



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El sofá de casa: la imagen de la casa natal a través de la
pintura

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Martínez Cámara, Claudia

Tutor/a: Cueto Lominchar, José Luis

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

A mi familia, gracias por quererme tanto.

RESUMEN

Este trabajo de fin de máster presenta una investigación de carácter teórico-práctico sobre el imago de la casa natal y cómo se ve afectada por el tiempo. Este espacio es frágil, ya que no permanece en el tiempo, por ello, surge un sentimiento amargo —de nostalgia— por la pérdida de todo ese mundo infantil. La práctica artística surge de este sentimiento, reflexionando a través de la pintura cómo otorgar consuelo por esta pérdida. Es entonces, cuando se relacionan la pintura con la infancia, ya que ambas desafían al devenir del tiempo, a la muerte.

Este proyecto se verá enriquecido por la investigación tanto de referentes prácticos como teóricos para así, indagar en las diferentes imágenes que nos ofrece la casa y las posibilidades de la pintura respecto al paso del tiempo.

Las obras se generan a partir de fotografías de álbum familiar, y es gracias a la pintura que las ponemos a salvo; iremos a verlas una y otra vez, ya que, la imagen representada se repite infinitamente, huyendo del paso acelerado del reloj.

PALABRAS CLAVE

Pintura, casa, tiempo, infancia, recuerdo, imagen.

ABSTRACT

This final master's project presents a theoretical and practical investigation into the image of the childhood home and how it is affected by the passage of time. This space is fragile, as it does not remain unchanged over time, giving rise to a bittersweet feeling of nostalgia for the loss of that entire childhood world. Artistic practice emerges from this feeling, reflecting through painting on how to provide solace for this loss. It is then that painting and childhood are linked, as both defy the passage of time and death.

This project will be enriched by research on both practical and theoretical references, allowing us to explore the different images offered by the house and the possibilities of painting in relation to the passage of time.

The works are generated from family album photographs, and it is through painting that we preserve them; we will revisit them time and again, as the depicted image is infinitely repeated, escaping the accelerated pace of the clock.

KEY WORDS

Painting, house, time, childhood, memory, image.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	4
2.1. OBJETIVO GENERAL	4
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	4
2.3. METODOLOGÍA	4
3. EL ESPACIO HABITADO	6
3.1. LA CASA	7
3.1.1. <i>Los objetos de la casa: contenedores de identidad</i>	8
3.1.2. <i>La casa natal: imagen onírica</i>	10
3.1.3. <i>Casa refugio: imagen del nido</i>	12
4. EL TIEMPO VIVIDO	15
4.1. LA REMEMORACIÓN Y LA MEMORIA	18
5. MARCO REFERENCIAL	22
5.1. EN LO CONCEPTUAL: TIEMPO	23
5.2. EN LO MATERIAL: ESPACIO	27
6. PRODUCCIÓN	29
6.1. ANTECEDENTES	29
6.2. EL SOFÁ DE CASA	30
7. CONCLUSIONES	40
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	44

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo final de máster que se expone a continuación se encuentra recogido en la tipología cuatro; dicho trabajo presenta una propuesta artística acompañada de una fundamentación teórica, profundizando así, en los conceptos claves para el óptimo desarrollo de este proyecto, consolidado bajo el título de *El sofá de casa*.

Este proyecto presenta un ejercicio pictórico que propone reflexionar en torno a un espacio habitado felizmente – el hogar – a lo largo de los años, orientado hacia la infancia. A través de diversos textos y libros de autores como Bachelard, Husserl, Heidegger, Marie Bonaparte, Freud y José Luis Brea, entre otros, se profundiza en la contextualización de dicho tema.

La semilla de dicha producción pictórica reside en la revisión y selección de fotografías propias del álbum familiar para posteriormente ser pintadas. Así, la motivación central de este trabajo fin de máster atiende al interés de trabajar en torno a un espacio real que sucedió en el tiempo.

El sofá de casa surge de la necesidad de enfrentarse al sentimiento de nostalgia por perder todo un mundo infantil – la casa natal – causado por el devenir natural del tiempo. Por ello, al pintar esta serie, buscamos de alguna manera, frenar el tiempo y poner a reproducir este espacio habitado, representado en las pinturas, infinitamente. Permitiendo volver a él una y otra vez, otorgando así una especie de consuelo por esta pérdida.

Entonces, a partir de la práctica artística surgen varias preguntas que motivarán el análisis teórico de este proyecto; estas son: ¿es la nostalgia la pulsión creadora de la pintura? ¿se puede volver a la imagen de la casa natal a través de la imaginación y, por ende, a través de la pintura? ¿la pintura y el recuerdo de la infancia desafían a la muerte?

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVO GENERAL

El objetivo principal de este trabajo ha sido realizar una serie de obras pictóricas abordando un espacio habitado a lo largo del paso del tiempo. Para ello se han investigado conceptos como el recuerdo, la casa natal, la memoria y la infancia, basados en fundamentos teóricos y prácticos.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar la nostalgia sobre la casa de la infancia y establecer relaciones con la pintura.
- Examinar las diversas imágenes que nos transmite la casa.
- Realizar una búsqueda de referentes teóricos y prácticos para realizar dicho estudio.
- Seleccionar varias fotografías del álbum familiar.
- Analizar como el paso del tiempo concierne a los habitantes y a los enseres de un hogar.
- Crear una serie de obras que versen sobre el paso del tiempo en dicho espacio habitado.

2.3. METODOLOGÍA

Para ejecutar este trabajo de fin de máster y lograr los objetivos ya mencionados, hemos cumplido una metodología que se centra en la imagen de casa y en el tiempo vivido en ella, a través de los mecanismos de la pintura como contenedor de tiempo. Por ello, la metodología de este proyecto se fundamenta en dos aspectos clave, que se mantienen relacionados entre sí a lo largo de todo el trabajo. El primer aspecto establece las bases tanto teóricas como conceptuales a partir de diversas fuentes teóricas, como libros, artículos, etc. Además de ciertas reflexiones de filósofos y artistas, que se verán recogidas en los siguientes capítulos. Por otra parte, en el segundo aspecto veremos cómo se ha ido desarrollando toda la producción artística.

En este proyecto, tanto la teoría como la praxis se integran en un esfuerzo cohesionado, ya que hemos realizado toda la producción artística, mientras investigábamos los fundamentos conceptuales para respaldarla; enriqueciendo a la vez ambas partes.

En cuanto a la parte teórica de este trabajo de investigación, hemos realizado una búsqueda bibliográfica que abarca a diversos pensadores como Bachelard, Husserl, Heidegger, entre otros, que nos permiten hablar del tema

que atañe a este proyecto. Así pues, se generarán ciertas dudas a partir de los planteamientos de dichos filósofos, que darán forma a este escrito.

Con respecto a la producción artística de este proyecto, ha sido elaborada bajo una metodología que parte de la búsqueda de fotografías del álbum familiar, permitiendo encontrar un elemento en común en la mayoría de ellas: la cubierta de rayas del sofá del salón de casa. A partir de este descubrimiento, realizamos una serie de pinturas figurativas de pequeño formato. Dichas obras se contemplan en conjunto, como si fuera un recorrido por el tiempo a lo largo de un mismo espacio habitado. Además, las pinturas se desarrollan también, gracias a la elaboración de un estudio de referentes artísticos que conciernen tanto a lo conceptual como a lo práctico.

3. EL ESPACIO HABITADO

El espacio no es una diversidad tridimensional de puntos o sitios llenos de cosas, entre los cuales el hombre se mueve. Este espacio de las dimensiones o geométrico permanece más bien oculto en el trato cotidiano con las cosas. En éste, el “arriba” es “en el techo”, el “abajo” es “en el suelo”, el “atrás” es “detrás de la puerta”. Cada “donde” es descubierto e interpretado a través de los pasos y senderos del trato cotidiano con las cosas y no determinado por mediciones espaciales. (Otto Dörr, 1996, p. 100)

Al considerar esta cita desde la perspectiva heideggeriana, veremos como el autor ha parafraseado al filósofo cambiando ciertas expresiones como “en el cielo raso” (Heidegger, 1927, p. 109) por “en el techo” para redireccionar su discurso hacia una espacialidad centrada en el habitar, que es justo el tema del que hablaremos en este apartado.

Según Heidegger (1951), al hablar de espacio habitado nos podemos referir a diversos lugares y maneras de estar en ellos. Cuando habitamos un espacio, parecería que solo podemos habitarlo mediante el construir. Es el construir que tiene como meta el habitar. “Sin embargo, no todas las construcciones son moradas” (p.1), véase un puente, una carretera, un mercado, etc. Todas ellas tienen en común que no son viviendas.

A continuación, el filósofo alemán desglosa estos términos según el lenguaje. En la etimología alemana la palabra construir (*bauen*) tiene sus raíces en el alto alemán antiguo *buon*, que significa habitar. *Bauen* significa también abrigar y cuidar. Si se entiende construir a partir de estas dos palabras, no se refiere a ningún producir, sino que atiende a un cuidado en el crecimiento; o sea, el crecimiento del ser en un espacio habitado. Del mismo modo, en el gótico alemán la palabra (*wunian*) viene a significar: estar satisfecho, en paz, estar en ella. En alemán la palabra paz (*friede*) significa “lo libre” (*das frye*) y *fry* significa preservado de daño; que se puede entender como “cuidado de”. Entonces “*freien* (liberar) significa propiamente: cuidar” (p.3). Por lo que habitar puede entenderse como permanecer a buen recaudo, resguardado en lo libre. Es este el rasgo fundamental del habitar: el cuidar, el custodiar, velar por (Heidegger, 1951, pp. 2-3).

¿Y dónde se siente uno a buen recaudo y a la vez libre?, ¿en qué lugar se vela por alguien? Estas preguntas las responde Bachelard (2020) en *La poética del espacio*: “[...] todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (p.28). Es decir, es en una vivienda, en una casa que, al ser habitada felizmente, se convierte en hogar.

3.1. LA CASA

La casa es una de las nociones centrales de este trabajo; por ende, se ha realizado una labor de investigación sobre este concepto a partir de su lenguaje, materialidad y poética.

La casa está directamente vinculada con el hogar, el espacio habitado o lugar en el que moramos. Comenzamos pensando la casa a partir de su lenguaje, como previamente se hizo con el habitar. Si se busca el significado de “casa” en internet, la mayoría de resultados coinciden en que una casa (del latín casa, choza) es un edificio construido para ser habitado. Puede constar de uno o varios niveles y, por lo general, aunque no exclusivamente, se refiere a una vivienda unifamiliar. Es el espacio en el que históricamente se han desarrollado las experiencias y vínculos específicos de la vida social o familiar, desde el nacimiento hasta la muerte de muchos de sus miembros. Ofrece protección contra la lluvia, el viento y otros fenómenos meteorológicos.

De igual manera en la Real Academia Española (s.f., definición 1, 5, 13) hay resultados similares, a saber:

1. Edificio para habitar.
2. familia (grupo de personas vinculadas).
3. Cada uno de los espacios de forma cuadrangular o rectangular que, en un retablo, sirven para alojar pinturas o esculturas.

En suma, la casa se trata de un espacio construido y pensado para habitarlo, para vivir en él, ya sean personas, mobiliario u objetos (cuadros). Todos ellos conviven en un mismo espacio, se relacionan entre sí; creando un vínculo de identidad.

