

# SOLEDADES

*Formas de introspección e independència*



**Mónica Belmar Martínez**

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Directora: Paula Santiago

Tipología 4

Valencia, Julio de 2016

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



## RESUMEN

El TFM *Soledades. Formas de introspección e independencia* aborda cuestiones relacionadas con la representación pictórica de la intimidad y su reflejo en los espacios y objetos cotidianos haciendo especial énfasis en la utilización de la luz y sus contrastes según las aportaciones teóricas de autores como Maurice Merleau-Ponty, Ernst Gombrich y Rudolf Arnheim. En el mismo se analizan los conceptos de soledad, introspección, independencia, intimidad y privacidad, para lo que hemos establecido dos puntos de vista. Por un lado, nos hemos apoyado en la teoría de Gaston Bachelard al objeto de elaborar una aproximación al espacio de la intimidad representado por la casa y los objetos cotidianos. Por otro, nuestro interés se ha centrado en el espacio de lo onírico mediante el lenguaje de los sueños según las aportaciones de Sigmund Freud, así como en la simbología desde planteamientos como los elaborados por Juan Eduardo Cirlot.

Asimismo, el proyecto artístico que acompaña a esta investigación tiene como objeto la representación del individuo inserto en espacios cerrados e íntimos en el que la luz adquiere un gran simbolismo. Habitáculos sombríos y personales en los que se observa una secuencia narrativa a través de diferentes cuadros que, en su conjunto, tienen la pretensión de formar una única historia con matices y detalles que, a su vez, ofrezcan al espectador la posibilidad de extrapolar las experiencias planteadas a su realidad vivencial.

## PALABRAS CLAVE

Pintura – arte – luz – óleo – individuo – soledad – espacio interior – tiempo

## **ABSTRACT**

The TFM Solitudes. Forms of introspection and independence investigates issues related to the pictorial representation of intimacy and its reflection in the spaces and everyday objects with special emphasis on the use of light and contrasts according to the theoretical contributions of authors such as Maurice Merleau-Ponty, Ernst Gombrich and Rudolf Arnheim. In the same project we analyzed concepts of solitude, introspection, independence, intimacy and privacy, for which we have established two views. On the one hand, we have relied on the theory of Gaston Bachelard in order to develop an approach of space privacy represented by the house and everyday objects. On the other, our interest has focused on the oneiric space through the language of dreams with the contributions of Sigmund Freud, as well approaches as symbols from such as those developed by Juan Eduardo Cirlot.

Also, the art project that accompanies this research aims to study the individual by representing closed and intimate spaces in which the light has great symbolism. somber and personal living quarters with a narrative sequence through different spaces, as a whole form a single story with nuances and details that, in turn, offer the viewer the possibility of extrapolating their own experiences.

## **KEY WORDS**

Painting – art – light – oil – individual – loneliness – interior room – time

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
<b>PRIMERA PARTE: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1: APROXIMACIÓN A LOS TÉRMINOS</b>	<b>10</b>
1.1 El concepto de soledad	10
1.2 Introspección e independencia	12
1.3 Intimidad y privacidad	15
<b>CAPÍTULO 2: EL ESPACIO Y LA INTIMIDAD</b>	<b>19</b>
2.1 Espacios y objetos cotidianos. <i>La poética del espacio</i> en Gaston Bachelard	19
2.2 Luz y percepción	21
2.3 La intimidad observada y la figura del voyeur	29
2.4 Referentes	31
2.4.1 Johannes Vermeer	31
2.4.2 Edward Hopper	33
<b>CAPÍTULO 3: LO ONÍRICO Y LO SIMBÓLICO</b>	<b>40</b>
3.1. Sigmund Freud y el lenguaje de los sueños	40
3.2. Simbolismo onírico y arte	43
3.3. Retórica e interpretación	47
3.4. Referentes	49

<b>SEGUNDA PARTE: PROPUESTA ARTÍSTICA</b>	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO 4: ESPACIOS Y OBJETOS CONTADOS</b>	<b>57</b>
4.1. Narraciones visuales	59
4.2. Historias veladas	64
<b>CAPÍTULO 5: AUTOBIOGRAFÍA E INTIMIDAD</b>	<b>68</b>
5.1. <i>La intimidad</i>	68
5.2. <i>Origen</i>	74
5.3. <i>El sótano</i>	75
<b>CAPÍTULO 6: DIÁLOGOS CON LA SOLEDAD</b>	<b>80</b>
6.1. <i>Vicente</i>	81
6.2. <i>Iris</i>	85
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES</b>	<b>95</b>



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, *Soledades. Formas de introspección e independencia*, pretende ser una investigación teórico-práctica que reflexiona sobre el ser vinculado con los espacios íntimos mediante la representación de interiores que juegan con la luz como metáfora de la intimidad y la introspección. Nuestra investigación está orientada hacia la práctica artística en el campo de la pintura y su proceso ha sido desarrollado durante el Máster en Producción Artística. En el proyecto cobra gran relevancia tanto los referentes artísticos como los filosóficos, literarios y psicológicos, pues la asimilación de estos nos darán las claves para la comprensión de la obra artística a la que acompañan.

El proyecto ha quedado estructurado en dos partes que abarcan seis capítulos. El primero está destinado a realizar una aproximación a los conceptos más relevantes en relación con la obra y una pequeña introducción a los comienzos del análisis psicológico, donde empieza a tenerse en consideración el ser interior.

En el segundo capítulo nos centramos en los espacios y como en ellos desarrollamos nuestra intimidad, cobrando aquí gran importancia las aportaciones de Gaston Bachelard en el ensayo *Poética del espacio*. Asimismo, se analiza la luz y su utilización dentro de las artes a través de los autores Maurice Merleau-Ponty, Ernst Gombrich y Rudolf Arnheim, así como la simbología asociada a la misma mediante una aproximación a los contrastes y los ambientes oscuros como alusión a la introspección, a la vez que consideramos los espacios cerrados como metáfora de la identidad.

Más adelante tratamos la figura del *voyeur* y su juego con la intimidad observada para concluir con dos referentes relacionados con los temas a tratar en las obras realizadas en nuestro proyecto. En este sentido, nos hemos centrado en los trabajos de Vermeer por su utilización de la luz y su interés por los espacios y actitudes cotidianas, pero sobre todo en Edward Hopper, quien lleva a cabo un peculiar uso de la luz estrechamente asociada a la intimidad y a la soledad.

En el tercer capítulo abordamos el lenguaje de los sueños y el nacimiento de la conciencia del propio ser dentro del análisis psíquico para lo que nos hemos servido esencialmente de las aportaciones de Sigmund Freud y, a su vez, nos hemos aproximado a lo simbólico según Juan Eduardo Cirlot. Por otro lado, se hace alusión a las figuras retóricas utilizadas en la pintura cuya finalidad es la de comunicar de forma no explícita, haciendo referencia a objetos y colores que provocan determinadas actitudes y que poseen la capacidad de comunicar.

De esta forma, llegamos a la segunda parte que se centra en la práctica artística de nuestro proyecto. En el mismo se han incorporado reflexiones vinculadas con la obra, métodos y problemáticas, trabajos previos, bocetos, etc. Por un lado, nuestro proyecto consta de una serie de cuadros de carácter autobiográfico en los que recursos retóricos y simbólicos se encuentran contenidos en los mismos. Por otro, nos hemos aproximado a la intimidad de otras personas, mediante la realización de entrevistas para el posterior desarrollo de una obra artística que narra sus deseos y temores, así como sus experiencias y formas de entender y vivir la soledad. Para ello, el método de trabajo seguido comienza con el análisis de espacios y objetos, fijando la mirada en detalles y objetos cotidianos que habitualmente solemos obviar y que, en nuestra opinión, nos ofrecen una relevante información sobre las personas poseedoras de los mismos.

Con este trabajo pretendemos adquirir un lenguaje propio en la práctica artística a partir del continuo desarrollo y la solución de problemas; reflexionar acerca de la soledad y la vinculación emocional con espacios y objetos; investigar acerca de las representaciones oníricas y psicoanalíticas en las obras de arte, así como estudiar y aprender a representar la luz y sus contrastes observando con detenimiento los cambios que se producen según estados de ánimo, circunstancias espaciales, etc. Partimos del hecho de que la comprensión de estos aspectos nos ayudará a determinar una poética y lenguaje personal a través de la pintura.



# PRIMERA PARTE

## FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

## CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN A LOS TÉRMINOS

En este primer capítulo se realiza una aproximación a los conceptos más relevantes en relación con el proyecto presentado en este TFM. Para ello, abordamos el concepto de soledad, estableciendo diferentes tipologías, así como los de introspección, independencia, intimidad y privacidad.

### 1.1 EL CONCEPTO DE SOLEDAD

Comencemos por la etimología de la palabra soledad, procedente del latín *solitas*, compuesto por *solus* (solo) más el sufijo *-dad* (cualidad) y que significa “cualidad de estar sin nadie más”<sup>1</sup>. Por otro lado, entre las definiciones que nos facilita la Real Academia Española de la Lengua encontramos las siguientes<sup>2</sup>:

1. f. Carencia voluntaria o involuntaria de compañía.
2. f. Lugar desierto, o tierra no habitada.
3. f. Pesar y melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguien o de algo.

En relación a nuestra investigación, nos interesa destacar la primera y tercera acepción de la palabra. Con respecto a la primera, consideramos relevante al término “voluntaria”, pues cuando se trata el tema de la soledad suele darse un enfoque negativo. No obstante, esto no siempre es así, pues a pesar de que el ser humano es un ser sociable por naturaleza, que necesita interactuar y relacionarse con sus homónimos, también necesita del silencio y la reflexión, añorando y apreciando intervalos de tiempo en los que no sea incomodado. Con esta diferenciación nos encontramos por tanto con que no existe una soledad única, sino varias formas distintas con distintos enfoques, distinguiendo en un primer lugar entre la soledad objetiva y la subjetiva:

---

<sup>1</sup> DICCIONARIO ETIMOLÓGICO [Consulta 28/02/2016] Disponible en: <<<http://etimologias.dechile.net/?soledad>>>

<sup>2</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA [Consulta 28/02/2016] Disponible en: <<<http://dle.rae.es/?id=YGkk3NL>>>

- La soledad objetiva es aquella en la que la persona realmente se encuentra sola.
- La soledad subjetiva es aquella en que la persona se siente sola a pesar de no estarlo.

En este sentido, la soledad objetiva es aquella de apreciación física, es decir, la persona no se encuentra espacialmente cercana a ninguna otra persona física. Por el contrario la soledad subjetiva es una alteración mental negativa en la que el sujeto, encontrándose espacialmente cercano a otras personas físicas, las encuentra distantes emocionalmente, es decir, se encuentra incapaz de interactuar con ellas creyéndose invisible para el resto<sup>3</sup>.

Dentro de estas dos vertientes aparecen muchos otros aspectos a tener en cuenta distando también entre la soledad interna, aquella en la que uno se siente solo y apartado esté donde esté; la soledad existencial, aumentada generalmente por continuas preguntas filosóficas como ¿de dónde vengo? o ¿cuál es el sentido de la vida? Preguntas que van arraigando y dejando una sensación de profunda soledad interior y sensación de aislamiento. Asimismo, podríamos enumerar variaciones o subcategorías de estas modalidades como aquella que se da tras la muerte de un ser querido, derivada de la falta de seguridad, etc.

Pero en este punto nos interesan las aportaciones realizadas por L. Gómez y M.I. Hombrados<sup>4</sup> al respecto de las teorías del politólogo Westin para quien existen cuatro tipos de experiencia de privacidad: soledad, intimidad, anonimato y reserva. Como podemos ver, para el citado autor, la soledad se constituye como un acto de privacidad y “un estado del individuo en el que éste no es observado por los demás.”<sup>5</sup>

Por tanto, en el marco de nuestro proyecto nos interesa la *soledad positiva*. Es decir, aquella que surge de disfrutar de la compañía de uno mismo, trabajando así la confianza y la seguridad, dominando los pensamientos disfuncionales a la vez que ayuda a una mejor comprensión de uno mismo. Un modelo de soledad que ayuda a conectar con nuestra esencia, exponiéndonos a nuestro yo interior y ayudando a realizar un análisis de nuestros miedos y

---

<sup>3</sup> Para más información acerca de estas formas de soledad ver el informe AXA acerca de la soledad en España. [Consulta 25/03/2016] Disponible en: <<<https://www.axa.es/documents/1119421/2495806/RESUMEN+EJECUTIVO-Soledad-Espa%C3%B1a.pdf/6f84956e-4485-4373-8776-dac1bf48fe43>>>

<sup>4</sup> GÓMEZ JACINTO, L. y HOMBRADOS MENDIETA, M.I., “La privacidad” en *Aplicaciones de la psicología social*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 1993, pp. 87-91

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 91

limitaciones. En este sentido podemos concluir que la *soledad positiva* es un camino que nos lleva a la *introspección*, que nos fortalece y ayuda a crecer como personas mediante la reflexión y aceptación.

## 1.2 INTROSPECCIÓN E INDEPENDENCIA

La introspección, como la capacidad reflexiva que posee la mente para referirse o hacerse consciente de sus propios estados, fue utilizada ya en la antigua Grecia a través de la filosofía, como forma de reflexión sobre la conciencia del propio sujeto centrado principalmente en el *cogito* o *consciencia reflexiva* y expuesto por Parménides, Sócrates y Platón. Asimismo, podemos decir que fueron los griegos los primeros en analizar la conducta humana por medio de la filosofía y la fisiología estableciendo relaciones entre el cuerpo y la personalidad.

No obstante, fue en el siglo el siglo XVII con la aparición de Descartes cuando el *cogito* o *consciencia reflexiva* empezó a adquirir gran importancia debido a la formulación de la corriente filosófica racionalista, basada en que el pensamiento de que por medio de la razón se procura conocimiento. El *cogito* según Descartes es pues la verdad absolutamente indudable, tantas veces escuchado a través de la frase “pienso luego existo”<sup>6</sup>

Por otro lado, ya en el siglo XX, Ortega y Gasset afirma que la tarea radical del ser es ocuparse de sí mismo como sujeto en su contexto vital, constituyendo una responsabilidad básica del sujeto que no se traduce en potenciar el yo como fin último, sino que abarca todo. Interesado por el “llegar a ser” del hombre, lo sitúa en el raciovitalismo<sup>7</sup>.

Pero no fue hasta finales del S. XIX cuando la introspección se introdujo en el campo de la psicología como una forma de terapia para el individuo. El nacimiento de la psicología como ciencia se da en 1879 en la Universidad de Leipzig de la mano de Wilhelm Maximilian Wundt al establecer el primer laboratorio de investigación psicológica del mundo e introducir el introspeccionismo como parte de la psicología, un proceso pulcramente controlado que

---

<sup>6</sup> Con la frase “*cogito ergo sum*” traducido frecuentemente por “pienso luego existo” (aunque una aproximación más acertada al latín es “pienso, por lo tanto existo”) Descartes planteó el racionalismo occidental fundamentando el conocimiento a través de la razón y no desde la fe, la experiencia empírica o la autoridad.

<sup>7</sup> Teoría del conocimiento que consistente en conjugar la vida con la razón, superando de forma crítica las contradicciones que se dan entre ambas. Un punto medio entre el vitalismo y el racionalismo.

comprendía tiempos de reacción, asociación de palabras y medidas objetivas, identificando con ello dos procesos elementales en la vida: sensaciones y sentimientos. Un método de trabajo basado en la observación y el análisis de recuerdos, tanto del pasado como del presente, con la pretensión del autoconocimiento. Entre los estudiosos de este campo encontramos a Reinhardt Grossmann, psicólogo estudioso del acto introspectivo, algo que según él abarca diversas ideas diferentes por lo que establece una diferenciación entre *inspección*, *introspección* e *introspección sistemática*<sup>8</sup>.

