfecha estoy. Me sirvieron para investigar gamas cromáticas distintas y adaptarme a las tonalidades distintas de cada fotografía. El ejercicio de practicar retratos sin tener como fin un cuadro “acabado” siempre me ha sido muy útil, en cuanto quita la presión de obtener un resultado perfecto y me da la oportunidad de experimentar. El cambio de soporte al papel me permitió trabajar con el óleo más diluido, casi como una acuarela, jugando así con las transparencias.



Fig. 39

En estos casos reencuadré las fotografías elegidas para solamente pintar el rostro. Ambas fotos difieren de las que he pintado hasta ahora. En el retrato de Eukene, se trata de una fotografía profesional tomada para su comunión, por lo que la iluminación y el posado está más cuidado. En el caso de Rosamari, escogí un fragmento de una foto en la que sale con sus hermanas. Se aprecia que pretende ser un posado, pero por circunstancias varias, el viento y el sol, todas aparecen movidas, sobreexpuestas y con los ojos cerrados. Me pareció que se captó el instante en que se desembarazan del posado y vuelven a la normalidad, llenas de vida.

## 5. CONCLUSIONES

En este último epígrafe, voy a repasar los objetivos que me propuse al inicio de este trabajo. El objetivo principal que me propuse era el de reflexionar sobre mis metas y objetivos personales y profesionales, así como sobre el papel que ocupa el arte en mi vida. A pesar de haber avanzado mucho en este aspecto, y aunque hubiese llegado a una conclusión sobre ello, sé que es algo que cambiará mucho con los años, y debe cambiar. Ahora mismo quiero que mi práctica artística se enmarque en la supervivencia, queriendo decir, hacer aquello que necesite por y para mí.

En cuanto a mis metas profesionales, la pintura queda apartada, y ahora mismo estoy formándome como sastra, con el objetivo de embarcarme en el campo del diseño de vestuario para cine. Por otro lado, la pintura y el arte en general sigue muy presente en mi vida, en el ámbito personal. Para mi, la pintura es una necesidad que existe fuera del sistema. Me siento más cómoda creando sin la presión del mercado, las exposiciones y concursos. No me refiero a que piense que cursar la carrera de Bellas Artes implica necesariamente dedicarse a la producción artística, hay muchas otras vías, pero se da el caso de que ese era mi objetivo hasta el último curso. A raíz de mi erasmus, la pandemia, y demás circunstancias he podido ver que ese camino no me iba a hacer feliz ni satisfacerme, pero pintar siempre será necesario.

Me siento muy satisfecha con todo lo que he aprendido investigando y leyendo para la realización de este proyecto. Uno de mis objetivos era ampliar mis conocimientos teóricos mediante la planificación de una serie de lecturas. A medida que iba leyendo los libros y artículos necesarios para este trabajo, la lista iba evolucionando y aumentando. Puedo afirmar que he aprendido más de lo que esperaba, y he cumplido con mi objetivo con creces. A pesar de que muchas de las lecturas no las he podido incluir o citar directamente en el trabajo escrito, principalmente por falta de espacio para exponerlas correctamente; éstas han sido clave en mi desarrollo, y me serán muy útiles en el futuro. Por ejemplo, el libro *Teoría de la retaguardia* me ha llevado a pensadores como Arthur Danto o Diana Taylor, o a la novela *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, lectura que me resultó muy interesante y que me ha impactado más allá de los límites de este proyecto. Por el momento, me queda pendiente averiguar más sobre el archivo en el arte, con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg o el *Media Scrapbook* de Hannah Höch, y también derivado de la influencia de Richter, la lectura de *Realismo Capitalista* de Mark Fisher.