Retomemos el pensar sobre la casa desde su etimología. En latín *domus* (casa) tiene su raíz en el protoitálico (*domo*), que, a su vez viene del francés *dôme* que significa techo, cúpula. En griego sería *doma* (azotea), que está relacionada con la raíz *demā* (construir, casa). Es decir, en alemán construir y cuidar están relacionados, y a partir de estas lenguas casa sería otro rasgo fundamental del habitar.

En conclusión, el habitar un espacio sería la necesidad innata del ser humano de buscar cobijo y sentirse resguardado del exterior. La casa responde a esta necesidad otorgándonos cuatro paredes donde echar raíces, cuatro paredes que son parte de nuestro ser, crecen y cambian al igual que nosotros. Es decir, las experiencias vividas en el hogar dan pie a la formación del habitante como individuo, desarrollando así su propia identidad.

La idea de casa va indisolublemente ligada a lo familiar, ya que es un vínculo importante para habitar este espacio y así convertirlo en hogar. Sin familia no

podríamos hablar de la primera casa, la casa natal; donde pasamos nuestra niñez y a donde volvemos una y otra vez gracias a la imaginación o al ensueño.

3.1.1 Los objetos de la casa: contenedores de identidad

“Visita el marco de tu vida, cada tabla de tu habitación, cada rincón, y ovíllate para alojarte en la última y la más íntima de las espirales de tu concha de caracol” (Richter, 1796, p.230, como se citó en Bachelard, 2006).

Abordaremos ahora huellas de intimidad, que tienen sus orígenes en elementos materiales, en objetos. A continuación, desarrollaremos una serie de reflexiones que surgen de la siguiente premisa: los muebles como portadores de tiempo e identidad.

Los enseres de una casa, al igual que los cuadros, son objetos. Envejecen al mismo tiempo que los habitantes de ese lugar. Ambos forman un vínculo de identidad, de arraigo hacia ese lugar habitado, que felizmente se convierte en hogar.

De acuerdo con Baudrillard, en su libro *El sistema de los objetos* (1969) nos cuenta como el mobiliario de una casa se articula en un entorno tradicional, lleno de dinámicas familiares y sociales propias de su época. Cada cuarto de cada casa posee una función concreta según las necesidades particulares de la familia, y es aquí, donde el autor se percata de que al igual que la casa tiene habitaciones específicas para diferentes actividades, una persona tiene “un conjunto equilibrado de distintas facultades” (p. 13). La casa entonces, sería semejante al cuerpo humano, cuyo corazón es la unión sentimental y afectiva que une a todos los miembros de esta familia (p. 14).

Baudrillard (1969) continúa escribiendo cómo los objetos poseen un alma, ya que vienen “a personificar las relaciones humanas” (p. 14) dentro del espacio que comparten. De tal manera que los objetos, debido a su carga emotiva, cobran presencia.

Cuando pensamos en la infancia, nos transportamos automáticamente al lugar donde solíamos jugar de pequeños, repleto de objetos, de juguetes y de muebles. Son estos objetos unidos con todas las experiencias vividas lo que constituye la intimidad de la casa natal. “Los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada morada” (Baudrillard, 1969, p. 14). Y es cuando crecemos y volvemos a la casa natal, donde descubriremos esos objetos antiguos, que antes pasaban desapercibidos ante nuestra mirada infantil. Es entonces, en ese momento cargado de nostalgia, donde nos veremos reflejados, reconociéndonos en los objetos que una vez nos vieron crecer, como si de un juego de espejos se tratara. Por eso es muy común

guardar con gran apego peluches, juguetes y objetos de nuestra primera infancia; porque siguen constituyendo una parte indisoluble de nuestro ser.

Baudrillard (1969) dirá: “Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario” (p. 27). O sea, en los muebles que conforman nuestro espacio vital a través de la materialidad (color, textura, forma, tamaño...) proyectamos lo que somos o nos gustaría ser. Son reflejo de nuestros gustos, intereses, cultura, estatus social y económico. Contienen incluso nuestros anhelos. Tal es así, que los objetos nos representan, que podemos considerar a cada ser humano como un “receptáculo de interioridad” (Baudrillard, 1969, p. 27).

Cada ser, cada uno, lleva en su interior su casa natal, de modo que tomamos la casa como la representación simbólica del cuerpo humano. Un ejemplo de esto, en psicología, podría ser el test proyectivo HTP: casa-árbol-persona. John Buck lo desarrolló para poder interpretar aspectos ocultos de la personalidad. En una parte de este test, el sujeto, normalmente un niño, proyectará a través del dibujo de una casa, aspectos del inconsciente relacionados con su hogar y con las relaciones interpersonales dentro de este.

Retomemos el discurso baudrillardiano. Es a través de la creación de objetos, cuando el hombre transforma la naturaleza, entrando así en la cultura. Partimos de la creación original *ab útero*, es decir que, de esa creación original en un espacio vacío, devienen o surgen las demás creaciones de espacios, de objetos; de tal forma que si un objeto – por ejemplo, un mueble – conlleva un trozo de naturaleza, el cuerpo humano también incluye una parte de esa naturaleza, por lo que podríamos decir que el objeto es esencialmente antropomórfico. Por tanto, el ser humano está unido a los objetos y al ambiente que habita, del mismo modo indisoluble que a los órganos de su cuerpo (Baudrillard, 1969, pp. 28-29).

Podemos ejemplificar esto a través de la cinta de Moebius (Fig. 1), donde el interior y exterior se diluyen transitando una sola superficie. El interior es exterior y viceversa. Entonces, podemos movernos del afuera al adentro en una sola banda: la naturaleza como una gran exterioridad que contiene el interior de la casa, que a su vez contiene el interior de los objetos, que contiene el interior del ser humano que, del mismo modo, contiene el interior del útero materno; y viceversa, de adentro hacia afuera: el útero materno proyecta al ser humano, que proyecta los objetos, que proyecta la casa, que proyecta la naturaleza.

Por todo ello, sostenemos con mayor firmeza que hay un vínculo entre seres y objetos que sobrepasa su materialidad, formando parte consustancial de su identidad.

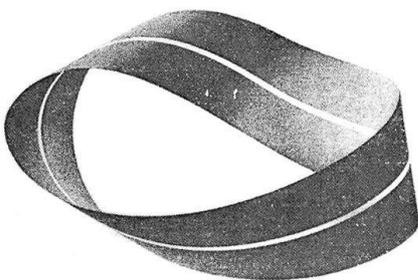


Fig. 1. Cinta de Moebius

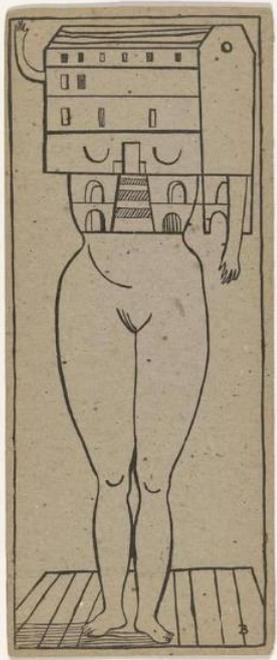


Fig. 2. Louise Bourgeois:
Femme-maison, 1947,
grabado, 23,3 x 9,3 cm

Otra manera de ilustrar este enlace entre casa-humano son las *Femme-maisons* (Fig. 2), de Louise Bourgeois. Estas obras pueden ser interpretadas de dos maneras: como una representación de la mujer, mitad cuerpo y mitad hogar, siendo un receptáculo para la vida y, por otro lado, como una analogía casa-prisión. En este caso, nos interesa la casa-mujer como contenedor de vida. Según el psicoanálisis clásico el retorno a la casa natal es como un regreso a la madre. Siendo madre y casa dos arquetipos fundamentales para la creación de la imagen de reposo y de intimidad, característica de la casa natal.

Bachelard (2020) dirá: “La intimidad de la casa bien cerrada, bien protegida, apela naturalmente a las intimidades más grandes; primero y en particular la intimidad del regazo materno [...]” (p. 141).

3.1.2. *La casa natal: imagen onírica*

Y pensar que la gente puede venir al mundo en un lugar que al principio ni siquiera son capaces de nombrar y que hasta entonces les era desconocido; pensar que en ese lugar desconocido y sin nombre pueden crecer y moverse hasta que llegan a saber su nombre, a pronunciarlo con amor y llamarlo HOGAR, y echar allí raíces y amar allí a otros; de modo que cuando abandonan ese lugar se ven impulsados como un amante, a cantarle canciones nostálgicas y a escribirle poemas de añoranza [...] (Goyen, 1993, p. 49)

En términos psicoanalíticos el nacimiento constituye un momento traumático, pues se da una situación de desvalimiento. El vientre de la madre es considerado un mundo idílico, representado como el paraíso, ya que todas las necesidades están cubiertas en una simbiosis con el cuerpo materno. Es en el parto cuando nos separan de ese mundo ideal para advenir al mundo real. En esta llegada al mundo encontramos la sensación de desamparo, de vernos en un lugar anónimo, donde estamos desprotegidos. El niño encontrará consuelo y cobijo en el primer abrazo materno (en las personas que están a su cuidado). Dicho abrazo se convierte en su único hogar. Estos estímulos, esta huella y su significado se inscriben en la persona, otorgándole un sentimiento de pertenencia en un espacio, un lugar, una familia.

En suma, el sujeto encuentra su hogar en el intervalo de dos instantes; el momento mítico – el paraíso perdido – y el momento actual, que sustituye lo que nunca antes recibió inscripción alguna (dicho paraíso), al inscribirse en un hogar formado por su familia.

Entonces la casa no solo se debe contemplar desde su condición objetual, sino entenderla desde su manera más innata posible en la que se habita este espacio, un rincón del mundo.

La domesticidad tiene que ver con la familia, la intimidad y una consagración al hogar, así como una sensación de que la casa incorpora esos sentimientos, y no sólo les da refugio (Rybczynski, 2003, p. 84).

Bachelard (2020) en *La poética del espacio* explica que todo espacio habitado transporta la esencia de casa, pues el ser resguardado sensibiliza los límites de su refugio. Es entonces cuando las habitaciones adquieren valores sensibles, que más tarde se transformarán en recuerdos. Y es gracias a la ensoñación que podemos revivir estas antiguas moradas, viajando al país de la infancia. Cuando estemos en la nueva casa, veremos las imágenes de la casa natal.

La casa natal es la primera. Aquella en donde transcurrieron nuestros primeros años de vida. Esta se queda grabada para siempre en nuestro ser. Todas las demás casas que habitemos en un futuro tendrán algo de esa morada primitiva. “Sin embargo, más allá de los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros” (Bachelard, 2020, p 53). Es decir, hemos adquirido una serie de hábitos que constituyen las distintas maneras de habitar.

Para las personas que la casa natal no es su actual residencia, notaran más rápido esta serie de costumbres que están grabadas en nosotros; pues es llegar a casa y no nos haría falta luz para recorrer el pasillo y abrir la puerta de nuestra habitación, o ya sabríamos cuánta fuerza es necesaria para empujar la puerta del frigorífico y cerrarla.

“La casa natal es más que un cuerpo de vivienda: es un cuerpo de sueños. Cada uno de sus reductos fue un albergue de ensueños” (p.53). Es aquí cuando Bachelard (2020) clarifica que debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del ser humano. En esa integración el principio unificador es el ensueño.