En este sentido, para poder hablar de la introspección, primero debemos tener claro que *la percepción* dirige su interés a los objetos externos, mientras que *la inspección* se dirige hacia el interior, los modos de sentir, teniendo que haber una disposición de la mente a observar de un modo particular el cómo se sienten las cosas, llamando impresiones sensibles a aquellas aprehensiones del sentir. *La introspección* exige una ejercitación constante de la mente para ver la relación vital e intrínseca entre el sujeto y el objeto. Es necesario un esfuerzo de atención y de entendimiento de su carácter metafórico.

Para Lourdes Florido “estos modos de hacer inspección e introspección sistemática exigen no solo la voluntad del sujeto, sino culminar en una conciencia clara sobre todo de sí”<sup>9</sup>. No obstante, existe otra forma de introspección de carácter involuntario debido a que no necesita ni disposición ni ejercitación voluntaria, sino que surge de modo natural, un acto mental inmediato “pudiéndose definir como un instante de conciencia involuntario e intenso que alcanza a sorprendernos”<sup>10</sup> dirigiendo la atención a la vivencia interna en lo que es llamado un *estado de ensimismamiento*, pareciendo no haber clara conciencia de lo que es el objeto y el sujeto, sino que se retroalimentan.

“El acto introspectivo, como acto consciente que se desprende de un proceso previo, puede tener como sustrato tanto un proceso de inspección consciente como inconsciente e involuntario como es el ensimismamiento. Cuando el acto de introspección tiene como suelo este último el grado de sorpresa se manifiesta con mucha intensidad, pues el salto que se ha verificado de lo inconsciente a lo consciente ha tenido que ser notorio, como cuando estamos

---

<sup>8</sup> GROSSMANN, Reinhardt, *La estructura de la mente*. Barcelona: Labor. 1969

<sup>9</sup> FLORIDO SANTANA, L. “El acto de introspección como posibilidad para el arte” en *Cuadernos del Ateneo*, nº 20. ed. Ateneo de la Laguna. p. 133

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 128

absortos y de repente nos sorprendemos pensando en eso que nos absorbía.”<sup>11</sup>

Por último, nos queda la *introspección sistemática* que consiste en llevar a cabo una disposición de estados conscientes naturales, siendo uno de los procesos más difíciles, aunque si se consigue llega a modificar las cosas fenoménicas sobre las que alude. En este sentido y en vinculación con las artes, Lourdes Florido apunta:

“Podemos reconocer que la mejor forma de expresarlo plásticamente no sea el retrato sino precisamente el autorretrato [...] el autorretrato constituye el más importante registro plástico que el sujeto puede tener de sí, al ser justamente un recorte de su instante consciente en manos de sí mismo.”<sup>12</sup>

En esta misma dirección, y en relación a los términos que conforman la fundamentación teórica de nuestro trabajo, cabe hacer alusión a la noción de *independencia*, vinculado en este proyecto con la autonomía y la emancipación. Autonomía (del griego *auto* "uno mismo" y *nomos* "norma") es un concepto que podemos encontrar asociado a disciplinas como la filosofía o la psicología y, en términos generales, se trata de la capacidad de tomar decisiones sin intervención o influencia externa.

Al respecto del término autonomía, en el presente contexto es destacable la aportación que al respecto realiza Jean Piaget<sup>13</sup> quien llevó a cabo numerosos estudios relacionados con la maduración moral. En el estudio del desarrollo cognitivo de los niños concluye que dicha maduración moral se produce en dos fases. En la primera fase, denominada heteronomía, las reglas son objetivas e invariables, debiendo cumplirse estas porque una autoridad superior lo ordena (padres, adultos, Estado). En el segundo caso, fase de autonomía, la norma es producto del consenso, razón por la que son susceptibles de ser modificadas y, a su vez son aceptadas. Según los estudios de nuestro autor, es durante la pubertad cuando se produce el tránsito hacia un estadio de autonomía. Los estudios realizados por Piaget serán más tarde, ampliados y aplicados a adultos por el psicólogo Lawrence Kohlberg.<sup>14</sup>

En resumen, y en relación a nuestro proyecto, el término independencia está vinculado con la noción de emancipación. Pretende aludir a la libertad de actos y decisiones que se

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 128-129

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.133

<sup>13</sup> PIAGET, J. *Seis estudios de psicología*. Barcelona: Labor, 1991

<sup>14</sup> KOHLBERG, L. *Psicología del desarrollo moral*., Bilbao: Desclée de Brouwer, 1984

produce tras el paso de una convivencia familiar, regida por la imposición de normas, a la salida de este núcleo y que, a su vez, supone un cambio en el modelo de vida en la que, siguiendo las aportaciones de Piaget, se asume un estado de autonomía.

### 1.3 INTIMIDAD Y PRIVACIDAD

En este contexto, partimos del hecho de que la intimidad y la privacidad son dos conceptos diferentes. Definida la primera, por la Real Academia Española de la Lengua, como “zona espiritual íntima y reservada de una persona o de un grupo, especialmente de una familia”<sup>15</sup>, calificando la privacidad de “ámbito de la vida privada que se tiene derecho a proteger de cualquier intromisión”<sup>16</sup>. Por tanto, la intimidad envuelve un sentido más amplio de las facetas singulares de la persona, es decir, la intimidad es el término que hace alusión a creencias, afinidades políticas, preferencias sexuales, pensamientos, etc. y que bajo ningún concepto deben ser reveladas a la fuerza. En cambio, la privacidad se ocupa de aspectos de carácter global que pueden ser accesibles a otras personas tal y como señala José Luis Pardo:

“El contenido material y empírico de estos gustos y disgustos es, evidentemente, particular. Es decir: privado. Cada cual tiene sus preferencias. Por tanto, eso no es la intimidad sino la privacidad. Es decir: una identidad. La intimidad privada. La intimidad no es la suma de las preferencias particulares sino su forma, es decir, su condición de posibilidad.”<sup>17</sup>

Por tanto se trata de aspectos que han de tratarse desde la psicología y no desde otros campos como la sociología o la historia, pues tal y como añade posteriormente José Luis Pardo:

“Los sociólogos reconocen de buen grado que ellos no saben (ni tienen por qué saber) nada de la intimidad. Despachan el asunto señalando que se trata de lo *más recóndito e intrínseco de la persona o lo más interno e inexplicable del hombre, una zona sagrada, lo más sagrado del hombre, lo más inefable, lo más interno del individuo, un ámbito casi inefable de la naturaleza humana que toca las capas más profundas de la persona, con un carácter en cierto modo sagrado, por su propia inexpresabilidad* (¡qué poco suenan a este recinto sagrado las revistas de moda o los manuales de auto-ayuda), algo, en suma,

---

<sup>15</sup> RAE. [Consulta 7/03/2015] Disponible en: <<<http://dle.rae.es/?id=LyCn6I9>>>

<sup>16</sup> RAE. [Consulta 7/03/2015] Disponible en: <<<http://dle.rae.es/?id=UD4g0KW>>>

<sup>17</sup> PARDO, J. L. *La intimidad*. Valencia: Pre-textos, 2004. p. 42.

que, al carecer por completo de realidad social (sólo tiene realidad psíquica), cae fuera del terreno de la sociología. ¿Por qué, entonces, ese empeño de los sociólogos en utilizar el término *identidad*? El abuso se debe, sin duda, a que la voz *intimidad* está (por buenos motivos) cargada de connotaciones positivas (autenticidad, inviolabilidad, etc.) mientras que se siente cierto pudor a la hora de usar el término *privacidad* (que define sobre lo que ellos realmente investigan), cargado de connotaciones negativas”<sup>18</sup>

Parece, por tanto, que la intimidad es algo que debemos ocultar y guardar, pues en su ausencia nos descubrimos desnudos, si acaba en manos no deseadas llegamos a ser un blanco fácil,

“Si hoy preguntase a cualquier habitante de las sociedades occidentales urbanizadas y post-avanzadas por el significado del término *intimidad*, es más que probable que las representaciones que con mayor rapidez acudieran a su mente fueran la *soledad* y la *autenticidad*. Está muy extendida la creencia de que únicamente a solas podemos ser lo que genuinamente somos, y de que en ello radica la intimidad.”<sup>19</sup>

Pero como bien se interroga José Luis Pardo,

“La cuestión es, pues, ésta: ¿es la intimidad un mal –una anomalía– que no revelo a los demás por temor a que rompan su asociación conmigo, o es un bien –lo que no nos obligaría a presuponer una naturaleza antisocial del hombre– que preservo de los demás porque yo mismo lo considero valioso y sé que sólo manteniéndolo en reserva puedo conservar su disfrute?”<sup>20</sup>

No cabe duda de que somos seres sociales porque tenemos la necesidad de relacionarnos pero, a su vez, siempre nos sentimos un poco desligados de las personas de nuestro entorno, no confiando por completo. Esta circunstancia supone que ocultemos ciertas partes de nosotros y guardemos secretos, a la vez que se puede observar la interpretación de cada persona de un papel o un rol cuando se encuentra en sociedad, una especie de máscara que le protege de las agresiones emocionales externas con el fin de que nuestras emociones y recuerdos más íntimos no puedan ser utilizados en nuestra contra. En este sentido “solo quien tiene vida pública tiene vida privada, y la dosis de privacidad de la que cada individuo tiene derecho a disfrutar está en proporción directa con la dosis de influencia pública que es capaz de ejercer.”<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibíd*em, pp. 12-13

<sup>19</sup> *Ibíd*em, p. 140

<sup>20</sup> *Ibíd*em, p. 144

<sup>21</sup> *Ibíd*em, p. 253



Por tanto y para finalizar este apartado deseamos recordar que sin el pensamiento racional la evolución a lo largo de los siglos no podría haber sido posible y que con él comienzan las inquietudes y el mayor deseo de conocimiento, se comienza a observar de una forma distinta, mediante la percepción. No se estudia el mundo exterior, sino los procesos psicológicos mediante los cuales experimentamos y observamos el mundo exterior, siendo esto un gran avance porque supone la idea de que son los sentimientos y las emociones los que dominan la realidad, pudiendo ser percibida por cada sujeto de formas distintas dentro de unos parámetros.

A partir de este momento se comienza a dar gran importancia al individuo, sus sentimientos y sensaciones, buscando analizarlos y desentrañarlos para poder comprender su mundo interior y su relación con el mundo exterior. Por tanto, se puede afirmar que la sociedad actual siente gran preocupación por la salud mental, tomando conciencia del gran efecto que produce las relaciones sociales en el individuo. La salud mental viene dada por el completo bienestar físico, mental y social pudiendo hacer frente al estrés habitual del día a día, permitiendo acrecentar sus capacidades y lograr sus objetivos. No es necesario recalcar que para el correcto desarrollo de una sociedad se necesitan individuos estables y competentes.

No obstante, también sabemos que las sociedades contemporáneas pueden dar lugar a trastornos como la depresión, estrés, paranoia, neurosis, ansiedad, etc. y que, en numerosos casos, vienen dados por aspectos como la soledad, la no aceptación e integración en determinados grupos, el sentimiento de inferioridad, etc. que provocan estados emocionales negativos y dañinos a los que sucumbimos con frecuencia. Por tanto, en nuestra opinión, el ejercicio de la introspección y la aceptación de nuestras limitaciones, así como disponer de un espacio para la intimidad son factores que pueden reforzar el equilibrio emocional.



## CAPÍTULO 2. EL ESPACIO Y LA INTIMIDAD

En este segundo capítulo se realiza una aproximación al estudio de los espacios y como en ellos desarrollamos nuestra intimidad, cobrando aquí gran importancia las aportaciones de Gaston Bachelard en el ensayo *Poética del espacio*. Asimismo se analiza la luz y su utilización dentro de las artes así como la simbología asociada a la misma mediante una aproximación a los contrastes y los ambientes oscuros como alusión a la introspección. Para ello, se analizan las aportaciones teóricas que al respecto hacen Maurice Merleau-Ponty, Ernst Gombrich y Rudolf Arnheim. Paralelamente, se hace alusión a la figura del *voyeur* y su juego con la intimidad observada para concluir con dos referentes relacionados con los temas a tratar en las obras realizadas en nuestro proyecto. En este sentido, nos hemos centrado en los trabajos de Vermeer por su utilización de la luz y su interés por los espacios y actitudes cotidianas, pero sobre todo en Edward Hopper, quien lleva a cabo un peculiar uso de la luz estrechamente asociada a la intimidad y a la soledad.

### 2.1 ESPACIOS Y OBJETOS COTIDIANOS. LA POÉTICA DEL ESPACIO EN GASTON BACHELARD

Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio* realiza un estudio fenomenológico sobre la relación del hombre con el mundo a través del concepto de casa, utilizado como metáfora del yo interior. Nuestro autor habla de la casa como espacio habitado, impregnado por recuerdos y dividido a semejanza de los estadios mentales del hombre con su inconsciente.

“Para el estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental.<sup>22</sup> [...] “Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1965. p. 33

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 35

Para Bachelard la casa representa la morada de los recuerdos y los olvidos, donde descubrir nuestra intimidad a través de los espacios, otorgando gran importancia a los objetos cotidianos por su relación con la persona, detonantes de un proceso de reminiscencia para acceder al ensueño.

“Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores del sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida”<sup>24</sup>

Dividido en distintos capítulos, el libro comienza dándonos una visión general de la casa y sus estancias como apartados del hombre donde desarrollar su intimidad, para continuar relacionándola con un “microcosmos” creado por nosotros, en el que la realidad se disipa para dar lugar a la imagen creada de la casa, en parte exagerada debido a la exaltación del recuerdo, creando así una imagen poética de los distintos espacios.

A continuación pasa a tratar el tema de los secretos por medio de la idea del cofre y el cajón, metáforas sobre la seguridad y la ocultación, para proseguir hablando en primer lugar del nido, y más adelante de la concha, para terminar asociándolos con el rincón, ese espacio personal que sentimos como nuestro y que nos protege, a la vez que en él nos expresamos de una forma más abierta, pues es ahí donde se encuentran nuestras pertenencias más queridas y los objetos que hablan de nosotros sin ningún tipo de pudor.

Tras estos primeros pasajes nos encontramos más de cerca con el concepto de la intimidad, tratado a través de las “miniaturas” pues para Bachelard la miniatura es la representación de la grandeza, guardando un gran valor psicológico que suele pasarse por alto, pues esta “grandeza” se consigue al observar las pequeñas sutilezas pausada y atentamente. En este sentido, en el capítulo *La inmensidad íntima* relata la relación/conexión que existe entre la miniatura y el ser, llegando así a la conclusión de que al alcanzar nuestra inmensidad interior damos significado al mundo exterior, es decir, nos reconocemos a nosotros mismos y nuestra forma de ser para posteriormente poder afrontar lo extraño y externo.

Siguiendo la metáfora que nos ofrece Gaston Bachelard, la casa es donde nos formamos y somos, teniendo especialmente en cuenta la casa natal, que permanece en nosotros y

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 36

recordamos a lo largo de toda nuestra vida, pues está llena de vivencias y recuerdos en los que el uso de nuestra imaginación hace que la memoria sobrepase la realidad, en ella es donde aparecieron los primeros temores a la vez que nos dio seguridad y confianza.

Podemos decir que esta última idea apuntada por Bachelard es la base de nuestro proyecto artístico, siendo el desencadenante de las obras que lo acompañan, ya que surge de las experiencias vividas en la casa natal. Representada ya sea por medio de objetos, luces o estancias, nos traslada a un espacio intermedio entre la realidad y el sueño, en el que la memoria y el aprendizaje se interrelacionan.

Por tanto, la idea de la introspección dentro de este proyecto ha sido reforzada mediante el deambular por estancias y la observación de objetos cotidianos del pasado. La casa de la abuela materna, como veremos en la segunda parte de este TFM, es de donde parte este proyecto a través de una mirada subjetiva influenciada por los recuerdos de la niñez. Con todo ello, los espacios interiores y los objetos cotidianos son un gran recurso en la obra para hablar de sensaciones, sentimientos e impresiones abstractas, algunas veces solo perceptibles para quien comprenda la relación de la artista o el retratado con una estancia o un objeto determinado.