Quiero destacar la importancia que ha tenido *Teoría de la retaguardia* en este proyecto, porque a pesar de no poder desarrollarla más por escrito, fue la lectura que dinamitó todo este trabajo. El mayor problema al que me

he enfrentado realizando este trabajo fue el de encontrar el ángulo correcto para explicar mi proyecto pictórico. Me costó excesivamente empezar, probé numerosas vías distintas pero ninguna me satisfacía lo suficiente, no me parecían planteamientos sinceros. No me parecía lógico explicar un proyecto que para mí es tan íntimo y sincero mediante justificaciones conceptuales y demás que yo no me creyera de verdad. Encontré en la *Teoría de la retaguardia* de Iván de la Nuez un refugio, un lugar donde podía explicarme de forma cómoda y no sentirme como una embustera. En este oasis podía estar tranquila sabiendo que no hacía falta que mi arte cambiara el mundo, en la retaguardia puedo pintar por mi propia supervivencia, o cómo afirma Danto, “hacer lo que me dé la real gana” (Danto, 1995).

No solamente a raíz de estas lecturas he aprendido, el repaso de mis obras anteriores, o la simple acción de describir y reflexionar sobre los cuadros que conforman este proyecto me han hecho más consciente de mis gustos, intereses y motivaciones a la hora de pintar. Si bien está claro que no he encontrado aún mi identidad, he encontrado el camino por donde buscarla. Lo que sí puedo afirmar es que estoy satisfecha con el ejercicio de autocrítica y reflexión sobre mi práctica artística. Termino con la seguridad de que ahora estoy mejor equipada para continuar el proyecto pictórico aquí presentado, y para seguir evolucionando.

Me quedo con la paz que me deja el haber llegado a la conclusión de que no me importa que mi arte no sea ni original, ni rompedor, ni novedoso; al contrario: es honesto.

“There’s a lot of beauty in ordinary things, isn’t that kind of the point?”<sup>1</sup>  
(Kwapis y Daniels, 2013)

---

1 Traducido como “Hay mucha belleza en las cosas normales, ¿no era ese el objetivo?”

## 7. BIBLIOGRAFÍA

Aguirre García, J.C. (2013). Hell is other people: An approach to the question of the Other in Sartre and Levinas. *Alpha (Osorno)*, (37), 225-236. <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012013000200016>>

Ayén, X. (25/11/2018) Por un arte de retaguardia, *La Vanguardia*, <<https://www.lavanguardia.com/opinion/20181125/453134873061/por-un-arte-de-retaguardia.html>> [20/06/2020]

Buchloh, B. H.D. et al. (1999) *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Capdevila, E. «Elisa Capdevila: about» [texto on-line] [02/09/2020] <<https://www.elisacapdevila.com/about>>

Centro Piramidón (2017) «Ana Císcar» [texto on-line] [15/09/2020] <<https://www.piramidon.com/en/artists/residents/176-ana-ciscar>>

Císcar, A. (2015) *Ficciones de lo real. Un acercamiento a la violencia mediante la pintura y la fotografía*, tutor: José María López Fernández [Trabajo final de Grado]. Universitat Politècnica de València, Valencia. Repositorio Institucional UPV <<http://hdl.handle.net/10251/57261>>

Císcar, A. (2016) *Narración y sabotaje*, directores: José María López Fernández y Javier Claramunt Busó [Trabajo final de Máster]. Universitat Politècnica de València, Valencia. Repositorio Institucional UPV <<http://hdl.handle.net/10251/74426>>

Císcar, A. «Work» [material multimedia] [15/09/2020] <<https://www.ana-ciscar.es/>>

Cubo Ugarte, Ó. (31/05/2010) Hegel y el fin del arte, *Hybris*, vol. 2 nº 1, págs. 6-19. <<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10351>>

Daniels, G. y Kwapis, K. (2013) *Finale, parte 2* [Capítulo de serie de televisión]. Greg Daniels et al., *The Office*. Estados Unidos: Universal Television.

Danto, A. C. (1997) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Danto, A. C. (1995) El final del arte, *El Paseante*, nº 23-25, págs. 28-55. <<https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf>>

De La Nuez, I. (2018) *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)*, Bilbao, Consonni.