Según Bachelard, la ensoñación no debe confundirse con el sueño, con la somnolencia. A diferencia del ensueño, en el sueño nocturno aparece cierta hostilidad, como ocurre en las pesadillas donde aparecen formas malignas, que remiten a experiencias diurnas. El psicoanalista que trabaja con los sueños dirá que se articulan en la “frustración” de deseos reprimidos. Por el contrario, las ensoñaciones evitan los recuerdos traumáticos y situaciones de angustia, ya que estas son dulces, placenteras.

Freud (1997), en *El poeta y los sueños diurnos*, nos cuenta como en el juego el niño fantasea y a medida que crece para convertirse en adulto cesa de jugar, renunciando así al placer que encontraba en el juego. Sin embargo, lo que pareciera ser una renuncia a este placer de jugar se sustituye por otra cosa, a saber: las ensoñaciones o sueños diurnos. El adulto prescinde del apoyo de los objetos reales para confiar en la fantasía. “Hace castillos en el aire” (p. 1347).

En cualquier caso, con la imaginación podemos volver a esa casa perdida – vientre materno– que se sustituye por la casa natal. Cuando la casa natal ya no existe, nos encontramos en una segunda pérdida y es gracias al recuerdo que

encontramos consuelo. Ya que cuando habitemos nuevas casas, siempre tendremos en mente esta casa infantil. Veremos en estas casas las imágenes de la primera casa. La casa entonces, se vive en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y con los sueños (Bachelard, 2020, p. 41).

3.1.3. Casa refugio: imagen del nido

El ser comienza por el bienestar. En su contemplación del nido, el filósofo se tranquiliza prosiguiendo una meditación de su ser en el ser tranquilo del mundo. Traduciendo entonces al lenguaje de los metafísicos de hoy la inocencia absoluta de su ensueño, el soñador puede decir: el mundo es el nido del hombre. (Bachelard, 2020, p. 160)

De acuerdo con Bachelard, (2020) el refugio se caracteriza por tener imágenes del nido. En este tipo de imágenes el ser se repliega, se retira en su rincón en el mundo. Para analizar estos espacios el autor recoge un fragmento de la conocida novela *Notre-Dame de Paris*, y dice así: “Para Quasimodo la catedral había sido sucesivamente” (p.144)

el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo [...] Casi podría decirse que había tomado su forma lo mismo, al igual que el caracol toma la forma de su concha. Era su morada, su agujero, su envoltura [...] se adhería a ella en cierto modo como la tortuga a su caparazón. La rugosa catedral era su caparazón. (Hugo, 1832, pp. 337-338)

En esta cita se muestra como el protagonista de la novela aparece unido en armonía con su casa. Este acoplamiento va ligado al sentimiento de bienestar que el ser humano encuentra en el refugio de su hogar. “Así el bienestar nos devuelve a la primitividad del refugio. Físicamente, el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde” (Bachelard, 2020, p.144). Entonces, el nido siempre tendrá la condición del refugio, de seguridad. Para el pájaro que sale del huevo el nido es “un plumón externo antes que la piel desnuda reciba su plumón corpóreo” (Bachelard, 2020, p.147). Por tanto, el nido para el pájaro es una morada caliente, porque sigue resguardándolo después de que salga del huevo; lo recoge en el calor del hogar.

Si bien el pájaro construye el nido cuidadosamente con diversos materiales, tales como ramas, hojas y hasta con sus propias plumas. ¿Podríamos decir que la casa-nido es entonces, una extensión del pájaro, de uno mismo?

Bien sabemos que el cuerpo del pájaro es lo que le da forma al nido, tras empujar una y otra vez su cuerpo para conseguir la forma circular de esté. De igual manera que el pájaro, el ser humano se articula de forma casi esencial con

la casa, –acorde a sus necesidades– como si se tratará de un caracol con caparazón se adhiere a ella. Bachelard (2020) dirá: “físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde” (p.144) y es Michelet (1867) quien contestará a nuestra pregunta anterior: “La casa, pues, es la persona misma” (p. 281).

Y así, gracias a las imágenes del nido recogidas en *El pájaro* por Michelet y en *La poética del espacio* de Bachelard, comprendemos que, desde su origen, dichas imágenes eran humanas.



Fig. 3. Vincent van Gogh: *Birds' Nests*, 1885, óleo sobre lienzo, 33,3 × 43,3 cm.

Otra característica que vemos entre el pájaro y el ser humano, entre el nido y la casa, es que el hogar está construido para ser habitado por la familia, así mismo el pájaro también construye para aquella. Es entonces, el cuidado innato el impulso que hace al ave construir nidos (Michelet, 1867).

La casa- nido es un espacio cerrado, seguro, donde la familia se refugia en su propia intimidad, en un entorno que la resguarda del exterior. La casa y el nido comparten la voluntad de albergar, aquí la casa tiene una ubicación, un domicilio, al que poder volver. Del mismo modo, el pájaro que echa el vuelo vuelve a su nido y se refugia en él. De hecho, la golondrina comparte este sentimiento de fidelidad hacia su hogar ya que vuelve tras cada estación al mismo sitio donde anidan.



Fig. 4. Vincent van Gogh: *The Cottage*, 1885, Óleo sobre lienzo, 65.7 cm x 79.3 cm.

Por otra parte, es interesante ver como ciertos artistas han tratado este tema según sus intereses y de qué manera se ve reflejado en sus obras:

El pintor Vlaminck (1931) escribe: “El bienestar que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo azota es completamente animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo, deben ser felices como yo” (p. 52). Asimismo, Van Gogh (1937) dejó escrito en las cartas que le enviaba a su hermano Theo: “La choza con su techo de juncos me ha hecho pensar en el nido de un reyezuelo” (Bachelard, 2020, p. 154).

Como resultado de lo anterior, surge una vez más la necesidad de buscar seguridad en un rincón del mundo, de resguardarnos ante lo hostil de lo afuera, nos devuelve al refugio, a la casa, donde uno se siente protegido. Estas imágenes atienden a una cualidad primitiva, animal, de sentir el calor en un espacio llamado hogar. El nido es entonces, para el pájaro una morada suave y caliente; esta imagen se asocia con la casa sencilla, la cual tiene condición de reposo, de tranquilidad.

Ambas imágenes: el nido en calma y la vieja casa, tejen sobre el telar de los sueños la gruesa tela de la intimidad. Y las imágenes son muy simples, sin ninguna preocupación por ser pintorescas. El poeta ha sentido exactamente que una especie de acorde musical iba a resonar en el alma de su lector por la evocación del nido, de un canto de pájaros, de la atracción que nos llama hacia la vieja casa, hacia la primera

morada. Pero para comparar tan dulcemente la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad? Oímos un “ay” en ese canto de ternura. Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas. (Bachelard, 2020, p. 156)

Tras leer este párrafo extraído de *La poética del espacio*, sostenemos con mayor firmeza que la casa natal no existe sino en nuestra imaginación. Y es en este sentimiento amargo, que nos viene al pensar en la posibilidad de perder todo ese mundo infantil lleno de buenos recuerdos, cuando nos damos cuenta que la infancia es inventada. Cada individuo construye esa época sobre los recuerdos y memoria que bien sabemos que son subjetivos y por tanto parciales, porque se privilegian unos acontecimientos sobre otros, unas experiencias sobre otras, sucesos que se olvidan o se deforman. Además, cuando hablamos de la infancia lo hacemos sobre un periodo de la vida que no recordamos bien, que esta borroso, y que fácilmente lo completamos con recuerdos inventados, recreados, que volvemos a elaborar cada vez que los pensamos.

4. EL TIEMPO VIVIDO

No hay hogar sin tiempo. “No podemos habitar un espacio en el que el tiempo no exista. No podemos recorrer un espacio que no es” (Apolinar, 2016, p.5).

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere avanzar, que cuando en el pasado mismo va en busca del tiempo perdido quiere “suspender” el vuelo del tiempo”. (Bachelard, 2020, p. 31)

En este capítulo hablaremos del tiempo, sin embargo, no en su totalidad. Comenzaremos pues, con ciertas reflexiones que pudieran ser interesantes para elaborar un estudio a cerca del tiempo en un espacio habitado en relación con la infancia y con la producción artística: la pintura. Se verá entonces, como se prescinde del concepto tiempo analizado a partir de las ciencias naturales, ya que impera el significado que se pueda obtener de otros estudios; a saber, la fenomenología, la filosofía y el psicoanálisis.

El análisis de la conciencia del tiempo es tema que ha concernido a toda la teoría del conocimiento occidental. Uno de los primeros en tratar las dificultades de este amplio concepto fue San Agustín, donde quedaron recogidas en *Confesiones* (2010). En este libro se ve como el autor reflexiona a cerca de la naturaleza del tiempo, con un tono que podría parecer exasperante, ya que realiza toda una dialéctica entorno a los conceptos pasado, presente y futuro; declarando así que solo existe el presente, ya que el pasado y el futuro no están presentes, no existen en el “ahora”.

Así mismo, vemos oportuno destacar una cita del capítulo *En el interior del corazón I: Eternidad de dios y caída del alma en el tiempo*, ya que versa a cerca del tiempo en la infancia y como existe en la memoria.

Sea del modo que sea, cuando se narran hechos pasados verdaderos, no se sacan de la memoria los mismos acontecimientos que pasaron, sino palabras concebidas a partir de las imágenes de aquellos, las que fijaron en el espíritu a modo de huella al pasar a través de los sentidos. Y así mi niñez, que ya no existe, está en tiempo pasado porque ya no existe. Ahora bien, su imagen, cuando yo la revivo y la narro, la observo en tiempo presente, porque todavía existe en mi memoria. (San Agustín, 2010, pp. 564-565)

Es decir, con la memoria revivimos el pasado, que ya no existe. Es pertinente relacionar esta última cita de San Agustín con el discurso de Bachelard. Para él

la ensoñación es clave para poder viajar al mundo onírico, donde yacen los recuerdos. El afuera dota de cualidades oníricas a la casa, pero también se obtienen de imágenes primitivas de recuerdos de la infancia, que residen en la memoria. La ensoñación recoge memoria e imaginación uniéndolas de tal manera que no se pueden disociar. “Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen” (Bachelard, 2020, p. 42).

Según Bachelard, se puede retornar a la casa natal sin el esfuerzo de la vista, ya que podríamos localizar los diferentes espacios que una vez estuvieron en ella, siguiendo las costumbres del cuerpo; convirtiéndose así, en un despertador de imágenes y en un partícipe de su prolongación en el presente. Se relacionan de este modo los recuerdos de un lugar con las imágenes en la dimensión de la memoria afectiva, encontrando una conexión con espacios significativos de nuestra vida. Convirtiendo “el presente en recuerdo de momentos antiguos” (Aguilar, Irving, 2012, p. 142).

Para la concepción del tiempo la memoria es crucial, ya que esta la entendemos como reencuentro de un tiempo. O sea, la memoria tiene como función crear una eternidad que es recuperada al integrar un tiempo perdido. La imaginación es utilizada por la memoria para jugar con el recuerdo. Por ello, en la infancia uno se inventa lo que pasó en esa etapa, puesto que nuestro recuerdo es difuso y se disuelve con la anécdota.