## 2.2 LUZ Y PERCEPCIÓN

Maurice Merleau-Ponty en su libro *fenomenología de la percepción* se ocupa de dar una descripción directa de la existencia humana. Para ello habla de percepción como la experiencia que guía toda acción consciente, contraria a teorías anteriores que defendían las sensaciones como guía de nuestro conocimiento.

Sitúa su teoría a mitad de camino entre el empirismo y el racionalismo, entendiendo que el sujeto y el objeto se relacionan y coexisten a través del cuerpo, medio entre la mente y el mundo natural. Tratando de huir del dualismo defiende que la percepción es dada entre la conciencia y el mundo, siendo el comportamiento humano determinado por su suma. Para comprender esta forma cooperativa de la percepción nos habla de la percepción del color que varía dependiendo de factores dentro del campo perceptivo, motivo por el cual se pueden atribuir distintos códigos según la persona a un mismo objeto.

Hasta entonces la aparición del color se pensaba dada por la existencia de dos elementos: la luz que incide sobre el objeto y la visión como receptor que descifra el flujo luminoso.<sup>25</sup> Merleau-Ponty introduce otro elemento: la iluminación, siempre neutra que nos muestra el objeto ocultado entre luces y sombras. Para ello se sirve del experimento del *disco negro*:

“Si nos apañamos para hacer caer exactamente el haz de una lámpara en arco sobre un disco negro, y si ponemos el disco en movimiento para eliminar la influencia de las rugosidades que éste lleva siempre en su superficie, el disco aparece, como el resto de la pieza, débilmente iluminado, y el haz luminoso es un blancuzco sólido cuya base la constituye el disco. Si colocamos un trozo de papel blanco delante del disco, en el mismo instante vemos el disco negro, el papel blanco y uno, y otro violentamente iluminados. La transformación es tan completa que se tiene la impresión de ver aparecer un nuevo disco”<sup>26</sup>

Dejando así constancia de que la iluminación y el reflejo también tienen su papel conduciendo la mirada; descubriendo una corporeidad fenomenal que se revela en la experiencia invirtiendo el esquema del cognitivismo<sup>27</sup> basado en la dirección de *mente-al-mundo a mundo-a-la-mente*. Es decir, el mundo no es la representación de una conciencia, sino que el mundo existe y nos es dado a través de la percepción de nuestro cuerpo y llevado a la mente.

Interesado por la percepción encontramos también a Ernst Gombrich, historiador de arte que investiga acerca de la estrecha relación que se mantiene entre el estudio del arte y el estudio de la ilusión, buscando descubrir los entresijos de la imagen visual e indagar en la evolución de las ideas que han llevado a originar los diferentes estilos artísticos, siendo un terreno muy resbaladizo que ha llevado a la confusión con una psicología de la percepción.

En su libro *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* se ha preocupado de intentar responder a preguntas surgidas tras el análisis de la historia y la psicología de las representaciones pictóricas.

---

<sup>25</sup> Teoría expuesta por Isaac Newton de la descomposición de la luz en colores.

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY, M. , *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: ed. Península, 1975. p. 321

<sup>27</sup> Corriente de la psicología especializada en los procesos mentales relacionados con la adquisición del conocimiento.

“¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos? Las pinturas que aceptamos como fieles a la realidad, ¿les parecerán a futuras generaciones tan poco convincentes como nos parecen a nosotros las pinturas egipcias? ¿Es acaso enteramente subjetivo todo lo que afecta al arte, o existen criterios objetivos en tales materias? Si los hay, si los métodos usados hoy en las clases de modelo producen imitaciones de la naturaleza más fieles que las convenciones adoptadas por los egipcios, ¿por qué los egipcios no los siguieron? ¿Es posible que, como insinúa nuestro caricaturista, percibieran la naturaleza de modo diferente? Tal variabilidad de la visión artística, ¿no nos ayudará también a explicar las desconcertantes imágenes creadas por los artistas contemporáneos?”<sup>28</sup>

Gombrich argumenta que los cambios en el estilo pictórico son resultado en gran medida de procesos racionales, el proceso de un dominio que trata de innovar a través del método. Pretende analizar en términos psicológicos aquello que se involucra en el proceso creador y en la lectura de las imágenes, por tanto lo que realmente le interesa dentro del campo de la psicología es la reacción del organismo ante un estímulo, preocupado en diferenciar entre lo que realmente vemos y aquello que deducimos mediante la experiencia y nuestra inteligencia (percepción).

Por ello nos expone la importancia de asumir y aceptar de forma generalizada ciertos códigos universales a la hora de descubrir una imagen, en la que el color adquiere gran importancia. Los colores planos mediante la experiencia los percibimos como formas sólidas y en ellos descubrimos que una mancha de un tono oscuro busca dar tridimensionalidad al objeto a través de las sombras, percibiendo también que un color débil indica que el objeto se encuentra en la lejanía. Se trata de juegos visuales en la representación que entendemos por medio de la experiencia, a través de la evolución del arte. Nos explica que un artista al ejecutar su obra, al trasladar su realidad al cuadro, primero se encuentra influido por la experiencia de su entorno y su contexto, pasando después a analizar las relaciones de luz y color y posteriormente traduce esto al lienzo.

“Mientras que la forma es absoluta, de modo que en cuanto dibujamos una línea podemos decir si es correcta o está equivocada, el color es enteramente relativo. Cada toque en nuestra obra queda alterado por un solo toque que ponemos en otro lugar; de modo que lo que era cálido hace un minuto, se enfría en cuanto ponemos un color más cálido en otro lugar, y lo que armonizaba cuando lo dejamos, se vuelve discordante en cuanto ponemos al lado otros colores; o sea que hay que poner cada toque mirando, no a su

---

<sup>28</sup> GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Phaidon Press Limited, 2008. p. 6

efecto del momento, sino a su efecto en el futuro, considerando el resultado que sobre aquel toque producirá todo lo que queda por hacer ulteriormente.”<sup>29</sup>

Otro de los autores que han nos han servido de gran ayuda en el desarrollo de nuestro proyecto es Rudolf Arnheim en relación con su libro *Arte y percepción visual* que defiende la imposibilidad de inteligencia sin percepción, tratando de aplicar los principios de la teoría de Gestalt –seguidas también por Merleau-Ponty– a las artes visuales. Nos interesa centrarnos en su sexto capítulo en el que trata el tema de luz diferenciando dos concepciones distintas: la actitud humana corriente respecto a la luz que es de orden práctico y produce una atención selectiva y la concepción artística que se basa en la observación meticulosa y exhaustiva.

Con esta lectura nos hace conscientes de la poca importancia que damos en nuestra vida cotidiana a la luz, a pesar de ser una de las experiencias humanas fundamentales para la existencia y sin embargo, la atención del hombre se encuentra dirigida al objeto olvidándonos de que podemos percibirlos por medio de esta. Entendemos que los objetos proyectan parte de la luz emitida y que la extinción de la luz desemboca en la oscuridad, pero no somos totalmente conscientes de lo que ello significa hasta que nos paramos a observar un cuadro en el que se ha tratado la luz para dotar de significado a la obra.

Por ello dedicaremos estos párrafos a tratar las formas de percibir la luz de las que nos habla Arnheim. En primer lugar nos expone la idea de luminancia o reflectancia tratándose de la cantidad de luz que devuelve un cuerpo al ser incidido. Esta incisión no es capaz de percibirla el ojo humano ya que recibe la luz resultante sin poder distinguir la proporción desprendida de cada componente. Cabe diferenciarlo de la luminosidad, pues

“El fenómeno de la luminosidad ilustra la relatividad de los valores de claridad. La luminosidad se encuentra en algún lugar intermedio de la escala continua que va desde las claras fuentes luminosas (el sol, el fuego, las lámparas) hasta la suave claridad de los objetos cotidianos. Si la luminosidad no fuera un fenómeno relativo, la pintura realista no hubiera podido nunca representar convincentemente el cielo, la luz de una vela, el fuego y ni siquiera un rayo, el sol y la luna.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 261

<sup>30</sup> ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza, 2005



Por otro lado, mediante la claridad relativa prestamos atención a las percepciones del color, pudiendo ver el mismo color en un objeto a distintas horas del día a pesar de no mantener la misma luz, este fenómeno es nombrado por los psicólogos como “constancia de claridad”. La claridad observada en un objeto dependerá de la distribución de valores de claridad en el campo visual total.

Concluimos diciendo que la luz crea espacio, crea profundidad y la iluminación lateral es la que más percepción tridimensional otorga a nuestra vista. La distribución de la luminosidad ayuda a definir la orientación de los objetos en el espacio diferenciando entre las partes iluminadas y las sombreadas, existiendo dos tipos de sombras: las sombras propias, aquellas que se encuentran directamente en el objeto, y las arrojadas que son aquellas que se proyectan sobre otra superficie.

Tras estos conceptos entendemos que la percepción trata de interpretar y discriminar estímulos visuales relacionados con conocimientos previos. Es la capacidad que tenemos de interpretar nuestro entorno y los efectos de la luz visible, un proceso activo que transforma la información lumínica captada por la visión en una recreación del mundo exterior, que puede manipular las sensaciones percibidas por medio de ilusiones, estados emocionales y códigos reconocibles.

La luz es un elemento etéreo que necesita de un cuerpo en el que incidir para materializarse, pero más allá de su definición es una de las experiencias humanas fundamentales, pues los seres vivos dependemos de ella para vivir y realizar la mayoría de las acciones, siendo por ello adorada y ensalzada en celebraciones religiosas. La luz y su contrario, la oscuridad, han estado siempre ligados con un sentir religioso desde las culturas más antiguas, dotándola de un sentido de bondad, divinidad y pureza.

La luz es vida, y esta idea ha gobernado desde hace siglos la sociedad occidental. En relación con la religión, se le atribuye una enorme carga simbólica calificando al hijo de Dios como “la luz verdadera que alumbra a todo hombre”<sup>31</sup>.

“Ya en algunos de los pueblos primitivos había aparecido lo que puede llamarse modernamente la metáfora de la luz. Según indica Franz Cumont esta

---

<sup>31</sup> Evangelio de San Juan. Capítulo 1, Versículo 9

metáfora se halla presente en las viejas creencias sobre el destino de los muertos, ligadas a la concepción o, mejor dicho, a la imagen del universo. Se vincula el destino individual con una estrella en el cielo y con su *luz brillante o pálida*; se desarrolla la idea de la inmortalidad astral desde Persia y Babilonia hasta los pitagóricos; se identifica la luz con la vida; se transmiten los ritos de la purificación, concebida como una iluminación.”<sup>32</sup>



[Fig.1] Parmigianino  
*Madona del largo cuello*, 1534-1535



[Fig.2] El Greco  
*La trinidad*, 1577-1578

Sin abandonar la temática religiosa, puesto que “la luz es ancestralmente el símbolo de la vida y ha sido utilizado en los rituales litúrgicos de la mayoría de las religiones”<sup>33</sup> centrémonos en la pintura, donde es utilizada de múltiples formas siendo un recurso para exponer al espectador una narración visual, orientándolo y guiándolo. El falseamiento de la iluminación de los ambientes en las obras artísticas es un recurso extendido, pues en gran cantidad de cuadros y obras maestras percibimos que no disponen de una luz natural en su pintura que cuadre con la posibilidad de una iluminación real, pero sin embargo la entendemos como verosímil. El juego con las luces por conveniencia del pintor es muy recurrente, pues con ello se puede resaltar aquello a lo que se desea dar mayor énfasis y ocultar aquello que no interesa, dejar en las tinieblas aquello que no dota de información a la narrativa pictórica, ensalzando aquellos objetos que si se encuentran iluminados.

---

<sup>32</sup> CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Universitat de Barcelona, 2005, p. 59

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 12

La utilización de la luz como forma expresiva en el arte comenzó a aparecer en la pintura manierista [Fig.1 y 2] –siendo más conocida por la arbitrariedad en el uso del color y las proporciones alargando las figuras– como reacción al clasicismo. Asimismo pondrá en cuestión el ideal de belleza, tan defendido en el renacimiento, a través de contrastes exagerados generando en la figura aspectos antiestéticos.

Por otro lado, el Barroco [Fig. 3 y 4] heredó las tendencias manieristas de sentimientos expresivos de fatalidad y dramatismo, basando sus pinturas en la profundidad y la perspectiva. Jugaban con una relativa oscuridad, encontrando en los cuadros cierto aire teatral. Cuando hablamos de un aire teatral queremos referirnos a la puesta en escena, los juegos de luz que realiza el artista para enfatizar ciertos aspectos de su obra, componiendo así un ambiente que a pesar de no poder encontrarlo en la realidad no nos incomoda.



[Fig.3] Caravaggio  
*La incredulidad de santo Tomás*, 1601-1602



[Fig.4] Rembrandt  
*Autorretrato*, 1659

Pero no olvidemos que junto a la luz aparece siempre su desdoblamiento, la sombra.

“La sombra es uno de los fenómenos naturales más enigmático que el hombre ha sabido convertir en símbolo: símbolo del mal y de la muerte, del doble, del alma y del espíritu”<sup>34</sup>

Así como del error y el desconocimiento, idea que podemos encontrar en el mito de la caverna de Platón, siendo esta una alegoría de cómo se encuentra el hombre con respecto al conocimiento.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 14

“La sombra simboliza lo ilusorio, pero como una connotación de importancia: es como humo que señala al fuego. La sombra será siempre lo irreal con relación a lo real, siempre se presentará como lo que existe con respecto a otra cosa. Podemos concebir la oscuridad sin luz, pero la sombra sin luz no.”<sup>35</sup>

No obstante, en el marco de nuestro trabajo, nos interesa abordar distintos modos de iluminación de una escena para poder analizar así las sensaciones que percibimos con el objetivo de poder adecuar la luz en función de la narración que deseamos hacer.

**Iluminación en clave baja.** Es aquella que contiene muy poca luz, presentando un contraste elevado y una iluminación dura. La utilización de este recurso se realiza de forma frecuente en aquellas imágenes a las que queremos aportar una atmósfera deprimente y sentimientos pesados y oscuros. Este tipo de iluminación suele encontrarse un día de tormenta, en habitaciones oscuras o durante la noche al acercarse a un objeto incandescente.

**Iluminación eléctrica de interiores.** La iluminación artificial eléctrica desprende una luz de color amarilla o naranja, aunque estando dentro de la habitación nosotros la veamos blanca. Esto se debe a que nuestro ojo se amolda a la ella y percibe el tono principal que la engloba asimilándolo como blanco, lo que nos permite ver la habitación de un color más neutro. Es fácil de comprobar, para los escépticos, mirando una ventana de una casa desde la calle, pues desde la distancia el ojo rodeado de otras luces no tiene la necesidad de adaptarse y capta la luz interior del color que realmente se refleja.

“La mayoría de las fuentes de luz de las situaciones más cotidianas presenta algún tipo de color. No obstante nuestro cerebro es especialista en filtrar estos tonos. Siempre que exista una mezcla confusa de los tres colores primarios en la luz, el cerebro la interpreta como blanco [...] cuando no nos encontramos directamente bajo la fuente de luz es posible ver su verdadero color.”<sup>36</sup>

**Luz de fuego y velas.** La luz de una llama es más roja que la de una bombilla y su temperatura del color es tan baja que el cerebro no puede compensarla, por lo que se perciben rojas o naranjas. Si observamos con detenimiento el fuego diferenciamos

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 106

<sup>36</sup> YOT, R., *Guía para usar la luz*. Barcelona: Blume, 2011, p. 17

entre los colores un tono azul, esto se debe a que cuando la luz alcanza determinada temperatura se vuelve de color azul y por ello aparece en la base de la llama.

**Alumbrado público.** Las farolas emiten luz naranja con un espectro muy reducido, lo que hace que aquello que esté situado debajo aparezca como anaranjado.