De La Nuez, I. (27/03/2018) Paradojas del arte en la era de la imagen, *El País*. <[https://elpais.com/cultura/2018/03/21/babelia/1521637801\\_499926.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/21/babelia/1521637801_499926.html)> [13/07/2020]

De La Nuez, I. (03/04/2020) ¿Debemos sobresaturar de cultura la pandemia?, *El País*. <[https://elpais.com/cultura/2020/04/03/babelia/1585927929\\_657977.html](https://elpais.com/cultura/2020/04/03/babelia/1585927929_657977.html)> [04/09/2020]

Fisher, M. (2016) *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra.

Friedel, H. y Wilmes, U. (1997) *Atlas of the Photographs Collages and Sketches*, New York, Distributed Art Publishers.

Gerchunoff, S. (19/06/2019) Ferlosio o la gran posmodernidad española, CTXT. <<https://ctxt.es/es/20190619/Culturas/26742/rafael-sanchez-ferlosio-posmodernidad-izquierda-hannah-arendt-santiago-gerchunoff.htm#.XQo-7FY17P8M.twitter>> [03/11/2020]

Giaveri, F. (2011) El Atlas de Gerhard Richter, *Anales de la Historia del Arte*, volumen extraordinario, págs. 225-239. <[https://doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2011.37459](https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37459)>

La Causa Galería (2020) «Elisa Capdevila» [texto on-line] [02/09/2020] <<https://www.lacausagaleria.com/pages/elisa-capdevila>>

Lenore, V. (11/11/2018) Entrevista: Iván de la Nuez: “España está llena de museos vacíos a los que el público ha dado la espalda”, *El Confidencial*. <[https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-11-11/ivan-de-la-nuez-arte-contemporaneo-teoria-retaguardia\\_1642383/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-11-11/ivan-de-la-nuez-arte-contemporaneo-teoria-retaguardia_1642383/)> [20/06/2020]

Oller Mitjanas, A. (17/01/2019) Arte urbano a medida para reforzar la identidad vecinal, *La Vanguardia* <<https://www.lavanguardia.com/local/girona/20190117/453840242267/arte-urbano-medida-reforzar-identidad-vecinal-olot.html>>

Poblenou Urban Art District (2017) «Ana Císcar, la nueva propuesta de piramidón» Poblenou urban district [texto on-line] [15/09/2020] <<https://www.poblenouurbandistrict.com/es/ana-ciscar-piramidon/>>

Quiles Benedito, G. (2018) *Individual y colectivo. Representaciones pictóricas de rasgos contemporáneos*, director: Alberto Gálvez Giménez [Trabajo final de Máster]. Universitat Politècnica de València, Valencia. Repositorio Institucional UPV <<http://hdl.handle.net/10251/110108>>

Reguera, I. (01/05/2010) Aby Warburg, inventor del museo virtual, *El País*. <[https://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672757\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672757_850215.html)> [02/11/2020]

Richter, G. «Atlas» [texto y material multimedia on-line] [03/10/2020] <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>>

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E., 2004, «Biografía de Gerhard Richter» [texto on-line] [03/10/2020] <[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/richter\\_gerhard.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/richter_gerhard.htm)>

Serra, C. (20/04/1999) El “Atlas” inacabado de Gerhard Richter se presenta en el Macba junto a 22 pinturas, *El País*. <[https://elpais.com/diario/1999/04/20/cultura/924559204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/04/20/cultura/924559204_850215.html)> [05/10/2020]

Sherman-Palladino, A. (2018) *Look, she made a hat!* [Capítulo de serie de televisión]. Amy Sherman-Palladino, *The Marvelous Mrs. Maisel*. Estados Unidos: Amazon Studios.

Tarabukin, N. (1977) *El último cuadro*. Barcelona, Gustavo Gili.