Del mismo modo, Marie Bonaparte escribe en su trabajo *Time and the Unconscious* (1940), de qué manera percibe el tiempo un infante. Un adulto y un niño no comparten la misma noción del tiempo, ya que los días en la infancia parecerían eternos para los niños; como ocurre cuando se encuentran jugando indefinidamente. Además, vemos como las tareas que no son lúdicas, que vienen impuestas por los adultos, son vividas por parte del niño, como una intromisión a un ámbito ajeno o a un mundo hostil. Marie Bonaparte sitúa un momento clave para la adquisición del concepto tiempo en los niños, a saber: el aprendizaje de la lectura de las horas del reloj:

El niño comienza a descubrir que las horas de jugar y de ir a la cama están reguladas por ese implacable mecanismo. En la adolescencia se falla con frecuencia en la lucha contra el sentido adulto del tiempo. La idea de la muerte es tratada de una forma muy particular; le ocurre a los demás; no existe para ellos. Los adultos, salvo en determinadas condiciones, son capaces de observar el paso del tiempo. Los días, meses y años tienen límites claramente definidos. La vida transcurre en un período entre el nacimiento y la muerte. Pero se puede aceptar mejor la limitación impuesta por el pasado, mientras que la muerte resulta más intolerable. De allí, la frecuencia de la idea de sobrevivir, tanto en sueños como en fantasías. (Ostos, Magaly, 2000)

En esto consiste la infancia, o mejor dicho el aura que la rodea, ya que, partiendo de lo ya comentado, podríamos decir que el recuerdo de la infancia ignora la muerte. Es al recordar nuestra primera casa -la casa natal- donde experimentamos un sentimiento de resistencia al devenir del tiempo, es decir a nuestra propia muerte.

Se podría decir pues, que la rememoración de la infancia trasciende del sentimiento de dejar de ser. Por ello, creemos interesante relacionar esta aura inmortal que rodea a la niñez con la “promesa de duración, de permanencia - contra el pasaje del tiempo-” que nos ofrecen las imágenes-materia; “lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas” (Brea, 2010, p. 9).

José Luis Brea (2010) analiza en *Las tres eras de la imagen*, de qué manera interviene el tiempo en la construcción de la imagen-materia. Con imagen-materia, se refiere a las imágenes que van ligadas a su condición matérica, es decir no se pueden desligar de su soporte. Estas son: cuadro, grabado, dibujo, bajorrelieve y escultura.

En este caso, es oportuno centrarnos solo en el primer ejemplo: el cuadro o en otras palabras la pintura. Las imágenes que vemos en ella son portadoras de esperanza ante el angustioso pasaje del tiempo. Estas imágenes, según Brea (2010) se convertirían pues, en promesas de memoria. “Memorias contra el tiempo, contra su pasaje, contra la efimeridad visible e implacable del mundo que nos rodea, y la nuestra propia, incursos en ella” (p. 10).

Entonces, la imagen-materia no atiende al presente, aun menos a nuestra actualidad, donde el presente es tan acelerado que se nos escapa de las manos. Sino que responde al pasado; “traen memoria”. Aquí el tiempo no pasa, se ha detenido; protegen ese algo representado a salvo del tiempo. (Brea, 2010, p. 11)

Por tanto, con la pintura, pone a resguardo la imagen capturada de un momento. “Para que, fuera de su tiempo propio, pueda de nuevo recuperarse, venir de nuevo a ocurrir. Para que en realidad en todo momento persista ocurriendo, suspendido en el tiempo estatizado de la representación” (Brea, 2010, p.13).

Vemos pues, como la pintura y el recuerdo de la infancia ansían la eternidad, aferrándose a esa promesa de duración contra el pasaje del tiempo. ¿Se podría declarar entonces, que la pintura y el recuerdo de la infancia se ven atravesadas por un sentimiento de nostalgia? ¿Es entonces la nostalgia el origen creador de la pintura, y del apego al recuerdo de la niñez?

4.1. LA REMEMORACIÓN Y LA MEMORIA

“En conclusión, no son esas sílabas, que ya no existen, lo que mido en mi memoria, sino algo que permanece impreso en ella” (San Agustín, 2010, p. 577).

El anterior apartado trata sobre el recuerdo y la memoria y como estos se relacionan con la pintura. En esta sección indagaremos con más precisión en las diferencias o similitudes entre términos como recuerdo, retención, rememoración y memoria, para así seguir con la relación que se pueda generar con la imagen-materia.

San Agustín (2010) escribe en *Confesiones*: “mi recuerdo en la medida en que lo recuerdo” (p. 209), donde identificamos diversas ideas y reflexiones sobre el tiempo, que aparecen posteriormente en Husserl (2002): “en definitiva retención, es, a una, retención de la retención extinta” (p. 101). Ambos pensadores parten del mismo punto: el ahora y las sensaciones (impresiones), ya que estas se experimentan en el “ahora”, en el presente. Según Husserl (2002), el “yo” presta atención a lo que percibimos a través del “ahora”. Esta forma de atención -ahora- se puede dirigir a nuevas sensaciones (ahora-sol, ahora-lluvia, ahora-automóvil...), además puede volver a sensaciones pasadas, que ya hemos experimentado y aplicarles las modalidades intencionales de la temporalidad, integrándolas así en nuestra experiencia temporal. Por ejemplo: la casa donde yo viví hace 16 años, me trae todavía ahora un sentimiento de nostalgia... Entonces “lo que era presente pasa a otra modalidad de atención, a la sensación en vías de desaparición; lo que era presente adquiere modalidad de pasado” (Gabás, 2015, p.38).

Es decir, es la fenomenología trascendental de Husserl lo que justificará el cuestionamiento filosófico del recuerdo, ya que estudia cómo el recuerdo actúa en el conocimiento y en la identidad, tanto en la formación del objeto que conocemos como en la identidad del sujeto que lo percibe.

Retomemos ahora, el concepto introducido anteriormente: las modalidades intencionales de la temporalidad. ¿A qué se refiere? Según Husserl (2002) aluden a las distintas formas en que la conciencia estructura y experimenta el tiempo. En otras palabras, a los tres niveles de tiempo. Estos son, según el pensamiento husseliano, los actos constituyentes de la percepción (presente), de la retención (pasado) y de la protención (futuro). Es interés para este trabajo centrarnos en la retención. La retención es la propiedad de la conciencia constituyente que se origina en el recuerdo. Como se ha comentado previamente lo que era presente adquiere cualidad de pasado, por ello el recuerdo y la retención no se pueden disociar. “Lo recordado, claro está, no existe ahora — en caso contrario, no sería pasado sino presente—, y en el

recuerdo (en la retención) no está dado como siendo ahora” (Husserl, 2002, p.56). Es decir, la imagen de la casa natal reproducida (rememorada) por el recuerdo es distinta de la imagen real.

La transición de una **retención** a otra, forma un continuo enlace de las mismas. En esta continuidad las **retenciones** más antiguas van modificando a las nuevas. Este proceso lo describe Husserl (2002) como “una cola de cometa” (p. 57), donde los recuerdos se irán perdiendo poco a poco en el olvido.

Husserl califica “recuerdo primario” a la retención, que es lo que acaba de pasar y “recuerdo secundario” a la rememoración, que sería el presente recordado o re- presentado.

A través de la rememoración el sujeto en el momento presente se adentra en su pasado, repitiendo, re- produciendo las experiencias vividas anteriormente. La rememoración conlleva la reproducción de todo el proceso perceptivo, lo que permite presentificarlo, hacerlo presente en la manera de la semejanza, de la metáfora y es por ello que adquiere la cualidad de una re- presentación, es decir de una percepción nueva.

Por consiguiente, la “imagen” rememorada no aparece como un “ahora” en sí mismo, sino que atiende a un presente recordado; toda rememoración adquiere pues, cualidad de pasado.

De acuerdo con Husserl, lo re- presentado es traído a través del recuerdo mediante la fantasía. Por tanto, la imaginación y la rememoración tienen en común la modificación de los objetos recordados, ya que lo imaginado y lo recordado son modificaciones de la impresión, a las que llamaremos fantasmas o imágenes.

Descubrimos pues, que la imagen puede atender a varias cuestiones, a saber: según su índole material o atendiendo a su imaginación. Para poder clarificar con mayor determinación estas diferencias, las abordaremos, como hicimos previamente, a través de su etimología:

La palabra imagen posee una raíz del latín *imago*, que, a su vez, también viene del griego *eikon*. Según el latín hace referencia a la efigie (representación, retrato, figura) y, por otro lado, a cierta ensoñación; con los sueños imaginamos, creamos imágenes. Se relaciona, además, con los términos griegos *eikon* y *Eidos*. Mientras *Eidos* se asocia con la idea, *eikon* se refiere al icono, al objeto. Entonces, la imagen es por un lado efigie y por otro sueño. El sueño se relaciona con la idea (*Eidos*) y la efigie con lo objetual (*eikon*).

Por otra parte, el término griego *spek* comparte raíz con “espectro” en griego (*skeptomai*). En latín, *spectrum* significa imagen o aparición. Espectro lo vincularemos con fantasma, que una de sus definiciones según la Real Academia Española es: “Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía.”

José Luis Brea (2010) dirá que “toda la energía que pretende `extraer` una `escena` del curso del tiempo y la pone a *ocurrir* infinitamente”, (como en el caso de la pintura) “es derivada en una *intención espacializadora*, que pareciera horizontalizar la potencia de existencia de aquello que ha sido suspendido de ella” (p. 19). Es decir, esta "horizontalización" implica que la experiencia se representa de manera plana y estática, como si estuviera extendida sobre una superficie horizontal, véase el cuadro.

Es como si el total de los momentos *por venir* de ese suceso cortado irrumpiera en *dejà vu* desde su trasfondo futuro, desde los lugares del tiempo a que su flecha de acontecimiento le hubiese conducido, haciendo que esa carga añadida y virtual de una sensación interminable de posterioridades posibles que ya nunca serán -pero tal vez habrían querido *estar-*, haga en cierto modo *presencia*. (Brea, 2010, p. 19)

O sea, esta sensación de *dejà vu* surge debido a que la imagen no solo representa la “escena extraída”, sino que también evoca una sensación de futuros posibles que nunca pudieron ser.

Esa presencia permite a la imagen cargarse de *fantasma*. En este espacio se articula ante nuestros ojos, para teatralizar el misterio de ese tiempo, que, ya, no *transcurre*. Es decir lo representado en la imagen-materia aparece como fantasma de lo imitado. (Brea, 2010, p. 19)

Cuando José Luis Brea califica de fantasma a lo representado en la pintura, se refiere a que lo que aparece en el plano, en la imagen, que ya no es, tan solo existe dentro del cuadro. Lo que veremos en la imagen es pasado, que anhela ser presente eterno. Cuando se tienen ensoñaciones de la primera casa, “se tiene la impresión de habitar una imagen” (Bachelard, 2020, p. 114), el tiempo fuera de esa imagen fluye, dejándola así inmóvil. El tiempo pasa a ser eterno como todo ese mundo infantil que salvaguardamos en la memoria, que poco a poco lo vemos más lejos y más borroso.

Es entonces, cuando los artistas que trabajan con la pintura y con la infancia, inundados por esta nostalgia, decidirán pintar esos momentos de su niñez, para que así aparezcan representados en una “posible” y quimérica eternidad.