[Fig. 5] Iluminación en clave baja



[Fig. 6] Iluminación eléctrica de interiores



[Fig. 7] Iluminación de velas

## 2.3 LA INTIMIDAD OBSERVADA Y LA FIGURA DEL VOYEUR

La palabra *voyeur* deriva del verbo francés *voir* que significa ver, y designa a aquella persona que observa. Curiosamente, desde una perspectiva médica, *voyerismo*<sup>37</sup> es una conducta de la que se obtiene placer sexual a través de la mirada, observando a personas en su intimidad, ya sea desnudas, manteniendo relaciones sexuales o en algún tipo de situación íntima. Nunca interviniendo activamente más que en ocasiones a través de la masturbación, pero siempre a distancia del objeto de excitación, pues en raras ocasiones el acto voyerista es consentido o es consciente la otra persona de ello.

El voyerismo lleva implícito la idea del mirar algo prohibido, que no debería estar a nuestro alcance y que por tanto, debe ser castigado, encontrando ya esta idea de castigo hacia el mirón en la antigüedad grecolatina a través de mitos como el de *Diana y Acteón*. Acteón quedó embelesado con el cuerpo desnudo de la diosa y se quedó a observarla hasta que fue descubierto. Diana le roció la cara con el agua del manantial convirtiéndole en un venado pero

---

<sup>37</sup> ENCICLOPEDIA SALUD. Definición de voyerismo. [Consulta 18/06/2016] Disponible en: <<<http://www.encyclopediasalud.com/definiciones/voyerismo>>>

conservando su corazón e inteligencia de humano. Acteón, asustado y sobrecogido fue avistado por sus perros que le persiguieron y clavando los dientes en él le desmembraron.

El castigo por mirar en este caso fue la muerte, pero encontramos otros mitos en el que el mirar es castigado con la ceguera, como es el caso de Tiresias, adivino célebre de Tebas, del que encontramos discrepancias, pues encontramos dos versiones del origen de su ceguera. En una de ellas fue debida al encontrarse a Atenea bañándose desnuda junto a su madre. En la segunda versión Tiresias mediaba en una disputa entre Zeus y Hera que querían saber quién disfrutaba más del placer carnal. Tras observarles en el acto, Tiresias concluyó que Hera disfrutaba más, quedando la diosa disconforme con la respuesta dejó ciego al adivino.

Dentro de las artes podemos encontrar la idea del voyerismo muy extendida, pues la representación del cuerpo en actitud sensual o el poder observar al personaje en espacios reservados es muy recurrida, otorgando al espectador de la obra sin ser consciente de ello la actitud de voyeur, pues nos sentimos excitados y atrapados dentro de las actitudes sensuales expresadas en las distintas artes.

La mirada voyerista la encontramos, por ejemplo, en las obras de Alfred Hitchcock que caracteriza la figura del *voyeur* rozando lo perverso. En sus obras rompe con el cine tradicional imitando con la cámara la mirada del espectador y compartiendo esa mirada *voyeur* con nosotros. Nos guía a través de planos con gran influencia psicológica para despistarnos y potenciar la trama. Al mismo tiempo, crea sensaciones mediante los picados, las entradas en las habitaciones ajenas mediante una ventana, los espacios entre grandes contrastes o con el divagar del personaje en la noche desde una perspectiva nunca antes utilizada.

Desde nuestra perspectiva, encontramos similar atmósfera en las obras de Hopper, siempre muy ligadas al mundo del cine, autor que será estudiado en el siguiente epígrafe. En ellas, el espectador también observa las obras a través de una mirada *voyeur*, nos muestra al personaje y sus espacios, también a través de ventanas indiscretas, en su soledad y en momentos en que parecen reflexivos y apesadumbrados en el que los focos de luz tienen un gran protagonismo.



[Fig. 8] Alfred Hitchcock.  
*Psycho*, 1960. Paramount pictures

“*They Live by Night* (Los amantes de la noche, 1948), que reproduce la atmósfera de *Summer Evening* (1947) de Edward Hopper, donde dos amantes se refugian, para sus confesiones, bajo la tibia luz del candil en el espacio semiabierto de un porche. De nuevo, una pareja que busca construir una intimidad dúplice, pero que no dispone de fronteras frente al mundo: por ello podemos devenir voyeurs de tal escena.”<sup>38</sup>

## 2.4 REFERENTES

### 2.4.1 JOHANNES VERMEER (1632-1675)

Pintor holandés, conocido como el *maestro de la luz holandesa*, que ha tenido una gran influencia en el planteamiento del presente proyecto, especialmente por el uso del color y la luz. Asimismo, la representación de interiores y escenas cotidianas, la revalorización de las cosas sencillas y la importancia que se otorga al entorno espacial ha supuesto una notable influencia en nuestro trabajo.

En nuestra opinión, las escenas cotidianas representadas por Vermeer se presentan de fácil acceso, aunque con un notable estudio de la perspectiva y de la luz, si bien sabemos del debate al respecto de la posibilidad del uso de una cámara oscura, sobre lo que hablaremos más tarde. Por otro lado, cabe recordar el interés que los Impresionistas manifestaron por las obras de nuestro pintor, artistas para los que el color fue entendido como una cualidad de la

---

<sup>38</sup> EXTRACINE, *Edward Hopper y el cine clásico*. [Consulta 3/04/2016] Disponible en: <<<http://extracine.com/2012/08/edward-hopper-y-el-cine-clasico>>>



percepción de la luz, dejando el color de ser algo inherente a los objetos y empezando a verse como un fenómeno sujeto a variaciones de la luz. Asimismo, nos interesa la representación que hace Vermeer de recovecos y objetos mediante los que invita a pensar una realidad invisible e íntima con el uso de colores fríos y con especial incidencia en los azules, amarillos y grises.

No obstante, como ya hemos señalado, nuestro interés radica esencialmente en la temática de sus obras y en la forma de contarla. Interiores y representaciones de escenas cotidianas con la incorporación de una o dos figuras –generalmente mujeres de su época, pues cuando aparecen hombres suelen ser sin gran protagonismo y de espaldas– que reciben directamente la luz tenue procedente de una ventana que suele situarse en el lado izquierdo y con las paredes de las habitaciones decoradas con mapas o pequeños cuadros.



[Fig. 10] Vermeer  
*La lechera, 1660-1661*



[Fig. 11] Vermeer  
*La muchacha del collar de perlas, 1664*



[Fig. 12] Vermeer  
*El concierto, 1664-1665*

En relación a nuestro proyecto, deseamos destacar el hecho de que en estas obras encontramos la iluminación centrada en la acción que realiza la figura retratada. Luz que termina perdiéndose por los diferentes rincones de la estancia, invitando al espectador a prestar atención a la figura y la labor que desempeña. De esta forma, no cabe duda de que nuestra contemplación hacia el retrato conlleva una mirada diferente, una mirada probablemente dirigida hacia el mundo interior. Asimismo, la representación minuciosa de texturas, tanto dentro del campo focal de luz como fuera de éste, nos ofrece una rica gama cromática de tonalidades de grises que, en nuestra opinión, solo es posible realizar por medio de la observación meticulosa del pintor.



Para finalizar, deseamos hacer alusión a la observación realizada anteriormente. Se ha hablado sobre si Vermeer empleaba la cámara oscura a través de la cual daba un encuadre con más profundidad y perspectiva, pero parece ser un misterio que sigue sin resolverse a pesar de que Philip Steadman, profesor de la Open University de Inglaterra, realizó un minucioso estudio al respecto. El estudio concluyó con la publicación de *Vermeer's camera*<sup>39</sup> en el que expone la investigación acerca de la óptica del S. XVII, de la luz y de la perspectiva realizada en sus cuadros y argumenta de forma meticulosa y razonada la posibilidad casi certera de que el pintor holandés se sirviera de este aparato para la realización de algunas de sus obras.

#### 2.4.2 EDWARD HOPPER (1882-1967)

La obra de Hopper se ha constituido como una de las grandes influencias de este proyecto por la vinculación que tiene con los temas que tratamos: la intimidad, la luz, la introspección, la soledad, las sensaciones y los objetos psicológicos. A pesar de ser incluido dentro del realismo americano, ya que su obra se encuentra relacionada con la sociedad de su tiempo, viajó a Europa varias veces entre los años 1906- 1910 pero las vanguardias europeas apenas influyeron en él, sin embargo sí lo hicieron los clásicos europeos como Rembrandt, Frans Hals, Édouard Manet, Eric Fischl o Burchfield que le fascinaron y terminaron por influir en su trabajo, pues como nos dice en diversas ocasiones,

“El gran arte es la manifestación externa de la vida interior del artista, y esta vida interior es lo que determinará su visión particular del mundo... En términos generales, el arte es el esfuerzo de uno por comunicar a otros su propia reacción emocional ante la vida y el mundo... La única cualidad que perdura en el arte es una visión propia del mundo. Los métodos son pasajeros: la personalidad es imperecedera.”<sup>40</sup>

Con estas afirmaciones nos deja claro que a pesar de que sus obras sean un retrato de la sociedad de su tiempo también esconde en ellas a su propio ser, esconde una visión más íntima, retratando sus propios temores, esperanzas, reflexiones y pensamientos, idea que se esconde también tras las obras generadas a partir de este proyecto.

---

<sup>39</sup> Para más información al respecto véase:

<http://www.arauco.org/SAPEREAUDE/print/vermerylacamaraoscura.pdf> [Consulta 24/06/2016]

<sup>40</sup> HOPPER, E., *Escritos*, Barcelona: Editorial Elba, 2012, pp. 25-30



[Fig. 13] Edward Hopper  
*Faro a dos luces, 1927*



[Fig. 14] Edward Hopper  
*New York - New Haven en Hartford, 1931*

En una primera etapa de la vida de Edward Hopper observamos que en sus obras prevalece la naturaleza y la sociedad industrial representada por la ciudad, pintando casas aisladas en terrenos inmensos o calles inhabitadas por transeúntes. Al respecto nos dice el autor:

“Mi propósito cuando pinto es siempre, sirviéndome de la naturaleza como medio, intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta; cuando los hechos alcanzan la unidad por medio de mi interés y mis prejuicios... Mi propósito en la pintura ha sido siempre hacer una transcripción lo más fiel posible de mis más íntimas impresiones de la naturaleza”<sup>41</sup>.

Asimismo, en una segunda etapa, Hopper representa la soledad de la sociedad norteamericana de su tiempo por medio de personajes que nos dejan una sensación de aislamiento prevaleciendo el dramatismo en la escena. Al respecto, Pulido señala que,

“Los temas comunes en su trabajo son la soledad del hombre moderno (aunque esté en pareja), la alienación, la incomunicación... Retrata seres ensimismados, que esperan, no sabemos qué ni a quién.”<sup>42</sup>

Por otro lado Renner establece un parangón entre la pintura de Hopper y la literatura americana del momento,

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 11-20

<sup>42</sup> PULIDO, N., *Hopper, el gran «voyeur» del siglo XX* [Consulta en 23/03/2016] Disponible en: <http://www.abc.es/20120612/cultura-arte/abci-hopper-201206111637.html>

“Hopper pinta en una época en que nuestra literatura [la americana] se ocupa de nuestras ciudades y pueblos de un modo tan malicioso, que cualquier representación sobria y sincera del paisaje americano se convertía necesariamente en una sátira.”<sup>43</sup>



[Fig. 15] Edward Hopper  
*Los noctámbulos*, 1942

En este sentido, nos interesa la simbología que Hopper otorga a algunos de los objetos y elementos representados. Para Renner “la reproducción realista se transforma en el diseño de un sistema de signos individualmente codificado, que convierte la percepción consciente en inconsciente.”<sup>44</sup> Al respecto, Hopper habla de ello en una carta a su amigo Charles H. Sawyer:

“¿Por qué prefiero escoger determinados objetos en lugar de otros? Ni yo mismo lo sé a ciencia cierta, excepto que sí creo que son el mejor medio para el resumen de mi experiencia interna.”<sup>45</sup>

Por otro lado, nos encontramos ante un artista que se manifiesta interesado por la experiencia interior del individuo y que, en nuestra opinión, se encuentra asociada a un estado de soledad voluntario.

“Su intento de comprender intuitivamente las coincidencias entre experiencias interiores y visiones pictóricas, de ajustar el ver y el pintar, nos habla de una necesidad que, como es evidente, justamente vuelve a sacar la experiencia de

---

<sup>43</sup> RENNER, R. G., *Hopper*. Madrid: Taschen, 2002, p. 31

<sup>44</sup> RENNER, R. G. *Op. Cit.* p. 9

<sup>45</sup> Fragmento de una carta de Hopper a Charles H. Sawyer en 1939

la modernidad: recuperar la capacidad, soterrada en el proceso de la civilización, de una auténtica experiencia.”<sup>46</sup>

[Fig. 16] Edward Hopper  
*Mañana en la ciudad*, 1944



Pero volviendo a la simbología en sus pinturas, deseamos centrarnos en el uso de la luz y los contrastes generados, pues este aspecto se constituye como una de sus grandes inquietudes tal y como el mismo expresa: “Quizá no sea muy humano. Mi deseo era pintar la luz del sol en la pared de una casa”<sup>47</sup>. La forma de iluminar las estancias esconde un verdadero sentido de sensibilidad, ofreciendo matices y creando atmosferas que nos hablan de un sentimiento o de una emoción contenida en la obra. Rolf G. Renner nos habla de estas sensaciones con respecto al cuadro *Mañana en la ciudad* [Fig.16]: “La relativa oscuridad de la habitación, sólo iluminada por un escaso haz de luz, la aísla del exterior como una caverna, mientras empieza un día claro y sin nubes.”<sup>48</sup> relatándonos así la pesadumbre que encierra el personaje a pesar de encontrarse con una mañana soleada y agradable.

Estas mismas sensaciones son destacadas por el comisario Tomás Llorens de la exposición retrospectiva dedicada a Hopper en 2012 en el Museo Thyssen,

“La luz es el gran protagonista de sus obras. Es su más poderoso y personal medio expresivo. Tanto la luz natural, como la artificial. Es la misma luz de Vermeer (evidente en *Muchacha cosiendo a máquina*), de Rembrandt... Hay quien definió las pinturas de Hopper como «Anunciaciones sin teología ni promesa». Como Vermeer, sus composiciones de interior son sobrias pero muy elaboradas, muy pensadas. Hopper reflexionaba mucho en su estudio, de ahí

---

<sup>46</sup> RENNER, R. G., *Op. Cit.*, p. 15

<sup>47</sup> HOBBS, R., *Edward Hopper*, Nueva York, 1987. p. 23. Traducción de Enrique Knörr.

<sup>48</sup> RENNER, R. G. *Op. Cit.*, p. 57

que su producción sea muy escasa: apenas un centenar de pinturas en cuatro décadas.”<sup>49</sup>

Otra de las características inconfundibles de la obra de Hopper y que es objeto de nuestro interés, es la representación de estancias, casas en ambientes solitarios y habitaciones vistas a través de la mirada del *voyeur* al que no le está permitido observar pero termina por entrometerse en la intimidad de los personajes. Se trata de casas aisladas, rodeadas generalmente por un inmenso vacío y un extenso cielo en las que la ventana adquiere un gran protagonismo. Para Renner “las ventanas, que parcialmente reflejan la luz, producen también un efecto de desamparo y aplastamiento por la civilización.”<sup>50</sup> Y añade al respecto de estas casas,

“Se hace patente que a las casas les corresponde una significación especial en los cuadros de Hopper. Como las señales en los pasos a nivel, las casas remiten a órdenes de la civilización, pero al mismo tiempo manifiestan que esos órdenes dependen de una delimitación cultural y psicológica. No raras veces demuestran que tal separación del ámbito civilizado del natural es definitiva y ya no permite lazos naturales”<sup>51</sup>.