Tartás Ruiz, C. y Guridi, R (sept. 2013) Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne, *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 21, págs. 226-235. <<https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>>

UPV Radiotelevisió (2017) Ana Císcar, ganadora del premio Fundación Mainel – Noticia @UPVTV 04-07-2017 [vídeo] [15/09/2020] <<https://www.youtube.com/watch?v=i3D0tNBiAvs>>

US Barcelona (2018) «Elisa Capdevila» [texto on-line] [02/09/2020] <<http://2018.usbarcelona.com/es/elisa-capdevila-galiot/>>

Vidal Oliveras, J. (03/12/2010) Atlas Mnemosyne, *El Cultural*. <<https://el-cultural.com/Atlas-Mnemosyne>> [01/11/2020]

## 8. ÍNDICE DE IMÁGENES

**Fig. 1.** Frontispicio del Atlas Minor de Mercator-Hondius (1607) Dominio público, vía <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mercator\\_Hondius\\_Atlas\\_Minor\\_of\\_1607\\_frontispiece.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mercator_Hondius_Atlas_Minor_of_1607_frontispiece.png)> p. 7

**Fig. 2.** Gerhard Richter, Vista del *Atlas*. (1962 – actualidad) *Sabine*, panel 575, 1993. Créditos al artista, vía <<https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>> p. 12

**Fig. 3.** Gerhard Richter, Vista del *Atlas*. (1962 – actualidad) *Landscapes*, panel 321, 1970. Créditos al artista, vía <<https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>> p. 13

**Fig. 4.** Ana Císcar (2017) *What do you think?*. Óleo, esmalte y espray sobre lienzo de lino, 150 x 130 cm. Créditos al artista, vía <<https://www.anaciscar.es/index.html>> p. 15

**Fig. 5.** Elisa Capdevila (2019) Mural en av/ Jaume II, Olot. Créditos de fotografía: Joan Piñol, vía <<https://www.tuetsart.com/tag/fotos-de/>> p. 16

**Fig. 6.** Producción propia (2019) *A book of portraits*. Técnica mixta sobre libreta de papel, 14,5 x 10,5 cm. p. 17

**Fig. 7.** Producción propia (2019) *A book of portraits*. Técnica mixta sobre libreta de papel, 14,5 x 10,5 cm. p. 17

**Fig. 8.** Producción propia (2019) *A book of portraits*. Técnica mixta sobre libreta de papel, 14,5 x 10,5 cm. p. 17

**Fig. 9.** Producción propia (2019) *A book of portraits*. Técnica mixta sobre libreta de papel, 14,5 x 10,5 cm. p. 17

**Fig. 10.** Producción propia (2018) *Diapositiva nº 12*. Celo, papel de periódico, esmalte sobre fotograma 35 mm, 3,6 x 2,4 cm. p. 18

**Fig. 11.** Producción propia (2018) *Diapositiva nº 18*. Celo, papel de periódico, esmalte sobre fotograma 35 mm, 3,6 x 2,4 cm. p. 19

**Fig. 12.** Producción propia (2018) *Diapositiva nº 3*. Celo, papel de periódico, esmalte sobre fotograma 35 mm, 3,6 x 2,4 cm. p. 19

**Fig. 13.** Producción propia (2020) *Bang Bang!*. Óleo sobre madera, 22,5 x 30 cm. p. 19

**Fig. 14.** Gerhard Richter (1964) *The Schmidt Family*, Óleo sobre lienzo, 125 x 130 cm. Créditos al artista, vía <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/the-schmidt-family-5512/?&categoryid=11&p=1&sp=32>> p. 20