Pensamos que para poder visualizar y entender de qué manera la nostalgia es un posible impulso creador para la pintura, decidimos escoger como ejemplo el mito de Kora, recogido en la Historia Natural de Plinio el Viejo, en el volumen XXXV. En este libro el autor sitúa el origen de la pintura en la Grecia del siglo VII a.C. Nos cuenta como el descubrimiento de este arte se le atribuye a la joven Kora, hija del alfarero Butades de Sición. Plinio el Viejo nos cuenta que la muchacha estaba enamorada de un joven que abandonaría la ciudad para servir en la guerra, y para inmortalizar su figura, por si no lo volvía a ver, Kora

contorneo con líneas el perfil de su amante a partir de la sombra que proyectaba la luz de una vela sobre la pared. Por lo que, fue el primer retrato consciente de la historia (Mayordomo, Concha, 2021).

Este mito se ha ido representando a lo largo de la historia por varios artistas, como ejemplo veremos el de Joseph-Benoît Suvée (Fig. 5), y el de Jean-Baptiste Regnault (Fig. 6).



Fig. 5. Joseph-Benoît Suvée: *The invention of the art of drawing*, circa 1791, óleo sobre lienzo, 49 x 34 cm.



Fig. 6. Jean-Baptiste Regnault: *L'origine de la peinture, ou Dibutade dessinant le portrait de son amant*, 1785, óleo sobre lienzo, 1,2 x 1,4 m.

Por todo ello, reafirmamos que es este sentimiento de nostalgia por la pérdida lo que impulsa a la artista a plasmar la figura de su amado, para así, congelarlo en el tiempo y dar consuelo a la ausencia del retratado. Del mismo modo, en este proyecto se contempla la pintura de la misma manera; como artefacto que protege lo representado del transcurso del tiempo.

5. MARCO REFERENCIAL

A lo largo de los capítulos anteriores hemos revisado diversas reflexiones de pensadores que han servido para desarrollar el marco teórico de este trabajo. No obstante, en este apartado hablaremos de los referentes estéticos y conceptuales, que han dado lugar a la materialización de este trabajo fin de máster.

Los artistas que aparecerán en el siguiente capítulo serán organizados en dos categorías: conceptual (tiempo) y material (espacio). Los referentes en cuestión son Félix González-Torres, Mary Cassatt, Pere Llobera, Mark Tennant, Richard McGuire y Hans-Peter Feldmann.

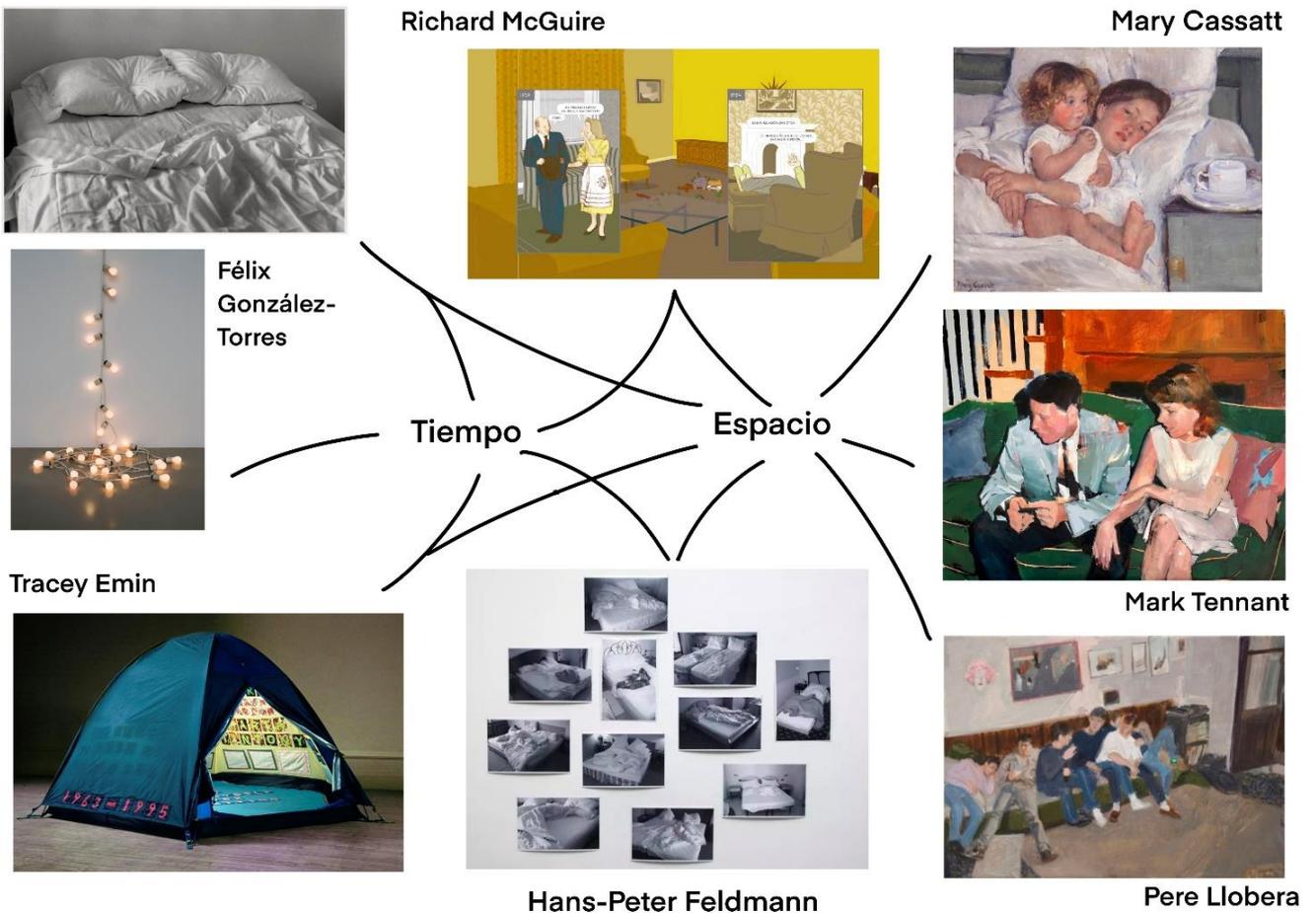


Fig. 7. Claudia Martínez Cámara: Mapa conceptual de referentes.

5.1. EN LO CONCEPTUAL: TIEMPO

Surgen como referentes conceptuales Félix González-Torres, Tracey Emin, Richard McGuire y Hans-Peter Feldmann.

Félix González-Torres

Félix González-Torres nació en Cuba, en 1957 y falleció 39 años más tarde, en Miami, por complicaciones causadas por el SIDA. Su obra es considerada como una de las más influyentes en el panorama actual contemporáneo.

Fue conocido por sus obras de apariencia minimalista hechas con bombillas, relojes, caramelos, etc. Su trabajo está cargado de identidad y memoria, mientras aborda temas sociales y políticos, sin dejar de lado la sensibilidad poética que tanto lo caracteriza.

González-Torres perdió a su pareja, Ross Laycock a causa del SIDA, la misma enfermedad que años más tarde le haría fallecer. A partir de esta pérdida el artista le dedicará todas sus piezas. Veremos entonces, como recurre a objetos que sugieren el duelo de este vínculo romántico. Es justo este sentimiento para motivar la producción artística. Lo podemos ver en obras como *Untitled*, 1991 (Fig. 8) o en *Untitled (Toronto)*, 1992 (Fig. 9).



Fig. 9. Félix González-Torres: *Untitled (Toronto)*, 1992.



Fig. 8. Félix González-Torres: *Untitled*, 1991.

180.1996.vw4



Digital Image © 2012 MoMA, N.Y.

This image will display properly on a monitor calibrated to 5500 K, 2.2 gamma when using the embedded working space profile.

En esta última obra (Fig. 9), vemos como el artista les otorga un significado poético a objetos prácticos, en este caso las bombillas que conforman la pieza. Aquí, González-Torres realiza una analogía entre la duración útil de una bombilla



Fig. 10. Félix González-Torres: *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991.

y la vida de una persona, ya que, tanto para una como para otra su tiempo vital es finito y eventualmente llegará a fin.

Por otro lado, el autor en *Untitled*, 1991 (Fig. 8), instala la misma fotografía en blanco y negro en 24 vallas publicitarias ubicadas por todo Manhattan. En la imagen seleccionada aparece una cama doble, de matrimonio, vacía, donde se aprecia como todavía permanecen las hendiduras de los cuerpos que solían habitar este mueble, pero que ya no están. Mostrando así la evidencia de lo que ya no hay; su pareja, permitiéndose tratar otra vez la pérdida y el paso del

En suma, la obra desarrollada a lo largo de su última década de vida aparece integrada con su propia experiencia personal, que en este caso está impregnada por la pérdida de un ser querido y por el implacable avance del tiempo. Vemos como estos elementos fueron recurrentes en las vanitas, subgénero que se haya dentro de la naturaleza muerta y del bodegón, desarrollados durante el Barroco. De acuerdo con Gerard Vilar (2004), la obra *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991 (Fig. 10) es calificada como una versión contemporánea de este género barroco. “Las razones de esta obra no tendrían que ver con la mera ocurrencia, sino que tienen que ver con la caducidad de la vida, la dificultad o la imposibilidad de que los amantes vivan y mueran sincrónicamente” (p. 39).

Por todo esto, consideramos esencial la influencia de Félix González-Torres en el desarrollo conceptual de la producción artística de este trabajo final de máster.



Fig. 11. Anónimo: *Vanitas Still Life*, 1650, óleo sobre lienzo, 45 x 56 cm.

Tracey Emin



Fig. 12. Tracey Emin: *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*.

Al igual que Félix González-Torres, Tracey Emin impregna su obra con elementos biográficos cargados usualmente de sentimientos amargos, debido a experiencias personales. Nació en 1963, en Londres y fue considerada una de las figuras más disruptivas y brillantes de los *Young British Artists* en 1980.

En 1997, su obra *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (Fig. 12) se mostró en la exposición de Charles Saatchi, en la Real Academia de Londres. Esta obra consiste en una tienda de campaña donde la artista cosió los nombres de todas las personas con las que se había acostado, no solo sexualmente, también con las que compartió cierta intimidad, ya sean familiares, amigos u amantes.

Cuatro años más tarde, se exhibió en la Tate Gallery la famosa obra *My Bed*, 1998 (Fig. 13), que fue nominada al Premio Turner. Esta obra consistía en una instalación que presentaba la propia cama de la artista donde pasaba días enteros sin levantarse, ya que se encontraba en un periodo vital difícil. El mueble aparecía desordenado y sucio con los propios elementos de su habitación.

Ambas piezas comparten la presencia de intimidad, tal vez en *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* sea menos evidente, pero la tienda nos puede remitir a la cueva, a la imagen de refugio y a su vez, a la imagen de la casa. Esta obra invita al espectador a agacharse y a entrar dentro de ella, como si de un animal se tratara, al resguardarse en su guarida.

Por otra parte, *My bed*, 1998 manifiesta la intimidad de la artista de una manera más obvia, al “teatralizar” la cama donde ella duerme, empleando objetos personales. La cama al igual que la tienda nos remite a una imagen de reposo, sin embargo, de todos los muebles de la casa, la cama se considera la más íntima. El rincón de la cama nos transportará al primer valor del ser: La inmovilidad; un lugar seguro donde agazaparnos (Bachelard, 2020).

Se podría decir que Tracey Emin pone a repetir una y otra vez ese espacio sacado de su “habita natural”; lo congela en el tiempo.



Fig. 13. Tracey Emin: *My bed*, 1998.