[Fig. 17] Edward Hopper  
*Verano, 1943*

Al respecto de lo señalado, podemos decir que las imágenes de Hopper nos ofrecen la visión de dos mundos representados por medio del interior y el exterior, y que en nuestra opinión pueden asociarse al consciente y el inconsciente o al individuo y su entorno. Una

---

<sup>49</sup> PULIDO, N., *Hopper, el gran «voyeur» del siglo XX* [Consulta en 23/03/2016] Disponible en: <http://www.abc.es/20120612/cultura-arte/abci-hopper-201206111637.html>

<sup>50</sup> RENNEN, R. G. *Op. Cit.* pp. 34-35

<sup>51</sup> *Ibidem* p. 33

yuxtaposición por medio de la imagen de dos ideas contrarias que terminamos por relacionar y unir tal y como señala Rolf G. Renner al contemplar el cuadro *Verano* de 1943:

“La dinámica interna, los interiores abiertos y al mismo tiempo escurridizos a la mirada, y las columnas con su efecto fálico convierten la composición en una construcción formada por el inconsciente, en el cual deseo y promesa, desafío y entrega son inmediatamente transformados en representaciones de espacios.”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 53



## **CAPÍTULO 3. LO ONÍRICO Y LO SIMBÓLICO**

En el presente capítulo abordamos dos aspectos que consideramos de interés en el presente contexto, así como a la hora de plantear el proyecto artístico que acompaña a nuestro TFM. En primer lugar, trataremos las imágenes que se generan en el subconsciente a través del lenguaje de los sueños para lo que nos hemos servido esencialmente de las aportaciones de Sigmund Freud. En el segundo subcapítulo nos hemos centrado en aquellas imágenes que buscan una realidad más allá de lo empírico, por lo que, apoyados en autores como Juan Eduardo Cirlot, hemos trabajado lo simbólico. Para finalizar, hacemos alusión a las figuras retóricas asociadas a la representación en la pintura, entendidas estas como mecanismos que alteran la función natural del lenguaje y donde la participación del inconsciente adquiere gran importancia.

### **3.1 SIGMUND FREUD Y EL LENGUAJE DE LOS SUEÑOS**

Podemos afirmar que Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis, transformó la forma que teníamos de estudiar la mente humana. Una de sus aportaciones y que mayor interés ha suscitado para nuestro trabajo, es el hecho de que las emociones enterradas en el subconsciente se ponen de manifiesto durante los sueños y mediante ellos podemos tratar de desentrañarlos, permitiendo entender nuestros miedos, traumas e inseguridades.

Sabemos que la interpretación de los sueños ha estado muy discutida sobre su veracidad o si son meras ilusiones que no se acercan a la realidad de los deseos de los individuos. No obstante, se puede establecer una diferenciación entre aquellos sueños que se mezclan con la realidad, los absurdos y aquellos que muestran deseos del subconsciente. A su vez, los sueños pueden verse alterados por un agente externo del mundo real, relacionando la historia y provocando o no el despertar, ya sea el sonido del despertador, un pellizco o un olor.

Nos encontramos también con sueños que comienzan con una situación pasada real vivida que en cierto momento de la historia se desvía hacia una realidad imaginada que nada



tiene que ver con algo vivido. También deberíamos sumar los sueños diurnos que con mayor facilidad nos expresan los deseos que tenemos, siendo en los hombres el sueño más utilizado el éxito mientras que en la mujer la relación amorosa llevada al terreno sexual<sup>53</sup>. Por ello podemos distinguir entre cuatro tipos de sueños dependiendo de donde proceda el estímulo o excitación de este:

1. Excitación sensorial externa (objetiva)
2. Excitación sensorial interna (subjética)
3. Estímulo somático interno (orgánico)
4. Fuentes de estímulo puramente psíquicas

Es decir, parece ser que “todo ruido vagamente advertido provoca imágenes oníricas correspondientes”<sup>54</sup>, así como las experiencias que han pasado inadvertidas durante el día o los pensamientos que hemos pasado por alto.

Por otro lado, la conciencia de que el sueño es revelador en algún aspecto está latente en nosotros, pues nos sorprendemos al despertar con imágenes aparentemente absurdas de las que no logramos desprendernos hasta pasadas unas horas del despertar. Para Freud, esto es debido a que aunque no comprendamos qué, esa imagen guarda un significado oculto que busca ser descifrado.

“A mi juicio, todo aquel que haya dedicado alguna atención a estas materias tiene que reconocer como un fenómeno muy corriente éste de que el sueño testimonia poseer conocimientos y recuerdos de los que el sujeto no tiene la menor sospecha en su vida despierta.”<sup>55</sup>

Con todo ello propone la teoría de los sueños, que permite el análisis del sujeto a través de aquellos aspectos subconscientes, de forma que para poder ser revelados de forma clara al individuo deben ser interpretados por sus símbolos.

“Los primeros ensayos de aplicación de este procedimiento nos enseñan que el objeto sobre el que hemos de concentrar nuestra atención no es el sueño en su totalidad, sino separadamente cada uno de los elementos de su contenido.”<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> FREUD, S. *La interpretación de los sueños I*. Madrid: Alianza Editorial, 2011

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 42

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 30

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 136

Asimilada la idea de que los sueños tienen una función reveladora de las ideas inconscientes, parece ya obvia la afirmación de Freud al decir que sin ninguna excepción los sueños son enteramente egoístas, pues se comprueba que en ellos siempre nos centramos en nuestra propia persona.

Sin embargo esta pasión por descifrar los sueños proviene de mucho tiempo atrás, teniendo gran importancia ya en las civilizaciones antiguas indígenas, pues para ellos los sueños eran el medio a través del cual los espíritus mandaban mensajes del devenir del pueblo. Asimismo, disponían de la figura del Chamán que era el encargado de transmitirlo al rey y al pueblo.

“Un eco de la primitiva concepción de los sueños se nos muestra indudablemente como base de la idea que de ellos se formaban los pueblos de la antigüedad clásica. Admitían éstos que los sueños se hallaban en relación con el mundo de seres sobrehumanos de su mitología, y traían consigo revelaciones divinas o demoniacas poseyendo, además, una determinada intención muy importante con respecto al sujeto: generalmente la de anunciarle el porvenir.”<sup>57</sup>

Fijando la mirada en otras civilizaciones antiguas observamos que la intencionalidad de los sueños también se tenía en consideración en la Antigua Grecia. En ella encontramos la figura del *Matis* –el adivino que se centraba en la forma de adivinación intuitiva– pero parece ser que los griegos también conocían la adivinación inductiva, es decir, a través del razonamiento, de la observación de los hechos y de los diferentes fenómenos.

Tenían diferentes métodos de adivinación, entre ellos la observación de vísceras animales al ofrecer sacrificios rogando a los dioses, profetas encargados de realizar pócimas que les llevasen al éxtasis para poder interpretar sensaciones, etc. Pero realmente en este apartado nos interesa la *Oniromancia* nombre que se le ofrece a la adivinación a través de los sueños. Este método se encuentra entre la adivinación intuitiva del *Matis* y la inductiva de la observación, siendo un arte complicado que llevaba a muchos engaños.

“En los dos estudios que Aristóteles consagra a esta materia pasan ya los sueños a constituir objeto de la Psicología. No son de naturaleza divina, sino demoniaca, pues la Naturaleza es demoniaca y no divina; o dicho de otro modo: no corresponden a una revelación sobrenatural, sino que obedecen a

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 16-17

leyes de nuestro espíritu humano, aunque desde luego participante a la divinidad.”<sup>58</sup>

Para finalizar y con el objetivo de enlazar con el siguiente epígrafe, cabe recordar que según señala Juan Eduardo Cirlot,

“Lo que el mito representa para un pueblo, para una cultura o un momento histórico, la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía o la expresión lírica, lo representan para una vida individual [...] El interés hacia los sueños y su contenido simbólico viene de la Antigüedad, donde, sin que se formule teóricamente, se implica que se considera ese fenómeno como una suerte de mitología personal, aun cuando el idioma que utilice en su manifestación sea tan objetivo como el de los mitos colectivos.”<sup>59</sup>

### 3.2 SIMBOLISMO ONÍRICO Y ARTE

La corriente simbolista en la pintura recoge su nombre de la tendencia surgida dentro de la literatura hacia finales del siglo XIX, paralelo al movimiento post-impresionista como reacción al realismo. Por tanto, el simbolismo rechaza la imagen real diaria y cotidiana buscando una realidad más allá de lo empírico<sup>60</sup>. Los simbolistas tratan de expresar una idea que lleva con ella el análisis del yo, se trata de no observar los objetos como meros objetos materiales y trascender a un sentido más misterioso y oculto a través de la correspondencia entre objetos y sensaciones, convirtiéndolos en símbolos, aplicando las teorías de Freud sobre el lenguaje de los sueños y reivindicando la búsqueda del yo interior.

Pero no sólo encontramos iconos o símbolos dentro de esta corriente artística, pues ha sido un recurso muy utilizado a lo largo de la historia del arte para poder mostrar, a la vez que ocultar, ciertas intenciones de lo que quiere decir el artista con la obra. El símbolo se construye a través de la aceptación social de su significado, entendible para una mayoría de personas. Es la forma de exteriorización de una idea o pensamiento si bien cabría establecer una diferenciación con la metáfora. Según apunta Aizpún de Bobadilla,

“El símbolo se refiere al hombre genéricamente, a sus necesidades más profundas, cabría definirlo casi como un *instinto del pensamiento*. [...] Por esta

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>59</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1992, p. 24-25

<sup>60</sup> Entendido como procedimiento que se centra en la realidad y la observación de los hechos como única verdad.

razón, símbolo y metáfora no son equivalentes, como tampoco lo son símbolo y alegoría. La alegoría, como el concepto, intenta una definición, pero a través de una imagen. La metáfora evoca en virtud de una semejanza, pero el símbolo *re-presenta* en sentido estricto, manifiesta una presencia recreándola y no necesariamente en virtud de una semejanza de caracteres.”<sup>61</sup>

Y al respecto, añade,

“La noción de símbolo está unida por tanto a la de poder, porque habla de presencias reales, no imaginarias como en el caso de las metáforas. Los *símbolos*, entendidos como metáforas, hacen referencia a un segundo momento. En la metáfora se da, por decirlo así, un segundo grado de abstracción, es ya un metalenguaje dentro del pensamiento analógico, pues una metáfora *evoca*, apela a la imaginación, refiere a, pero no tiene carácter místico. Sin embargo el símbolo *strico sensu* no evoca, sino que invoca. Representa en sentido más propio, actualiza, hace presente.”<sup>62</sup>

Aquí también debemos hacer una necesaria distinción entre *símbolo* y *signo* pues expresan dos ideas distintas. Siendo una de sus mayores cualidades que los signos son entendidos por todos los humanos y algunos por ciertos animales, mientras que los símbolos son únicamente entendibles a las personas, recogiendo además un significado mucho más amplio y difuso que los signos, pues estos están muy específicamente acotados.

“Todo el arte simbólico puede a este respecto concebirse como una incesante pelea entre la adecuación e inadecuación entre significado y figura [...] Para el símbolo, *presencia* no se identifica con potencia intelectual, con conocimiento claro y distinto, con evidencia, ni con la unidad del sujeto y el objeto en el acto cognoscitivo. El símbolo es la presencia de la acción.”<sup>63</sup>

Dentro de la historia del arte, los objetos como símbolos, han tenido gran peso a la hora de comunicar. Un claro ejemplo lo encontramos en representaciones en las que el poder adquisitivo o status social de los retratados se manifiesta a través de los objetos que lo rodean. También encontramos dentro de numerosas obras la representación de frutas con una fuerte carga simbólica. Así, por ejemplo, las manzanas aluden a la juventud, al pecado, al deseo o al amor carnal, mientras que el limón exterioriza el símbolo del dolor y la amargura. Asimismo, los animales también pueden ser interpretados como símbolos, asociando el perro con la

---

<sup>61</sup> AIZPÚN DE BOBADILLA, T., “La necesidad de un lenguaje simbólico” en Romero de Solís, Diego; Díaz-Urmeneta, Juan Bosco; López Lloret, Jorge y Molina Flores, Antonio (eds.), *Símbolos estéticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 312

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 315

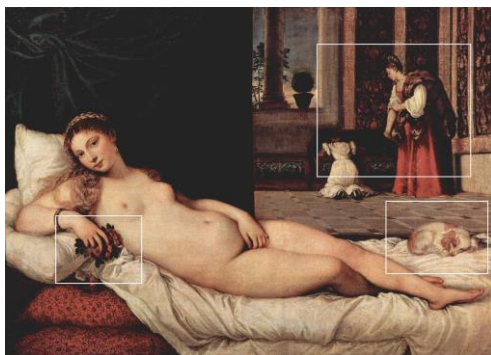
<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 312

fidelidad o el gato con la infidelidad y la lujuria. Para finalizar, haremos alusión a la pipa que comienza a incorporarse a partir del renacimiento como un *memento mori*: la vida se desvanece como el humo.

Un ejemplo de lo mencionado, lo podemos encontrar al comparar La *Olympia* de Manet y La *Venus de Urbino* de Tiziano, manteniendo una composición muy similar, casi idéntica, estas obras expresan ideas totalmente diferentes. Pero no podemos pensar que esta forma de representar pertenece al pasado.

“En nuestra sociedad los símbolos son la tenaz pervivencia de una añoranza, de una nostalgia que imaginamos realizar en multitud de imágenes tópicas y adaptadas a nuestra mentalidad. Por esa razón el hombre, incluso el occidental, que se ha esforzado durante siglos en reducir el mundo a lo definible, a conceptos, no puede vivir sin símbolos”<sup>64</sup>.

Por otro lado, El pensamiento simbólico “no busca la relación entre dos cosas siguiendo las volutas de sus conexiones causales, sino que lo encuentra con un salto brusco, como relación de significado y finalidad”<sup>65</sup>



[Fig. 18] Tiziano  
*Venus de Urbino*, 1538



[Fig. 19] Édouard Manet  
*Olympia*, 1863

En la actualidad, esta tendencia al simbolismo se ha expandido al cine donde encontramos símbolos ocultos a través de objetos, escenas y planos de cámara, siendo Alfred Hitchcock uno de los directores más relevantes en este aspecto. Con ocasión de la exposición celebrada en el museo Thyssen Bornemisza sobre Edward Hopper en 2012, Rafael Vidal

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 314

<sup>65</sup> ECO, U. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen 1997, p.71

establece relaciones entre el pintor y Hitchcock. Al respecto de *La sombra de una duda* (1943) señala:

“La escalera exterior sirve para generar la dualidad dentro-fuera, individuo-alteridad. Mientras tanto, las escaleras de dentro sirven para dividir el espacio en las tres entidades de la mente definidas por Freud, tal y como señala Slavoj Žižek: el piso de arriba es el *superyo* (el gobierno de la madre), la planta calle es el *yo* (Norman Bates estable) y el piso de abajo es el *ello* (el inconsciente de Norman Bates). Por ello, señala Žižek, es en el sótano donde la madre es relegada cuando Norman Bates asume definitivamente la personalidad materna. De nuevo, la escalera como transición entre estados de relación con el mundo, como en Hopper.”<sup>66</sup>

En este sentido, cabe recordar que cuando Juan Eduardo Cirlot aborda la *esencia del símbolo* y lo analiza en *Diccionario de símbolos*<sup>67</sup>, establece una serie de ideas previas y supuestos que permiten la concepción simbolista. Para el autor, el nacimiento y dinamismo del símbolo se base en:

- Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo.
- Ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo.
- Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad.
- Todo es serial.
- Existen correlaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que integran.

Para Cirlot, “la *serialidad* es un fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico (gama de colores, de sonidos, de texturas, de formas, de paisajes, etc.) que el mundo espiritual (virtudes, vicios, estados de ánimo, sentimientos, etc.)”<sup>68</sup> Cada cualidad, objeto o concepto vale por su significado. De hecho, poseen valor simbólico las formas geométricas, los colores, los números, las zonas del espacio y cuantos seres pueblan el mundo. Su interacción crea una sintaxis simbólica.