**Fig. 15.** Ana Císcar (2017) *Just for a thriller*. Óleo, esmalte y espray sobre lienzo, 150 x 183

- cm. Créditos al artista, vía <<https://www.anaciscar.es/index.html>> p. 21
- Fig. 16.** Gerhard Richter (1988) *Betty*. Óleo sobre lienzo, 102 x 72 cm. Créditos al artista, vía <<https://artishockrevista.com/2013/02/26/gerhard-richter-survey/>> p. 22
- Fig. 17.** Fotografía del álbum familiar. Mi madre el día de su comunión. p. 22
- Fig. 18.** Fotografía del álbum familiar. Mi madre, mis tíos, mi abuela materna y bisabuela el día de reyes. p. 25
- Fig. 19.** Fotografía del álbum familiar. Mi abuelo paterno y mis tíos en la fiesta del pueblo. p. 25
- Fig. 20.** Fotografía del álbum familiar. Nota de mi abuelo en el revés. p. 25
- Fig. 21.** Fotografía del álbum familiar. Mis tías, mi madre y mi tía abuela en la comunión de mi madre. p. 26
- Fig. 22.** Fotografía del álbum familiar. Mis primos y yo en carnaval. p. 26
- Fig. 23.** Producción propia (2019) *Verano de 1973*. Óleo sobre tabla, 80 x 63 cm. p. 27
- Fig. 24.** Producción propia (2019) *Subida a la ermita*. Óleo sobre dm, 30 x 30 cm. p. 27
- Fig. 25.** Fotografía del álbum familiar. Mis abuelos paternos y un primo lejano. p. 28
- Fig. 26.** Fotografía del álbum familiar. Mi abuelo paterno y sus hermanos. p. 28
- Fig. 27.** Producción propia (2019) *s/t*. Óleo sobre tabla, 23 x 30 cm. p. 28
- Fig. 28.** Malcolm Morley (1971) *At a first aid center in Vietnam*. Óleo sobre lienzo, 160 x 260 cm. Créditos al artista, vía <<https://www.thebroad.org/art/malcolm-morley/first-aid-center-vietnam>> p. 28
- Fig. 29.** Producción propia (2020) *s/t*. Óleo sobre tabla, 20 x 20 cm. p. 29
- Fig. 30.** Detalle de *La boda* (2019) p. 30
- Fig. 31.** Producción propia (2019) *La boda*. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. p. 30
- Fig. 32.** Producción propia (2020) *Raquel y Toni*. Óleo sobre tabla, 40 x 40 cm. p. 31
- Fig. 33.** Producción propia (2020) *Sobremesa I*. Óleo sobre tabla, 65 x 40 cm. p. 32
- Fig. 34.** Producción propia (2020) *Sobremesa II*. Óleo sobre tabla, 65 x 40 cm. p. 32
- Fig. 35.** Fotografía del álbum familiar. Mis abuelos paternos y mi tía Ani en una comida familiar. p.32
- Fig. 36.** Fotografía del álbum familiar. Mi tío Candi, mi padre y mi abuela en una comida familiar. p.32
- Fig. 37.** Producción propia (2020) *Rosamari*. Óleo sobre papel canson 300gr, 21 x 15 cm. p.33
- Fig. 38.** Producción propia (2020) *Eukene*. Óleo sobre papel canson 300gr, 21 x 15 cm. p.33
- Fig. 39.** Fotografía del álbum familiar. Foto para la comunión de Eukene. p.33

## ANEXO



Producción propia (2019) *Subida a la ermita*. Óleo sobre dm, 30 x 30 cm



Producción propia (2019) *Verano de 1973*. Óleo sobre tabla, 80 x 63 cm



Producción propia (2019) s/t. Óleo sobre tabla, 23 x 30 cm



Producción propia (2020) s/t. Óleo sobre tabla, 20 x 20 cm



Producción propia (2019) *La boda*. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm



Producción propia (2020) *Raquel y Toni*. Óleo sobre tabla, 40 x 40 cm



Producción propia (2020) *Sobremesa I*. Óleo sobre tabla, 65 x 40 cm



Producción propia (2020) *Sobremesa II*. Óleo sobre tabla, 65 x 40 cm



Producción propia (2020) *Rosamari*. Óleo sobre papel canson 300gr, 21 x 15 cm



Producción propia (2020) *Eukene*. Óleo sobre papel canson 300gr, 21 x 15 cm