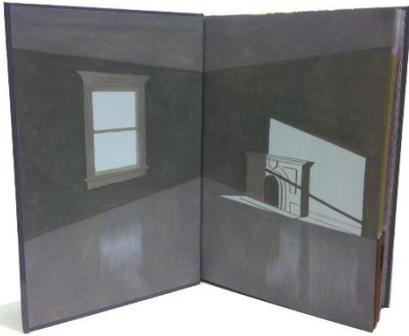


Fig. 14. Richard McGuire: *Here*, 2014.



Fig. 15. Richard McGuire: Escaneado de la versión publicado en RAW Volumen 2 #1, 1989.

Richard McGuire

Richard McGuire (estadounidense, n. 1957) trabaja con un amplio abanico de materiales, no obstante, se ha distinguido por su obra gráfica. Es reconocido por su libro de artista *Here*, 2014 (Fig. 14), donde explora un lugar concreto a lo largo del tiempo. Se trata de una novela gráfica con una estructura narrativa no lineal, que muestra una habitación a lo largo de millones de años. Por ejemplo, en una página podríamos ver un fragmento de esta ubicación en 1915, superpuesto a otra imagen de 10.000 a. C.

Here empezó como una tirada cómica (Fig. 15) de 6 páginas, publicada en 1989, donde aparecía el rincón de una casa propia de los años setenta. Más tarde, en la ampliación de este proyecto el artista nos mostrará como va evolucionando esta pequeña esquina de la casa. Veremos de qué manera fue construida, en 1902 y como irán habitando ese espacio diversas generaciones, hasta ser demolida en 2030.

Es justo este interés sobre la temporalidad y la percepción de un lugar concreto lo que han servido como referencia para la conceptualización de la producción artística de este trabajo de fin de grado.

Hans-Peter Feldmann

Hans-Peter Feldmann surge como referente conceptual, y podría considerarse también referente en lo material, debido a esa atracción por capturar el tiempo de los mismos objetos una y otra vez.

De este artista nos interesa solo su obra más temprana, y alguna de principios de los 2000, ya que hace énfasis en la seriación de imágenes con las que recoge la trivialidad de lo cotidiano. “En ellas no suele haber nada extraordinario, sólo el flujo invisible del tiempo detenido para examinarlo” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s. f.).

En *100 Years*, 2001 (Fig. 16), Feldmann fotografía a 101 personas, entre ellas encontramos a familiares, amigos y conocidos de entre 8 meses y 100 años de edad. Al mirar el retrato inmortalizado en cada fotografía se entremezclan pasado, presente y futuro, formando así una cronología de la vida humana (Moma, s. f.). Esta serie permite al artista a indagar sobre el paso del tiempo, desde su entorno, evidenciando así su intimidad.

Destacar, además, la disposición de esta serie en el espacio expositivo, pues se articulan de manera secuencial ordenadas, siguiendo un tiempo lineal. Al recorrer como espectador esta línea de tiempo, podría evocar nuestro transcurrir por el tiempo, señalando así su final (Tatay, Helena, 2001)

No le atrae la foto como obra individual, sino la serie, lo que se genera al juntar varias imágenes. Esta intención se hace notoria en *Time Series* (Fig. 17), iniciada en 1970 y terminada en 1979, a partir de una cámara analógica con un carrete de 36 imágenes para cada secuencia. Estas compartían un mismo motivo a retratar, a saber: escenas cotidianas o banales (Calvo, Concha, s.f.).



Fig. 16. Hans-Peter Feldmann: *100 Years*, 2001.



Fig. 17. Hans-Peter Feldmann: *Time Series, Window Cleaner*, 1970-1979.

5.2. EN LO MATERIAL: ESPACIO

A lo largo de este subapartado analizaremos una serie de obras pictóricas que comparten la sensibilidad por retratar ciertos espacios domésticos, propios de una casa. Expondremos a continuación, por orden cronológico las siguientes influencias artísticas.

Mary Cassatt

Mary Stevenson Cassatt nació en Pensilvania en 1826, aunque pasaría la mayor parte de su vida en Francia, donde se incorporaría al movimiento impresionista. Sin embargo, debido al panorama francés del s. XIX las mujeres aún no podían asistir a la *École des Beaux-Arts* por lo que los espacios domésticos quedaban relegados a las artistas. Siendo estos los protagonistas de la mayoría de sus cuadros, véase en la en la Figura 18. Mary consiguió exprimir al máximo esta limitación, exaltando así este entorno que había sido apartado, obteniendo cuadros de profundo carácter intimista y familiar.

Destacar, el sin fin de pinturas que tiene entorno a espacios cotidianos y domésticos, mostrando así las relaciones familiares que surgen en una casa. En la mayoría de estas escenas las protagonistas son mujeres que ocupan el lugar de madre o de hija. Y si nos familiarizamos con toda su obra, veremos cómo estos personajes van creciendo; identificamos entonces, un determinado paso del tiempo en dichas obras.



Fig. 18. Mary Cassatt: *The Child's Bath*, 1893, óleo sobre lienzo, 100.3 × 66.1 cm.

Pere Llobera y Mark Tennant

Los últimos artistas que vamos a analizar brevemente como referente para nuestro trabajo son Pere Llobera y Mark Tennant. Ambos serán comparados debido a la similitud del trazo y los motivos a pintar entre los artistas, sin dejar de lado sus diferencias.

En primer lugar, Pere Llobera (n. 1970, Barcelona) es conocido por su pintura, aunque trabaja también con otros materiales y procedimientos, como la instalación y el dibujo. La serie *A history of mediocrity*, 2011 (Fig. 19), junto con alguna otra obra, son de interés para el desarrollo del presente estudio, ya que Llobera pinta escenarios domésticos a partir de fotografías, dejando ver ciertos recursos propios de ella, tales como: el flash, el tipo de perspectiva, el instante del momento, etc. De igual manera, Mark Tennant (n. 1950, Baltimore) también emplea este tipo de herramientas, como podemos ver en la Figura 20, evocando así la estética de la fotografía.

Por otro lado, los dos utilizan un trazo desenfadado y vigoroso al representar escenas de ocio. Mientras que en las pinturas de Pere Llobera podemos apreciar cierta extrañeza, producto de una imagen cargada de onirismo mezclado con ese realismo cotidiano, en Mark Tennant no se aprecia con tanto ímpetu esta característica. A pesar de sus pinturas con imágenes extrañas o peculiares.

En suma, tanto Pere Llobera como Mark Tennant han sido seleccionados por su inclinación por pintar imágenes cotidianas, algunas propias de la cultura popular, representando así su intimidad. Además de por su empleo técnico y tratamiento fotográfico de sus pinturas.



Fig. 19. Pere Llobera: *A history of mediocrity #10*, 2011, óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm.



Fig. 20. Mark Tennant: *Green couch*, 2021, 61 x 76 cm.

6. PRODUCCIÓN

El sofá de casa se trata de una serie pictórica la cual ha partido de la revisión de fotos de archivo y álbum familiar, para así, investigar mediante la pintura sobre el funcionamiento de esta, a través de un sentimiento nostálgico producido por el inexorable paso del tiempo. Generando entonces, una obra que versa sobre la identidad, la intimidad y el tiempo a cerca de un espacio habitado felizmente: el hogar. Todo este trabajo ha sido enriquecido tanto por referentes literarios como por influencias artísticas.

A lo largo de estos epígrafes creemos conveniente desarrollar toda la evolución de la producción artística, empezando con trabajos precursores al final y con sus respectivos procedimientos.

6.1. ANTECEDENTES

Durante el curso académico 2022-23 se llevó a cabo el trabajo de fin de grado, que partía de la casa natal y la infancia perdida. Se puede apreciar como dichos intereses también aparecen en este trabajo, sin embargo, aquí, predomina la inclinación por la pintura como instrumento contenedor de tiempo, cosa que en el trabajo de fin de grado no aparecía. Sí que era pertinente tratar el interés de ocupar y habitar un espacio, teatralizando así una especie de casa natal con imágenes infantiles (Fig. 21).

En resumen, a lo largo de estos dos últimos años se ha ido desarrollando un interés por aspectos que tienen que ver con el paso del tiempo, la infancia, el habitar, la identidad, etc. Que se desarrollan gracias a la práctica artística.

En primera instancia y a modo de introducción, la serie de pinturas que configuran este trabajo de fin de máster se empezó a pintar a finales de 2023 como un trabajo para una asignatura del grado. Sin embargo, a medida que seleccionábamos las fotografías para posteriormente pintarlas, veíamos como había un elemento en común en todas ellas. El sofá del salón de casa se repetía sin fin en la mayoría de álbumes, no importaba que pasarán los años, esa cubierta de rayas rojas se mostraba una y otra vez. A partir de esa repetición surge la preocupación por el devenir del tiempo y cómo influye en las personas que se ven representadas en las pinturas. Y es durante el máster de producción artística cuando se decide expresar esta inclinación.



Fig. 21. Claudia Martínez Cámara: *La casa de mi infancia*, 2023, Serigrafía sobre tela, cañas, hilo y otros materiales, 2,50 x 1,60 m.

6.2. EL SOFÁ DE CASA

Me gustaría sentarme en mi sofá, en el sofá que solía estar en el salón de casa. Que fuera para siempre, que la cubierta que lo protege no envejezca más. Que se detenga en el tiempo.

Me gustaría volver, volver a ese sofá que me ha visto crecer. Y soñar con mi infancia, con esa infancia que ya no existe, que me la invento. Solo puedo viajar a ella cuando sueño.

Quiero que al pintar se detengan las cosas que pinto. No quiero dejarlas ir, quiero volver a ellas una y otra vez. Que su recuerdo permanezca intacto en mi mente.

Tal vez, por eso pinte, porque tengo miedo de que mi memoria me traicione y se vayan para siempre.

Claudia Martínez Cámara

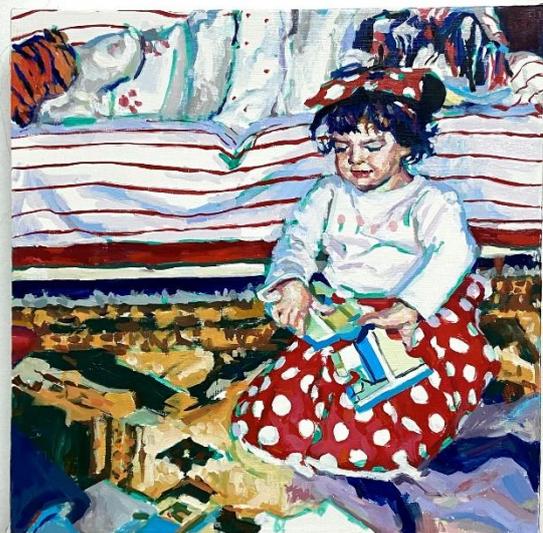
Al habitar una casa —que se convierte en hogar— el individuo llega a reconocerse dentro de ella. La casa pasa a ser una extensión de él mismo. Entonces, la casa habitada siempre tendrá esta conexión existencial entre el espacio ocupado y la persona que lo habita. Este vínculo goza de mayor poética en la infancia, cuando el tiempo se siente distorsionado y parece eterno. Sin embargo, dichos espacios son frágiles, el tiempo se los lleva, los destruye y nada de ese hogar será igual. “Los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas” (Bachelard, 2020, p. 153). En otras palabras: la casa natal no existe sino es en nuestra imaginación.

El sofá de casa es una serie de pinturas que enmarcan un escenario íntimo y doméstico. En primera instancia, vemos como las figuras que aparecen en las obras (Fig. 22-24) cambian; dependiendo del cuadro veremos distintas personas, más jóvenes o más mayores. Todas ellas forman parte de una familia.