---

<sup>66</sup> VIDAL, Rafael, “Edward Hopper y Alfred Hitchcock” en *EXTRACINE* [Consulta 25/05/2016] Disponible en: <<<http://extracine.com/2012/09/edward-hopper-alfred-hitchcock-influencia>>>

<sup>67</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *Op.Cit.*, p. 34

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 34

En relación con nuestro proyecto artístico y según las aportaciones de Cirlot, la habitación es,

“Símbolo de la individualidad, del pensamiento personal. Las ventanas simbolizan la posibilidad de entender, de transir a lo exterior y lejano. También la comunicación, de cualquier especie. Por ello, la habitación cerrada, carente de ventanas, puede simbolizar la virginidad, según Frazer, o también la incomunicación de otro carácter.”<sup>69</sup>

Asimismo, al respecto de la luz, Cirlot apunta que se identifica tradicionalmente con el espíritu y añade:

“La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de emanación. Pues la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. La iluminación corresponde, en lo situacional, a Oriente. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual.”<sup>70</sup>

### 3.3 RETÓRICA E INTERPRETACIÓN

En relación a la representación pictórica, entendemos que las figuras retóricas son mecanismos que alteran la función natural del lenguaje con el fin de obtener efectos estilísticos, ayudan a captar la atención y permiten una comunicación más eficaz. Dentro de estas formas de lenguaje encontramos las figuras retóricas visuales encargadas de velar aspectos comunicativos de la imagen para así provocar su seducción, debido a que “como si de un sexto sentido se tratara, el mecanismo metafórico es inconscientemente aprendido durante la infancia”<sup>71</sup> y recurrimos a él constantemente a la hora de expresarnos sin siquiera darnos cuenta. Mediante las formas retóricas explicamos nuestras vivencias del mundo, y conseguimos expresar con mayor facilidad aquellas ideas abstractas difíciles de reflejar de forma literal, sabiendo que “estas relaciones y sustituciones entre cosas intervienen de modo determinante en el conocimiento del mundo exterior y de lo que llamamos realidad”<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 233

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 286

<sup>71</sup> CARRERE, A; SABORIT, J., *Retórica de la pintura*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, p. 165

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 166

“De lo dicho se entiende que la noción desvío de la norma que adoptamos no implica un uso incorrecto del lenguaje o ajeno al mismo sin más, sino una transformación, un uso particular, que subraya la destreza intelectual o manual característica de la invención renovadora del código.”<sup>73</sup>

Estos códigos son fácilmente reconocibles debido a su asimilación inconsciente y el manejo dentro de la vida cotidiana. Mediante ellos apreciamos discrepancias entre lo representado y lo experimentado, dejándonos una sensación de inquietud que nos hace buscar que es aquello que perturba nuestras emociones y que nos obliga a pararnos, observar y reflexionar. En este sentido, se incluyen a continuación las figuras retóricas más usuales en el ámbito visual y en las que en numerosas ocasiones nos hemos apoyado a la hora de llevar a cabo proyectos artísticos. Al respecto, cabe señalar que las aportaciones de los autores ya citados –Alberto Carrere y José Saborit– en *Retórica de la pintura* han sido de gran ayuda.

- **repetición:** adición de elementos iguales o semejantes con la finalidad de remarcar mediante la añadidura o vulgarizar debido a la serie.
- **elipsis:** produciendo una mayor atención por su ausencia, la supresión que enmarca una huella de aquello que debería estar pero no se encuentra.
- **metáfora:** sustitución de un objeto por otro con el que mantenga una relación de semejanza sobre aquello de lo que se quiere hablar, o el traslado de ideas abstractas a visuales mediante el paso de metáforas asimiladas dentro del campo de la literatura y que por tanto entendemos de forma visual, como es la representación del silencio mediante el color blanco.
- **metonimia y sinécdoque:** la sustitución se realiza por una relación de contigüidad como es la causa por el efecto, continente-contenido, portador-cualidad; siendo la sinécdoque una forma de metonimia que representa la parte por el todo.
- **ironía:** al contrario que la metáfora, en ella no aparecen semejanzas ocultas sino que busca la antítesis, los significados opuestos, soliendo ser expresada como un chiste.
- **símil, comparación y antítesis:** mediante la comparación de dos objetos podemos encontrar en ellos ciertos rasgos de parecido que nos recuerda al otro, con ello

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 201



tenemos el símil, pero a su vez estos rasgos comparativos nos pueden extrapolar a otro objeto por ser justamente su contraposición, denominado antítesis.

- **sinestesia:** metáfora que relaciona dos sentidos distintos, siendo excitado y evocado cualquier otro sentido que no sea el de la vista, siendo esta la forma mediante la que se percibe la pintura.
- **hipérbole:** se trata de un exceso, desbordando los límites de lo verosímil, pero pudiendo reconocerse a pesar de esta exageración el parecido o el significado real.
- **paradoja:** expresa una inquietud en el espectador debido a combinaciones de la percepción no siendo posible su ejecución en la realidad, pero mediante ella se llega a un significado más complejo que no seríamos capaces de expresar con las normas generales de la realidad.

### 3.4 REFERENTES

Los referentes incluidos en este apartado han supuesto una aportación a nuestro proyecto que consideramos va más allá del tratamiento técnico de las obras. Nuestro interés radica en esta ocasión en las relaciones que plantean con el mundo y las motivaciones que los mismos tienen. En nuestra opinión, estos artistas realizan un acto de introspección y autoanálisis a través de la pintura.

En este sentido, dentro de la corriente simbolista, tenemos que mencionar a **Odilon Redon**, caracterizada su obra por la relación con el mundo de la poesía en la que crea sinestesias a través de los colores. Especialmente nos han interesado aquellas obras de resonancias oníricas.

No cabe duda de que, en el contexto de nuestro proyecto, otra de las corrientes que nos interesa es el surrealismo, debido esencialmente a la concepción e interpretación de la realidad a través del automatismo<sup>74</sup> como método para la expresión del arte. Un método que

---

<sup>74</sup> Donde el inconsciente es el predominante y puede crearse arte a partir de todo, un proceso en el que no hay errores pues no hay control consciente de lo que se desea hacer, sino que fluye libremente aquello que nos mueve.

deja aflorar el inconsciente partiendo de que la creatividad pura pertenece a la naturaleza y por tanto nuestra actividad copia a partir de estos recuerdos, de la intuición y de la manipulación, siendo la toma de decisiones inmediata, asumiendo sus riesgos y entendiéndolos como parte importante del proceso de creación.



[Fig. 21] Odilon Redon  
*Eye Balloon*, 1898



[Fig. 22] Odilon Redon  
*The crying spider*, 1881

El automatismo es el proceso de creación que supone el espejo interior del individuo. En este sentido y en relación a nuestra práctica artística, nos concierne especialmente, el interés que manifiestan los artistas vinculados a esta corriente por el individuo, el *yo* interno y los aspectos psicológicos que buscan el autoanálisis y su comprensión.

Con respecto a su vinculación con el psicoanálisis, seguían las teorías de Freud aunque le acusaban de lo relegado de sus estudios a las mentes insanas, pues para ellos estos estudios podrían provocar una revolución en la forma de percibir el mundo al exponerlas y aplicarlas a las mentes de todos.

“Cobardía pequeñoburguesa al relegar el psicoanálisis a la terapia de los insanos, en vez de aplicarlo a revolucionar el universo mental de los sanos; le acusan de hipocresía y pudibundez por no atreverse a desvelar el contenido y alcance de sus propios sueños”<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> GUIMÉNEZ FROTÍN, J. L., *Conocer el surrealismo*, Barcelona: Dopesa, 1978, p. 50

Pues los surrealistas entendían la realidad como una suma de dos mundos, del objetivo y científico, y el subjetivo y creativo. Mundos que debían equipararse, pues hasta el momento el subjetivo, formado por la imaginación y los deseos, siempre había estado relegado y menospreciado a favor del objetivo y visual. Según ellos, la aceptación e incorporación de este mundo subjetivo a nuestra forma de vida ordinaria supondrá una revolución en todos los campos y estadios transformando para siempre la forma de percibir y entender aquello que nos rodea.

“Existe *otra realidad* tan real como la exterior, utilitaria y lógica, que es la realidad de los sueños, de la fantasía, del juego espontáneo del pensamiento alejado de toda preocupación filosófica, estética y moral, una realidad negada, ignorada, a la que un grupo de *médicos* renegados van a prestar toda su atención. ¿Por qué? Porque la experimentación de esta otra realidad va a alterar ya para siempre las relaciones que el hombre ha mantenido hasta entonces con la realidad primera (la exterior, utilitaria, lógica), a la que van a situar meramente como a uno de los dos polos de la existencia humana, no el único y privilegiado, que en adelante tendrá que convivir con la nueva realidad recién descubierta e investigada”<sup>76</sup>.



[Fig. 25] René Magritte  
*Golconda*, 1953

Dentro de esta corriente artística, que recoge múltiples disciplinas del arte –escultura, escritura, pintura, cine, etc.– nos hemos interesado especialmente por artistas como René Magritte, Salvador Dalí y Max Ernst. En este sentido, el interés por la obra de **René Magritte**

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 45

gira en torno a la relación que establece entre el lenguaje y sus objetos especialmente las vinculadas con el *realismo mágico*<sup>77</sup>. Desvinculado del automatismo, plantea una pintura reflexiva y minuciosa en la que hace uso de figuras retóricas con el objetivo de revelar lo que es el mundo o el misterio que contiene.

Por otro lado, cabe recordar que, aunque habitualmente encontramos a **Salvador Dalí** asociado al movimiento surrealista, fue un caso excepcional pues no seguía los patrones marcados por la corriente, siendo expulsado de la sociedad oficial en 1934. No obstante, y en relación a los planteamientos de nuestro trabajo, cabe poner de relieve el extenso y personal mundo simbólico manifestado, por ejemplo mediante “relojes blandos” o “elefantes” que según nuestro artista hacían alusión a “una distorsión en el espacio”. En el mismo sentido cabe hacer alusión al “huevo” que enlaza con la esperanza y el amor a la vez que con la vida prenatal.



[Fig. 24] Salvador Dalí  
*La tentación de San Antonio*, 1946

Como hemos indicado, otro de los artistas que suscita nuestro interés es **Max Ernst**, quien se movía dentro de la corriente del surrealismo y el dadá utilizando una gran diversidad de técnicas, estilos y materiales para la búsqueda de un mundo extradimensional de los sueños y la imaginación.

---

<sup>77</sup> Movimiento literario que se extiende al campo plástico, surgido a mediados del siglo XX, se caracteriza por la inclusión de elementos fantásticos en la narración, con lo que se pretende profundizar en la realidad a través de lo mágico que hay en ella.



[Fig. ] Max Ernst  
*La tentación de San Antonio*, 1945



[Fig. ] Max Ernst  
*Napoleón en el desierto*, 1941

También algunas obras de **Pablo Picasso** han suscitado nuestro interés en relación al proyecto planteado. Al margen de su vinculación con el cubismo<sup>78</sup>, el artista estuvo en contacto con las ideas surrealistas aunque nunca quiso definirse como tal, siendo sus obras realizadas entre 1925 y 1936 muy cercanas a este movimiento. En las mismas podemos apreciar símbolos que nos remiten a un espacio de lo oculto. Para Guy Davenport:

“Si observamos en la obra de Picasso la recurrencia de estos dos glifos, la espiral y el círculo con el punto, encontraremos que estos ocurren simultáneamente de la misma forma en que la manzana y la pera constituyen una serie simbólica. De hecho podemos decir que la espiral es una pera y el círculo con el punto una manzana. Aquí hay un linaje oculto”<sup>79</sup>

Asimismo, y en relación al pintor cabe hacer alusión a la incorporación de objetos y animales en sus obras con carácter simbólico. Mucho se ha hablado acerca del simbolismo que se esconde tras el *Guernica* (1937).

---

<sup>78</sup> Movimiento surgido a principios del S.XX que rompe con los lenguajes tradicionales y la antigua concepción de entender la vida, provocando una gran transformación dentro del campo de las artes, pues se reconoce por sus esquemas geométricos marcados buscando una nueva forma de representación espacial.

<sup>79</sup> DAVENPORT, G., *Objetos sobre una mesa*. Madrid: Turner, 2002, pp.93-94



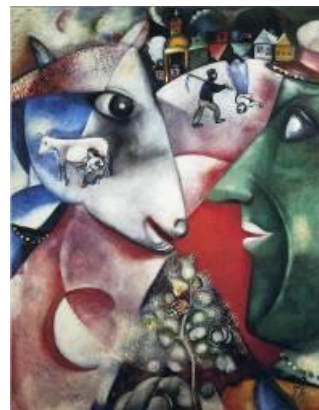


[Fig. 20] Pablo Picasso  
*Guernica*, 1937

El toro como alusión a la brutalidad y oscuridad, la paloma con el ala caída, símbolo de una paz desquebrajada, y el caballo, que en la obra se encuentra alcanzado por una lanza en el costado, animal del que Picasso dijo que simbolizaba al pueblo pero de lo que más tarde se detractó diciendo que simbolizaba el terror fascista. Pero no es este el único cuadro que guarda una relación simbólica con los animales, pues el gallo es otro de los animales que utiliza, siendo pintado en varias acuarelas, y que suele entenderse con tres significados diferentes: su fuerte impulso de reproducción, su combatividad y su capacidad para anunciar la llegada del día.



[Fig. 19] Frida Kahlo  
*Sin esperanza*, 1945



[Fig. 28] Marc Chagall  
*I and the Village*, 1911

Por otro lado y al margen de los movimientos señalados, podemos apuntar a **Frida Kahlo** y a **Marc Chagall** como referentes de nuestro trabajo en lo relacionando con el mundo onírico e inconsciente, así como con la carga simbólica asociada a sus obras a la hora de narrar vivencias personales internas.

Como conclusión de este capítulo nos gustaría remarcar el impacto que el estudio de la psicología y de los sueños ha tenido dentro de las artes, siendo esta relación la que ha provocado nuevas formas de expresión, de canalización y representación, pues ha abierto un abanico de posibilidades que desembocan en una mirada más íntima y cercana de los artistas, lo que repercute en los núcleos sociales y en la forma de apreciar el arte, sintiéndonos nosotros, espectadores, más cercanos a aquello que mueve a su autor y provocando también reacciones de las que no es consciente el propio artista, sucumbiendo a una profunda reflexión que provoque un consiguiente desahogo emocional y reflexivo.

# SEGUNDA PARTE

PROYECTO ARTÍSTICO



## **CAPÍTULO 4. ESPACIOS y OBJETOS CONTADOS**

Iniciamos con este capítulo la segunda parte de nuestro TFM que ha quedado estructurada en tres cuerpos. Cada uno de los mismos, coincidiendo con capítulos diferenciados, recoge diversas propuestas que, a su vez, conforman el proyecto pictórico realizado en el marco del TFM. En este sentido, la estructura responde a un proceso temporal en el que se parte de una serie de experiencias personales relacionadas con los conceptos abordados en la primera parte de nuestro trabajo –soledad, Introspección, independencia, intimidad, privacidad, casa, objetos cotidianos– y que se recogen en las obras tituladas ***Espacios y objetos contados*** y ***Autobiografía e intimidad***, para llegar, en la última parte de nuestra propuesta pictórica, a situarnos como espectadores de las experiencias de otros con las piezas tituladas ***Diálogos con la soledad***.

### **ESPACIOS y OBJETOS CONTADOS**

*Narraciones visuales*

*Historias veladas*

### **AUTOBIOGRAFÍA E INTIMIDAD**

*La intimidad*

*Origen*

*El sótano*

### **DIÁLOGOS CON LA SOLEDAD**

*Vicente*

*Iris*

Por tanto, tal y como se ha indicado, la idea de la primera parte de nuestro proyecto titulada *Espacios contados* se origina desde diversas vivencias personales surgidas a raíz del traslado a la casa desocupada de la abuela materna. Esta nueva situación comportará una nueva etapa vivencial que, a su vez, desencadena la reflexión al respecto de diversos conceptos que concluirían en el necesario estudio y ejecución pictórica. Estas reflexiones nacen a partir de los siguientes factores:

1. La casa carecía del mobiliario necesario pero en cambio contenía gran número de objetos antiguos apilados en las estancias. Con la incorporación de los muebles necesarios para el correcto funcionamiento en la vivienda, se propició una convivencia de objetos modernos y antiguos que pusieron de manifiesto aspectos relacionados con la posesión objetual. En este sentido, nos planteamos la capacidad comunicativa que puede poseer un objeto cotidiano al respecto de la persona poseedora del mismo. Analizar estos objetos, así como su relación con el espacio, nos ha permitido descubrir y comprender ciertas tendencias y vivencias.
2. En el proceso de re-decoración encontramos que en los objetos aprovechados de la vivienda permanece el aura de los abuelos, objetos llenos de recuerdos de la familia y de la propia infancia. Con esta acción, surgen cuestiones asociadas a la convivencia entre generaciones y la herencia, dos conceptos importantes que estarán presentes durante la realización del proyecto pictórico por medio de la representación de objetos y espacios.
3. La nueva forma de vida fue el desencadenante real del proyecto, caracterizada fundamentalmente por la falta de relación con otras personas, ya que se pasó de habitar una casa abarrotada de personas a encontrarse en otra vacía. Este suceso produjo una nueva concepción y una forma de observación más exhaustiva del entorno, generando una mayor reflexión de la propia existencia y una introspección profunda.
4. Otro de los desencadenantes del proyecto ha venido dado por la variación en la percepción de la luz debido a que la casa es bastante oscura. La mayoría de las estancias se encuentran vinculadas a un patio interior y aquellas dos que no, se encuentran a poca distancia de un edificio de más altura. De esta forma, surge la atención y atracción por los pequeños rayos que se filtran tímidamente por la ventana.
5. De esta forma se terminó por descubrir en todo ello una gran poética visual relacionada con la introspección producida desde el traslado, en un primer momento

no comprensible, pero citando a Van Gogh “El arte exige un trabajo obstinado, pero un trabajo a pesar de todo y una observación siempre alerta y continua.”<sup>80</sup>

A raíz de la vivencia señalada, han surgido numerosas reflexiones –se incluye un fragmento a continuación– que habitualmente son incluidas, a modo de diario, en diversos cuadernos:

*Desde la mudanza siento gran atracción por la luz, los rayos que se filtran me dejan horas meditando, en ellos veo algo más que aún no sé describir. A través de su observación me observo a mi misma y aparecen los recuerdos y las preguntas que me hacen reflexionar sobre qué es lo que quiero, cómo soy y cómo debo seguir; la pequeña luz filtrada, en lo que por lo demás es un espacio bastante oscuro, me lleva a la introspección y con ella la necesidad de ejecución de mis obras para poder abordar y comprender estos sentimientos.*

#### **4.1 NARRACIONES VISUALES**

En esta parte de nuestro proyecto se han planteado una serie de propuestas pictóricas para poder apreciar cómo nos desenvolvemos a la hora de la ejecución de la segunda parte de nuestro trabajo, dividiendo distintos problemas a los que podríamos enfrentarnos en pequeños ejercicios para poder resolver y comprender las formas y ambientes seleccionados. Así, surgen las cuatro propuestas siguientes.

---

<sup>80</sup> VAN GOGH, V. *Cartas a Theo*. Madrid: Alianza Editorial, 2014. p. 108

## PROPUESTA I

El primer ejercicio se desarrolló a partir de una imagen encontrada en la web. Con ella se pretendía abarcar la problemática entre interior-exterior así como el juego de la luz con la estancia y la figura, buscando la contraposición de la claridad del exterior con la penumbra reinante en la habitación. Tras la realización del ejercicio quedó patente la necesidad de profundizar en la relación de los espacios, la incisión de la luz en la tela y la simplificación de los detalles del exterior para que los primeros planos sean los de mayor impacto visual.



[Fig.29] Mónica Belmar  
*S/t I*, 2015  
Óleo sobre tabla. 19 x 14 cm

## PROPUESTA II

La imagen del segundo ejercicio parte de una fotografía realizada de una calle a altas horas de la noche vista desde el balcón para poder imponer la farola como objeto destacado de la imagen. En este cuadro se pretendía buscar las gamas tonales oscuras predominantes en la noche, así como su contraposición con un foco de luz, en este caso del alumbrado público, que como ya tratamos en el apartado 2.2 desprende un color amarillo anaranjado impregnando aquello que se muestre cercano.



[Fig.30] Mónica Belmar  
*S/t II*, 2015  
Óleo sobre tabla. 19 x 14 cm

### PROPUESTA III

En el presente ejercicio se pretende mediante una fotografía encontrada en el libro *Guía para usar la luz* abordar la representación de las tonalidades de la piel tras la incisión de un rayo de luz atenuado en un espacio oscuro, tratando de representar también el degradado que se produce en la piel tras el paso de la luz sucumbiendo a la oscuridad. A la vez, se refuerza el estudio de la mano y se tiene en consideración la imagen en su totalidad como medio poético.



[Fig.31] Mónica Belmar  
*Introspección*, 2015  
Óleo sobre tabla. 19 x 14 cm

#### PROPUESTA IV

La imagen surge de fotografiar mi propia mesita de noche, en ella se pretende inspeccionar las sombras, como recaen en los objetos y las tonalidades que nos pueden ofrecer, así como la representaciones de interiores con un único foco de luz de gran luminosidad y la realización de telas con pliegues en los que incide y se pierde la luz. Mediante este ejercicio también se ha aprendido a realizar una pincelada más suelta muy útil a la hora de la ejecución de los objetos. Y también se ha incorporado el aspecto poético desprendiendo la idea de sueño y ensoñación.



[Fig.32] Mónica Belmar  
*0.00 am*, 2015  
Óleo sobre tabla. 19 x 14 cm

## 4.2 HISTORIAS VELADAS

La idea de esta serie pretende jugar con el simbolismo de los objetos, ya estudiado en apartados anteriores, en el que cada observador puede reconocer un código distinto dándose la posibilidad de proyectar la narración de múltiples historias a través de una imagen acompañada de una pequeña frase que invite al lector y, de esta forma, desenterrar aspectos internos del observador.

Los grabados están realizados con punta seca sobre acetato de 1mm de grosor y en ellos se han llevado a cabo notables contrastes por medio de manchas negras. La confrontación visual con un blanco limpio, nos ha permitido dotar de un sentido dramático a las diferentes escenas. Por otro lado, este aspecto nos ha permitido seguir investigando en relación a la luz y cómo ésta interfiere en la percepción.



PROPUESTA I

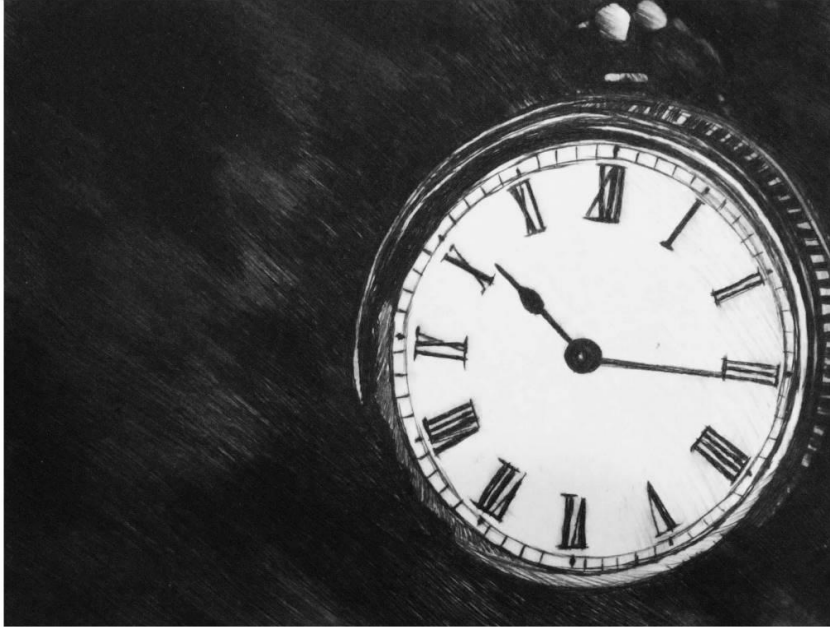


*No podía remediarlo. Sentía gran atracción por ese tacto rugoso y áspero...*

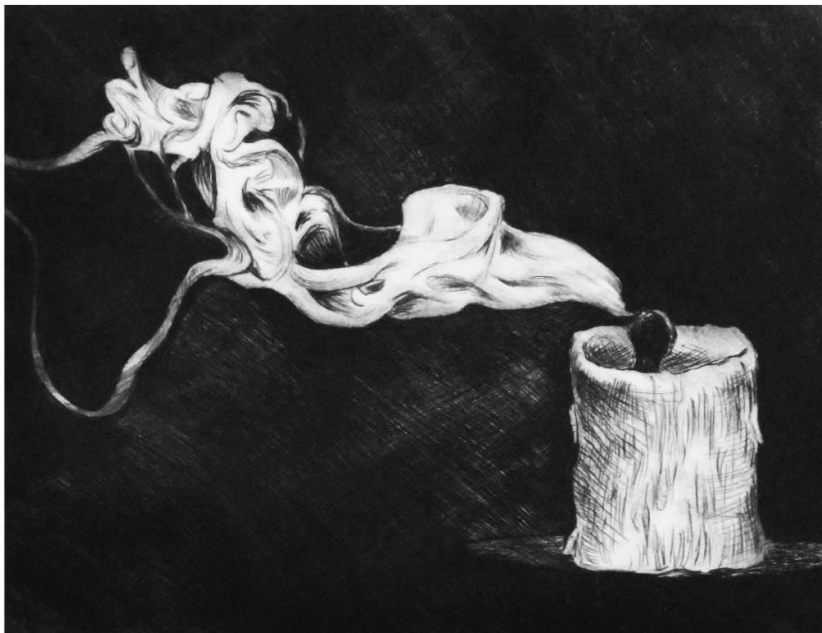


*... Tanto que decidió que su roce sería lo último que sentiría...*

**PROPUESTA II**



*Bailaban al son del tic-tac del reloj sin percatarse que pronto darían las doce.*



*Terminó por consumirse porque sabía que no había más que alumbrar allí.*



## CAPÍTULO 5. AUTOBIOGRAFÍA E INTIMIDAD

### 5.1 LA INTIMIDAD

Esta parte del proyecto que se materializa en la pieza que lleva por título *La intimidad* recoge los conceptos relativos a la introducción de este proyecto, a la vez que sitúa la escena en el germen ideográfico. Es el resultado de múltiples cuestiones que han ido surgiendo tras la lectura de diversos libros para la investigación teórica, asimismo incorpora símbolos e ideas que entrañan un ejercicio de autoanálisis y acercamiento a la propia introspección.

A la hora de analizar el cuadro, observamos que es la luz la encargada de dividirlo en el plano vertical, ofreciendo un espacio de luz y otro de penumbra –nos gustaría pensar que venciendo poco a poco la luz a la oscuridad, enfatizado por su lectura visual occidental de izquierda a derecha–. Se pretende, de esta forma, hacer alusión tanto a la autoconciencia del *yo* como a la posibilidad de poder mostrarnos tal cual somos.

Se trata de una composición simple con pocos objetos a destacar, pero cuidadosamente escogidos y dispuestos. Nos encontramos con una pose aparentemente acomodada y casual que podríamos interpretar en un primer análisis como cómoda con su observador –hablamos de observador porque la vista del cuadro reproduce la mirada de alguien que se encontraría sentada justo en frente haciéndole participe a través de esa mirada *voyerista*– es decir, la acción de la figura es dada por la presencia de otra persona.

Pero en un segundo análisis más exhaustivo apreciamos que cuidadosamente, y no sabemos si de forma premeditada, oculta su sexo y senos dando una sensación defensiva y por tanto de incomodidad, que se acrecienta al observar que su desnudez solo es turbada por unas botas. Este complemento se encuentra descontextualizado en una escena de interior, y precisamente es esta prenda la que nos encontramos en primer plano, una prenda de calle. Encontramos en este elemento diversas figuras retóricas que nos ayudan a comunicar. Se trata de una sinestesia y una metáfora en el mismo objeto, a la vez que pensamos en su antítesis que serían las zapatillas de estar por casa, mucho más agradables al tacto y con un sentido más

hogareño y abierto en contraposición con el tacto áspero y rígido de las botas. Con este recurso hacemos una alusión al bloqueo, al intento de imposición tras una inseguridad y el querer recuperar el control, no dejando ver más que la apariencia de una intimidad.

Esta apreciación la observamos también en la forma de coger el libro, no sabemos muy bien si su finalidad es la lectura o la de esconder su rostro de la mirada inquisitiva. Sin embargo encontramos una paradoja dada por esta elipsis, ya que al no dejarse mostrar nos muestra “la intimidad” título del libro. Con ello se lleva a cabo un juego de significados mediante el que deseamos plantear una reflexión acerca de la importancia que le hemos otorgado al rostro y la mirada para poder conocer a la otra persona.

Continuando con el análisis de los objetos, el sofá alude a ese momento de redescubrir la luz planteada en la primera parte de nuestro proyecto artístico a la que hemos denominado *Espacios y objetos contados*, a partir de donde derivan todas las reflexiones. En él se refleja de forma incisiva el contraste de luz y sombra aludiendo a esa búsqueda de conocimiento, a la vez que a la memoria, la herencia y la familia, pues se trata de uno de los muebles de la abuela que, para nosotros simboliza la estabilidad y el apoyo.

En el suelo podemos observar papeles dispersos aleatoriamente, lo que puede llevarnos a imaginar un momento de locura y exaltación previo, ese momento en el que un conjunto de folios cuidadosamente alineado y ordenado es lanzado al aire. Se trata de una idea que suscita nuestra inquietud debido al contraste con el resto de la escena de carácter sereno. Este despliegue de papeles entraña ese lado oscuro, neurótico, que debe ser controlado y que, en este caso, se obtiene mediante la pintura, como un efecto terapéutico. A otro nivel de apreciación observamos que en las hojas aparecen escritos sobre distintos temas que han sido fundamentales a lo largo del proyecto, tratando las distintas temáticas abordadas en el mismo: la casa, la pintura, la creatividad, la psicología, etc.

Sin embargo, encontramos en este caos de papeles uno que no se encuentra escrito, un papel de un color blanco impoluto, precisamente porque la luz diurna incide directamente sobre él y al que atribuimos un importante carácter simbólico. Por otro lado, es el único que indirectamente es tocado por la figura, por medio del sofá, como una especie de prolongación visual del personaje hacia él. Este objeto hace alusión a todo lo que ya se ha hablado de la

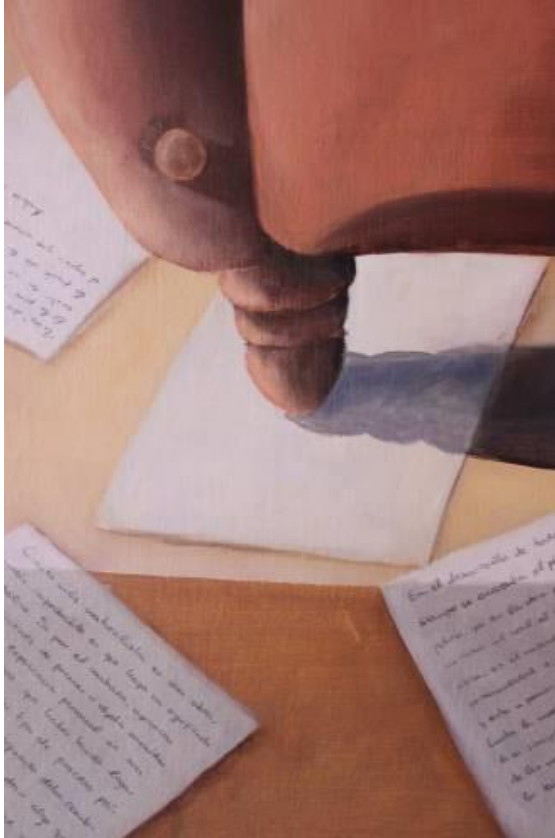
eterna hoja en blanco, tanto en su sentido creativo, con la representación del bloqueo y de la falta de inspiración, como del temor y el porvenir que nos depara.