En segundo lugar, veremos cómo hay un elemento que no varía: la cubierta del sofá. Se podría intuir pues, que el protagonista de estas imágenes es el mueble con la funda de rayas rojas tan característica, no obstante, el verdadero elemento principal es el tiempo. El tiempo a lo largo de los años en un mismo espacio.

Con el tiempo las personas crecen, cambian, se van... pero con los objetos es diferente, aunque sea a simple vista; sí que veremos ciertas modificaciones a medida que pasa el tiempo, aunque no tan notables como en las personas. Se establece así, dos líneas temporales en esta serie: la primera, que se refiere al envejecimiento de las personas y la segunda, el sofá a lo largo de los años, que aparentemente queda intacto por el tiempo.

Fig. 22. Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre papel/contrachapado, 30 x 30 cm.



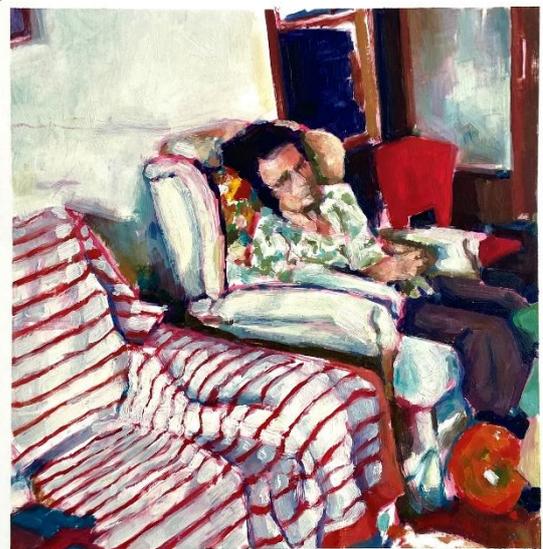


Fig. 23. Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre papel/ contrachapado, 30 x 30 cm.

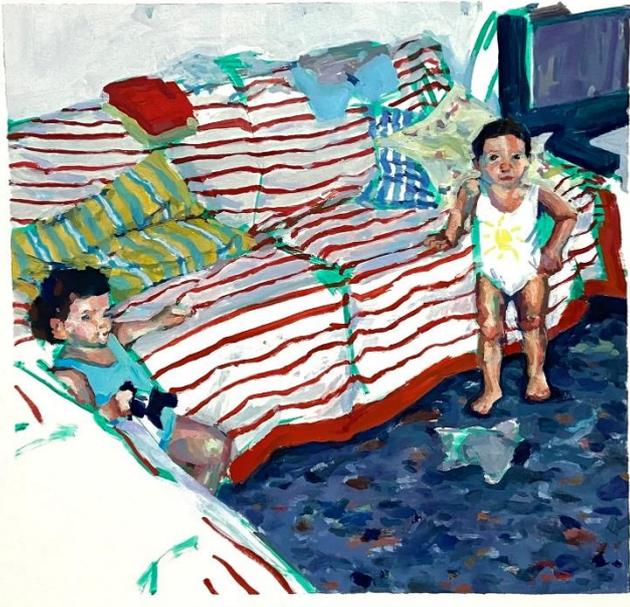


Fig. 24. Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre papel/ contrachapado, 30 x 30 cm.

Por otro lado, tratamos el devenir del tiempo mediante la pintura. Como ya comentamos anteriormente en el marco teórico, la imagen-materia corresponde a un sentimiento de duración en el tiempo; de promesa de eternidad. Entonces, al pintar escenas familiares sobre el salón de casa permite congelar esas imágenes en el tiempo, para que así no envejeczan más. Aquí la pintura funciona como un mecanismo de retención, donde recordamos la imagen de la casa natal una y otra vez, luchando en contra del olvido.

A continuación, se muestra como fue el proceso de creación y montaje de la serie *El sofá de casa*:

En cuanto al montaje de la serie, las obras se encontrarían expuestas en la pared, siguiendo una horizontalidad a modo de línea temporal. Sin embargo, no corresponden a un orden cronológico, ya que no es pertinente una forma de organización que obedezca a una sucesión lógica de acontecimientos; sino que obedece a una mirada subjetiva de experiencias en el tiempo. Aludiendo pues, a la memoria, donde la reconstrucción de un espacio o un suceso se entremezcla en el tiempo, conjugando un recuerdo con varios recuerdos. Es decir, una representación atemporal.



Fig. 25. Claudia Martínez Cámara: Serie: *El sofá de casa*, 2024.





Fig. 26. Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm.

Por otra parte, encontramos enfrentado a esta serie de obras, un cuadro (Fig. 26) de un tamaño más grande (73 x 60 cm) donde aparece representado el mismo sofá que hemos visto anteriormente, sin embargo, aquí aparece solo y aislado. No se presenta ninguna figura en la imagen, y tampoco ningún fondo donde se pueda ver contextualizado. Permaneciendo pues, retirado de todo espacio y tiempo que lo rodeaba en las obras que se encuentran enfrentadas a él. Entonces, este mueble, podríamos decir que se ve elevado a una categoría inmortal, diríamos hasta de icono, donde el sueño de la inmortalidad sobre este espacio vivido viene a aparecer en forma de imagen-materia.

La decisión del color blanco como herramienta para enfatizar el retiro del sofá de su escenario, se podría comparar con la pintura china. De acuerdo con François Cheng (2016) en *Vacío y plenitud*, el vacío actúa como un eje central en el sistema de pensamiento chino, pero es en la pintura donde se revela con mayor claridad y totalidad (pp. 67- 69). El espacio no pintado (el vacío) ocupa más lienzo que el objeto representado, entonces el vacío no es un aspecto pasivo en el cuadro, ya que, entremezcla el mundo visible (espacio pintado) con el mundo invisible. Y aquí, dirá el autor que la función activa del vacío que nos da la pintura, entre otras artes, “permite el proceso de interiorización y transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad” (p. 72).



Fig. 27. Shitao (Zhu Ruoji): 清石濤 (朱若極) 野色圖冊 (*Wilderness Colors*), circa 1700, tinta y color sobre papel, 27,6 x 24,1 cm.



Fig. 28. Francisco de Zurbarán: *Bodegón con cacharros*, circa 1650, óleo sobre lienzo, 46 x 84 cm.

Por otro lado, también consideramos cierto parecido con la estructura del bodegón barroco, del mismo modo que se encontraron anteriormente en el apartado de referentes, en Félix González-Torres. Escojamos como ejemplo, a modo de comparación, el cuadro *Bodegón con cacharros* (Fig. 28) de Zurbarán, en esta pintura vemos como un fondo negro rodea los objetos representados y como gran parte de este color inunda el lienzo. Si no fuera por lo que parece una mesa o una repisa, no sabríamos muy bien donde están apoyados los recipientes. Además, uno de los protagonistas de esta pintura, al igual que la obra del sofá en solitario (Fig. 26), es el silencio que se genera en la escena, resultando prácticamente tangible.

Regresemos ahora, al montaje. Otra posibilidad que hemos contemplado en cuanto a la exposición es colocar directamente lo que queda de cubierta de este sofá. Se trata de una tela (Fig. 29) en pequeño formato, que ya no se utiliza para cubrir al sofá, sino que se ha quedado reducida a la labor de limpieza; ahora es simplemente un trapo. Con esta tela evidenciamos aún más el paso del tiempo, ya que los colores y el propio tejido se ven desgastados y con aparentes desperfectos por el uso.

En suma, encontramos en la producción artística tres niveles o grados: en primer lugar, la serie de pinturas donde aparece el sofá lleno de vida, situado en un tiempo específico —el representado en la imagen— y, en segundo lugar, el cuadro que aísla al sofá del paso del tiempo y de su entorno: el salón. Por último, la tela que se articula como objeto contenedor de todo el significado que conlleva el sofá, remitiéndonos a la idea de este.

Nos aventuramos a comparar, en este caso, el objeto, la tela, con *eikon* y la pintura del sofá aislado correspondería a la idea (*Eidos*).



Fig. 29. Claudia Martínez Cámara: Serie: *El sofá de casa*, 2024, tela.

Por otro lado, mostraremos mediante imágenes y con la ayuda del texto el proceso a nivel técnico de las obras:

Aclarar que, la serie del *Sofá de casa* se inició en 2023 y no estaba pensada en un principio para ser expuesta, por lo que, por temas económicos y prácticos se decidió pintar en papel. Posteriormente se retomó la serie con la intención de exhibirla, para así completar el trabajo de fin de máster. Por lo que, la mayoría de las obras están pintadas en papel sobre contrachapado; para una mayor consistencia a la hora expositiva.

En cuanto al proceso, en primera instancia, se lijó el contrachapado para su posterior imprimación con gesso. En nuestro caso, y esto varía según la persona o el material, se aplicó tres capas de imprimación para que quedara uniforme. Una vez seca la superficie, se aplicó sobre ella una película de látex, a la vez que también se le fijaba al reverso del papel pintado. Cuando estuvo mordiente el látex, se juntaron ambas caras impregnadas; es decir, se pegó el papel sobre el contrachapado. Una vez realizado este paso, protegimos la pintura con un papel de horno y procedimos a ejercer calor sobre el papel pintado con una plancha, sin vapor y a baja temperatura durante un par de minutos. Al aplicar calor lo que se produce es una unión entre las películas de látex de cada superficie (una en la madera y otra en el papel), consiguiendo una adherencia larga y duradera. En última instancia, se colocó peso de manera uniforme sobre la pieza durante 10 horas aproximadamente.

Hay que tener en cuenta que, para realizar este procedimiento, el óleo debe estar seco, de lo contrario, podría deformar la pintura con la temperatura.

Para finalizar la serie, se decidió pintar las dos últimas obras directamente sobre el contrachapado, pensadas para estar expuestas una al principio y otra al final, en cada extremo.

Fig. 30. Materiales empleados en la producción.



En cuanto al proceso de la creación pictórica, se empieza siempre escogiendo la imagen de referencia, que encontramos en el álbum familiar. A continuación, se encaja el dibujo con pintura verde y se procede a pintar los colores más oscuros hasta los más claros, reservando las líneas rojas del sofá para el final. Se dejan, intencionalmente, a la vista algunas líneas verdes del encaje y algunas zonas sin pintar, para así, evidenciar la técnica y la propia pintura.

Además, en las 8 obras de esta serie de 10, se decidió dejar un borde blanco —sin pintar— alrededor de la imagen, mostrando la influencia fotográfica que tiene este trabajo.

No creemos relevante comentar el proceso del cuadro de mayor tamaño, ya que comparte el mismo método técnico que la serie, en lo referente a su realización.

Fig. 31. Proceso de creación de uno de los cuadros de la serie: *El sofá de casa*, 30 x 30 cm.



Fig. 32. Proceso de creación de uno de los cuadros de la serie: *El sofá de casa*, 73 x 60 cm.





Fig. 33. Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre papel/ contrachapado, 30 x 30 cm. (Detalle).

7. CONCLUSIONES

Después de dar por concluido el estudio, tanto teórico como práctico, sobre las cuestiones de interés mediante diversos referentes y considerando la estrecha concordancia entre estos temas con la producción artística, consideramos que es pertinente cerrar este trabajo realizando ciertas anotaciones y reflexiones. Desarrollaremos a continuación, diferentes revisiones en torno a los objetivos propuestos al inicio de este trabajo, al análisis del marco teórico, y a la creación de la obra final.

Empezando con la revisión de los objetivos planteados, comprobamos con satisfacción, que se han cumplido; puesto que durante este trabajo se ha logrado realizar una serie de obras que abarcan un espacio habitado a lo largo del paso del tiempo, y para ello se ha desarrollado una mirada poliédrica sobre las imágenes que nos trasmite la casa, a la vez que, se investiga cómo la nostalgia influye en la infancia y en la pintura, y de qué manera se relacionan entre sí.

Hemos logrado elaborar diversas aproximaciones a las cuestiones que han sido de interés, implementando desde el comienzo una metodología de trabajo flexible y adaptada a las necesidades emergentes. Esto, nos ha facilitado alcanzar diversas soluciones formales, así como desarrollar procesos técnicos y procedimientos. Del mismo modo, en lo que respecta a la teoría, el estudio de diversas fuentes literarias, como de artistas, ha aportado una mayor riqueza al escrito; complementando además el desarrollo práctico, lo que nos ha permitido reflexionar sobre la obra producida.

Concluido este trabajo consideramos que la investigación y comprensión a cerca de un espacio habitado —la casa— afectado por el devenir del tiempo a través de la pintura, es un tema de gran interés que puede extenderse hacia un amplio campo de investigación, y que continuará desarrollándose en el futuro.

Por otra parte, se ha llevado a cabo uno de los objetivos principales de la tipología 4, propia de este trabajo: poder exhibir la obra creada en un contexto expositivo. No solo se llevó a cabo en varias ocasiones, sino que también se expuso en el PAM!24. Esto ha permitido mantener un orden más preciso desde el inicio hasta el final del proceso, alcanzando tanto los plazos acordados como el espacio designado. Ahora bien, desde un enfoque crítico, me hubiera gustado realizar a tiempo para el PAM!24 la pieza del sofá aislado, sin embargo, el tiempo era limitado y se debía contemplar la realización de las demás obras, por lo que consideramos revolver la cuestión con la obra restante: la tela (Fig. 29). Sostenemos, pues, que habría sido de interés observar las relaciones entre las diferentes obras en el espacio expositivo; si bien, a veces, la virtud se encuentra en saber escoger según los medios y el tiempo. A pesar de ello, se contempla la posibilidad de llevar a cabo una propuesta expositiva distinta, que permita

integrar dicho cuadro, alcanzando así, un mayor enriquecimiento. Por todo ello, se hace preciso la continuación del desarrollando sobre los temas pertinentes a este trabajo, mediante la práctica artística, indagando en las futuras posibilidades y resultados.

Es de suma importancia destacar el acompañamiento por parte de mi psicoanalista durante todo el desarrollo de este proyecto; brindando la oportunidad de poder conocer aspectos ocultos y visibles que se generan o descubren durante las sesiones de análisis. Siendo estos de gran interés para el progreso de dicho proyecto, ya que resulta ser un trabajo autobiográfico, sin necesidad de mencionar anécdotas o historias a cerca de las imágenes, puesto que no es importante para la comprensión del trabajo. Así pues, esta obra surge del momento vital en el que me encuentro, de mis inquietudes e intereses, por lo que evolucionará a medida que pase el tiempo.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (R. Segovia, Trad.). Fondo de cultura económica. (Obra original publicada 1947)

Bachelard, G. (2020). *La poética del espacio* (E. De Champourcin, Trad.; 3.^a ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada 1956)

Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos* (F. González, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada 1968)

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Akal.

Cheng, F. (2016). *Vacío y plenitud* (A. Hernández & J. L. Delmont, Trads.; 7.^a ed.). Siruela. (Obra original publicada 1979)

Dörr, O. (1996). *Espacio Y Tiempo Vividos: La espacialidad del amor* (1.^a ed.). Editorial Universitaria.

Goyen, W. (1993). *La casa del aliento* (C. Filippetto, Trad.). Versal. (Obra original publicada 1950)

Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo: La espacialidad de lo a la mano dentro del mundo*. Jorge Eduardo Rivera.

<https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>

Husserl, E. (2010). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (A. Serrano, Trad.; 1.^a ed.). Trotta. (Obra original publicada 1928)

Michelet, J. (s. f.). *El pájaro* (P. G, Trad.). Librería de Alfonso Durán.

https://books.google.es/books?id=EZhQwulZ7EC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Rybczynski, W. (2003). *La Casa: Historia de una idea* (F. Santos, Trad.; 7.^a ed.). NEREA. (Obra original publicada 1986)

San Agustín. (2010). *Confesiones* (A. Encuentra, Trad.). Gredos.

Vlaminck, M. (1931). *Poliment*. Librairie Stock.

Artículos de revistas

Gabás, R. (2014). El tiempo en Agustín y Husserl. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 22, 33-41.

<https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/23588/Refime%2022-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mayordomo, C. (2021). El mito de Kora o la invención de la pintura. *La Hora Digital*. <https://www.lahoradigital.com/noticia/30609/opinion/el-mito-de-kora-o-la-invencion-de-la-pintura.aspx>

Ostos, M. (2000). La regresión en el marco del tiempo. Parte II: El tiempo y sus variantes psíquicas. *Vitae*, 97. <https://vitae.ucv.ve/?module=articulo&n=2433>

Tatay, H. (2001). Hans-Peter Feldmann: Una exposición de arte. *Museo Reina Sofía*. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto_s/2010017-fol_es-002-hans%20peter%20feldman.pdf

Discurso

Heidegger, M. (1951). *Construir, habitar, pensar*.

<https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

Sitio web

Calvo, C. (s. f.). *Time Series, Window Cleaner (Serie del tiempo, limpiacristales)*. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/time-series-window-cleaner-serie-tiempo-limpiacristales>

Real Academia Española. (s. f.). Diccionario de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/casa>

Tesis doctorales

Aguilar, I. (2012). *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona].

https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/41714/5/ISAR_TESIS.pdf

Apolinar, P. (2016). *Aquí el espacio nace del tiempo* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València].

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/63458/-APOLINAR%20-%20Aqu%ED%20el%20espacio%20nace%20del%20tiempo.pdf?sequence=1>

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Cinta de Moebius. p. 9

Fig. 2. Louise Bourgeois: *Femme-maison*, 1947, grabado, 23,3 x 9,3 cm. p. 10.

https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-136096.html

Fig. 3. Vincent van Gogh: *Birds' Nests*, 1885, óleo sobre lienzo, 33,3 x 43,3 cm. p. 13.

<https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-birds-nests>

Fig. 4. Vincent van Gogh: *The Cottage*, 1885, Óleo sobre lienzo, 65.7 cm x 79.3 cm. p. 13.

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0087V1962>

Fig. 5. Joseph-Benoît Suvée: *The invention of the art of drawing*, circa 1791, óleo sobre lienzo, 49 x 34 cm. p. 21. <https://artinflanders.be/en/artwork/invention-art-drawing>

Fig. 6. Jean-Baptiste Regnault: *L'origine de la peinture, ou Dibutade dessinant le portrait de son amant*, 1785, óleo sobre lienzo, 1,2 x 1,4 m. p. 21.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010239661#>

Fig. 7. Claudia Martínez Cámara: Mapa conceptual de referentes. p. 22.

Fig. 8. Félix González-Torres: *Untitled*, 1991. p. 23. The Museum of Modern Art/New York, NY/U.S.A.

https://www.artres.com/CS.aspx?VP3=DamView&VBID=2UN94S6R6AHFS&SMLS=1&RW=1536&RH=737&FR_1&W=1536&H=738

Fig. 9. Félix González-Torres: *Untitled (Toronto)*, 1992. p. 23. The Museum of Modern Art/New York, NY/U.S.A.

https://www.artres.com/CS.aspx?VP3=DamView&VBID=2UN94S6R6AHFS&SMLS=1&RW=1536&RH=737&FR_1&W=1536&H=738

Fig. 10. Félix González-Torres: *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991. p. 24. The Museum of Modern Art/New York, NY/U.S.A.

https://www.artres.com/CS.aspx?VP3=DamView&VBID=2UN94S6R6AHFS&SMLS=1&RW=1536&RH=737&FR_1&W=1536&H=738

Fig. 11. Anónimo: *Vanitas Still Life*, 1650, óleo sobre lienzo, 45 x 56 cm. p. 24.

<https://www.mauritshuis.nl/es/descubrir-la-coleccion/obras/654-vanitas-still-life/>

Fig. 12. Tracey Emin: *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*. p. 25.

Fig. 13. Tracey Emin: *My bed*, 1998. p. 25. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/em-in-my-bed-l03662>

Fig. 14. Richard McGuire: *Here*, 2014. p. 26. <https://www.richard-mcguire.com/new-page-4>

- Fig. 15.** Richard McGuire: Escaneado de la versión publicado en RAW Volumen 2 #1, 1989. p. 26. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/87/HereComic.jpg>
- Fig. 16.** Hans-Peter Feldmann: *100 Years*, 2001. p. 27. <https://www.macba.cat/es/obra/r2252-100-jahre/>
- Fig. 17.** Hans-Peter Feldmann: *Time Series, Window Cleaner*, 1970-1979. p. 27. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/time-series-window-cleaner-serie-tiempo-limpiacristales>
- Fig. 18.** Mary Cassatt: *The Child's Bath*, 1893, óleo sobre lienzo, 100.3 x 66.1 cm. p. 27. <https://www.artic.edu/artworks/111442/the-child-s-bath>
- Fig. 19.** Pere Llobera: *A history of mediocrity #10*, 2011, óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm. p. 28.
- Fig. 20.** Mark Tennant: *Green couch*, 2021, 61 x 76 cm. p. 28.
- Fig. 21.** Claudia Martínez Cámara: *La casa de mi infancia*, 2023, Serigrafía sobre tela, cañas, hilo y otros materiales, 2,50 x 1,60 m. p. 29.
- Fig. 22.** Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre papel/ contrachapado, 30 x 30 cm. p. 31.
- Fig. 23.** Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre papel/ contrachapado, 30 x 30 cm. p. 32.
- Fig. 24.** Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre papel/ contrachapado, 30 x 30 cm. p. 33.
- Fig. 25.** Claudia Martínez Cámara: Serie: *El sofá de casa*, 2024. P. 34
- Fig. 26.** Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. p. 35.
- Fig. 27.** Shitao (Zhu Ruoji): 清石濤 (朱若極) 野色圖冊 (*Wilderness Colors*), circa 1700, tinta y color sobre papel, 27,6 x 24,1 cm. p. 35. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49176>
- Fig. 28.** Francisco de Zurbarán: *Bodegón con cacharros*, circa 1650, óleo sobre lienzo, 46 x 84 cm. p. 36. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-cacharros/bdd71dfb-cde5-440e-87a2-48d8c64060dd>
- Fig. 29.** Claudia Martínez Cámara: Serie: *El sofá de casa*, 2024, tela. p. 36.
- Fig. 30.** Materiales empleados en la producción. p. 37.
- Fig. 31.** Proceso de creación de uno de los cuadros de la serie: *El sofá de casa*, 30 x 30 cm. p. 38.
- Fig. 32.** Proceso de creación de uno de los cuadros de la serie: *El sofá de casa*, 73 x 60 cm. p. 38.
- Fig. 33.** Claudia Martínez Cámara: *El sofá de casa*, 2024, óleo sobre papel/ contrachapado, 30 x 30 cm. (Detalle). p. 39.