Para finalizar, deseamos hacer alusión al carácter autobiográfico de la representación y recordar al respecto de la introspección lo señalado en la fundamentación teórica de nuestro trabajo, cuando se señala que el “autorretrato constituye el más importante registro plástico que el sujeto puede tener de sí, al ser justamente un recorte de su instante consciente en manos de sí.”





[Fig.34] Mónica Belmar  
*La intimidad*, 2016  
Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm



[Fig.35] Mónica Belmar  
*La intimidad*, 2016  
Detalle hoja en blanco



[Fig.37] Mónica Belmar  
*La intimidad*, 2016  
Detalle sofá





[Fig.38] Mónica Belmar  
*La intimidad*, 2016  
Detalle libro



[Fig.36] Mónica Belmar  
*La intimidad*, 2016  
Detalle bota y papeles

## 5.2 ORIGEN

La pieza que vamos a comentar a continuación pone de relieve dos de las ideas planteadas en el cuadro *La intimidad: la luz y el sillón*. Es decir, la introspección y los acontecimientos que fueron desencadenantes para la realización del proyecto.

En esta pieza titulada *Origen*, la importancia se centra en la forma gradual en la que la luz va inundando la estancia y, de esta forma, también el sillón, objeto con una fuerte carga emocional asociada a la familia y los recuerdos. La elaboración de la obra fue una necesidad interna tras concluir *La intimidad*, pues durante su proceso fui desvelando enigmas y dando respuesta a preguntas nunca antes formuladas. En este proceso, quise buscar una forma de representar estas sensaciones y pensamientos, buscar la manera de recordar y expresar esta vivencia. El tríptico esconde la representación de un proceso de búsqueda en el que el transcurso del tiempo nos desvela sus secretos, se trata de la imagen que me conmovió en un primer momento y que desencadenó todo un proyecto introspectivo y artístico.



[Fig.39] Mónica Belmar  
*Origen*, 2016 (Tríptico)  
Óleo sobre lienzo. 19,5 x 13,5 cm (c.u)

### 5.3 EL SÓTANO

Bachelard nos habla del sótano, un lugar dentro de la casa en el que los miedos florecen, nos adentramos en él con cierto cuidado y en un estado de alerta constante porque no sabemos los peligros que puede esconder tras las sombras. Nos habla de esta forma de los miedos y los estadios más ocultos de nuestro ser, es decir, al hablar del sótano de lo que nos habla realmente Bachelard es del inconsciente.

“El sótano se considerará sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo”<sup>81</sup>.

Nos contrapone la idea de buhardilla y sótano, siendo la primera un lugar agradable en el que despegamos la imaginación (el subconsciente), mientras que

“El sótano, por el contrario, ubicado abajo, en la oscuridad, inspira menos el dinamismo de la imaginación porque al ser de valor negativo, suscita inquietud y angustia. Es por eso que, en oposición a la buhardilla que nos instruye acerca de un mundo orbital y que se asimila a la racionalidad del día, el sótano, que no desvela nada sino que todo lo ensombrece, remite a una cierta irracionalidad. En un sótano no hay nada que ver y, por lo tanto, nada que comprender; pues ni siquiera despierta la angustia sorda que acompaña a las imágenes sombrías.”<sup>82</sup>

Trata estas relaciones psicológicas entre el sótano y el inconsciente exponiéndolo de una forma más ejemplificativa a través de la historia de *El hombre descubriendo su alma* de C.G Jung;

“En vez de enfrentarse con el sótano (el inconsciente), *el hombre prudente* de Jung le busca a su valor las coartadas del desván. Allí ratas y ratones pueden alborotar a gusto. Si aparece el señor, volverán silenciosos a su escondite. En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se *racionalizan* fácilmente. En el sótano, incluso para un ser más valiente que el hombre evocado por Jung, la “racionalización” es menos rápida y menos clara; no es nunca *definitiva*.”<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 49

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 50

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 49-50

Esta metáfora del sótano como representación del inconsciente donde se guardan nuestros “monstruos” y temores nos sirve en este punto como forma de representar la búsqueda de nuestro yo interno hasta llevarnos a la autoconciencia y el desvelar de sentimientos ocultos. Por tanto, la pieza es realizada a partir de un díptico en el que se valora el transcurso por este proyecto. Representando en la primera parte del díptico el comienzo de la búsqueda, y en la segunda parte la revelación.

“Pues es yendo al encuentro del mundo, estando listo a acogerlo mediante nuestra imaginación poética, es como mejor podemos encontrarnos a nosotros mismos. Concentrándonos en la presencia de las cosas es como mejor podemos descender a las profundidades de nuestro propio ser.”<sup>84</sup>

Aplicando un análisis visual, en la obra se encuentra un único punto de interés en el que se desarrolla una acción mínima, se trata de una figura envuelta por la oscuridad –haciendo referencia al sótano, el inconsciente y los miedos– siendo la misma figura la portadora de la luz –metáfora de la introspección y el conocimiento–. En un primer momento nos encontramos con la figura observando detenidamente la vela que lleva entre las manos un poco cerradas y próximas al cuerpo, un intento de ocultación a la vez que huye de la mirada del espectador. En la segunda parte del díptico nos encontramos con una mirada desafiante y directa, dirigida directamente a su observador a la vez que encontramos sus manos más extendidas y alejadas del cuerpo en un intento por ofrecer esa luz, el conocimiento, a la otra persona.

La pieza pretende reflejar el cambio surgido del estudio de los distintos temas abordados en el proyecto, de su asimilación y puesta en práctica concluyendo con esa idea de tender la mano, mostrarse tal cual somos y aceptarnos. Una forma de concluir la obra autobiográfica, mirando directamente a los ojos del espectador y mostrándose ya sin miedos, sin pudores y con total confianza.

---

<sup>84</sup> Ibídem p.50



[Fig.40] Mónica Belmar  
*El sótano*, 2016  
Óleo sobre lienzo. 54 x 81 cm (c.u)



[Fig.41] Mónica Belmar  
*El sótano*, 2016  
Detalle cara díptico I



[Fig.42] Mónica Belmar  
*El sótano*, 2016  
Detalle cara díptico II



## CAPÍTULO 6. DIÁLOGOS CON LA SOLEDAD

Para finalizar, en la parte de nuestro proyecto que lleva por título *Diálogos con la soledad*, dejamos a un lado la introspección para convertirnos en *voyeurs*, observadores de la intimidad de otras personas. Para ello, se ha ideado una serie de cuestiones que responderán los sujetos seleccionados a través de una entrevista y que tiene la pretensión de conocer cómo viven su intimidad.

1. ¿Qué es para ti la soledad?
2. ¿Te gusta estar solo? ¿Por qué?
3. ¿De qué forma entiendes el silencio? ¿Positivo o negativo?
4. Cuando estás a solas ¿Buscas sonidos tales como la TV o la radio? ¿Por qué?
5. ¿Cuánto tiempo al día pasas solo? ¿Cómo te sientes en esos momentos?
6. ¿Qué haces cuando estás a solas?
7. ¿Cómo entiendes la intimidad? ¿Y la privacidad?
8. ¿Qué aspectos consideras importantes para poder compartir con otra persona tu intimidad?
9. ¿Dónde te sientes más seguro? ¿Por qué?
10. ¿Tienes algún lugar de tu casa asumido como *tu rincón* en el que te sientes más a gusto?
11. ¿Qué sueles hacer cuando estás angustiado o enfadado para que se te pase? ¿Por qué te ayuda?
12. Si hablamos de objetos simbólicos ¿Cuales son aquellos tres objetos que más te hacen pensar y reflexionar (o te incitan a tener un tiempo creativo)? ¿Por qué?
13. Si te hablo de la luz como una metáfora ¿Con qué la identificas?
14. Tras estas preguntas ¿Ha cambiado tu forma de percibir la soledad y te ha hecho meditar sobre ti?

Estas entrevistas han sido grabadas y analizadas para con posterioridad poder llevar a cabo una pieza pictórica en la que mostrar un fragmento de la intimidad de aquellos y aquellas que han participado en esta parte de nuestro proyecto. En nuestra opinión, se trata de un retrato que indaga en aspectos que van más allá de la imagen que nos proporciona un rostro.



## 6.1 VICENTE

*¿Qué es para ti la soledad?*

Para mí la soledad es estar solo en mi cuarto.

*¿Te gusta estar solo?*

Me gusta estar solo porque puedo hacer mis cosas y me siento más libre, centrado en mis intereses, mis objetivos, mis pensamientos.

*¿De qué forma entiendes el silencio?*

No te creas que me gusta mucho el silencio, porque aunque esté solo estoy haciendo ruido. Aunque el silencio es necesario para los ritmos. El silencio es música.

*Cuando estás a solas ¿Buscas sonidos tales como la tv o la radio?*

Escucho música y su estilo depende del estado de ánimo.

*¿Cuánto tiempo al día pasas solo? ¿Cómo te sientes en esos momentos?*

Pues durante la madrugada y unas tres horas por la tarde. En esos momentos me siento bien.

*¿Qué haces cuando estás a solas?*

Quando estoy a solas me gusta tocar la guitarra, dibujar, jugar a videojuegos, escuchar música... pero le echo más horas a la guitarra.

*¿Cómo entiendes la intimidad? ¿Y la privacidad?*

Entiendo por intimidad, estar a solas; tener tu espacio. Y por privacidad como algo tuyo, algo privado, un objeto, como la guitarra; es algo mío que no dejaría a nadie.

*¿Qué aspectos consideras importantes para poder compartir con otra persona tu intimidad?*

Para poder compartir mi intimidad con otra persona es necesario que esa persona tenga puntos similares a los míos.

*¿Dónde te sientes más seguro?*

Donde me siento más seguro es aquí, en estas cuatro paredes. Donde tengo mi intimidad.

*¿Tienes algún lugar de tu casa asumido como tu rincón en el que te sientes más a gusto?*

Si. Mi rincón favorito es la cama porque es donde suelo tocar la guitarra.

*Si te hablo de la luz como una metáfora ¿Con que la identificas?*

Encuentro distintos significados para la luz, según su intensidad tendrá una carga significativa u otra, no sabría decirte.

*Tras estas preguntas ¿Ha cambiado tu forma de percibir la soledad y te ha hecho meditar sobre ti mismo?*

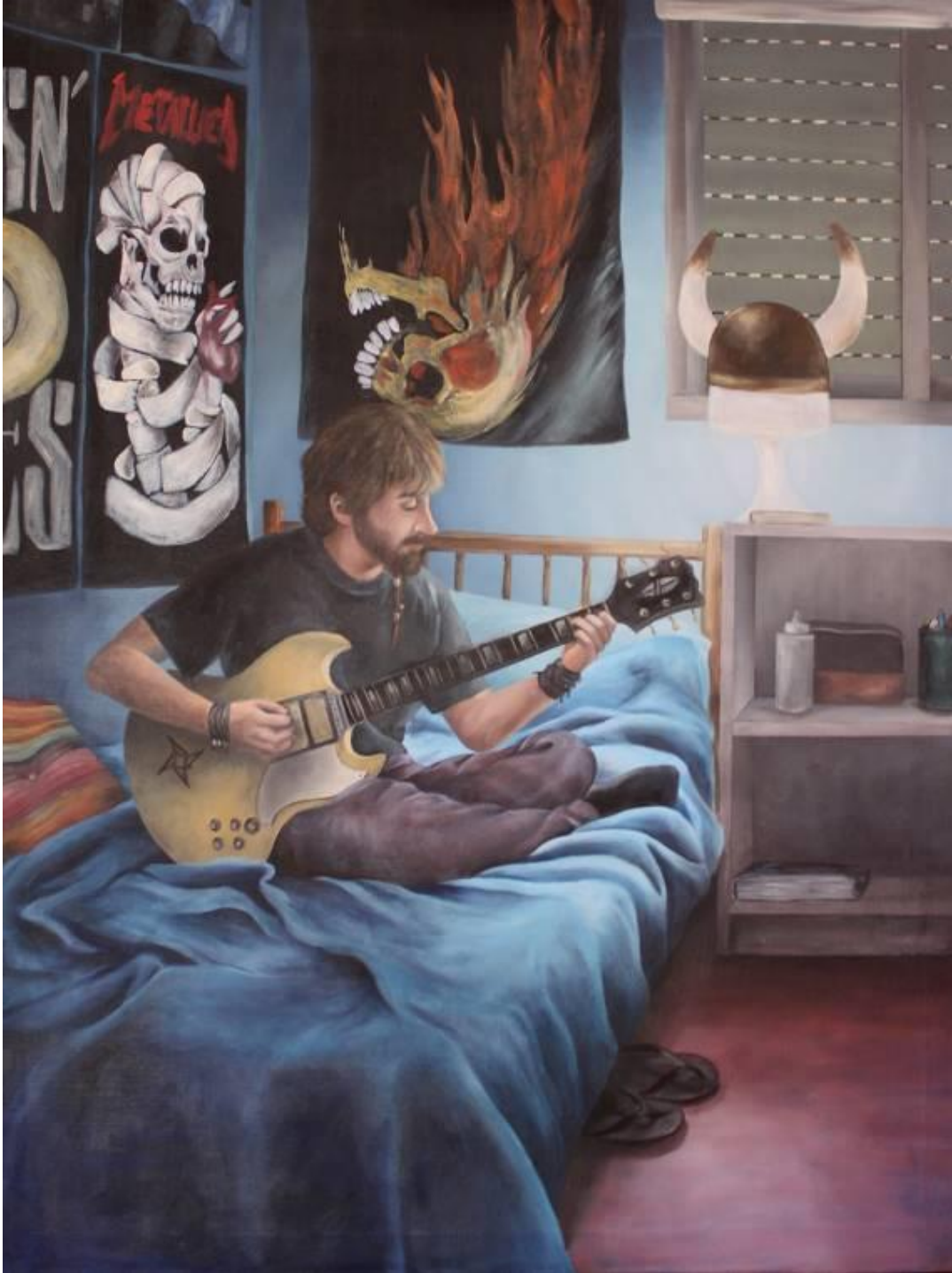
No, son cosas que ya sabía.

Con posterioridad a la entrevista, procedemos a reflexionar sobre las respuestas para poder recrear las sensaciones descritas, tratando de resaltar los aspectos más importantes mencionados por Vicente, para quien el silencio no es un factor tan necesario, pues es la música y los ritmos los que le acompañan normalmente. Nos cuenta que es en su cuarto donde se siente más a gusto, todo él está decorado acorde a su personalidad, mostrando de esta forma un poco más de él. Su espacio favorito es donde ensaya con la guitarra, la cual le hace evadirse de todo y consigue relajarse. En nuestra opinión, estos aspectos son los más interesantes, razón por la que van a conformar la composición.

Concluimos que en la representación pictórica, el entrevistado debe desempeñar la acción de tocar la guitarra, siendo uno de los actos más íntimos que realiza cuando se encuentra a solas. A través de los posters podemos conocer sus gustos y su estilo, mostrando de esta forma un fragmento de su personalidad. Por otro lado, haremos alusión al casco de vikingo sostenido en la lámpara como símbolo de valentía y fuerza.

Representado en una actitud despreocupada e irradiante de sentimiento, observando directamente las notas, apreciamos su pasión por la música, a la vez que se observa cierto aspecto de comodidad en su rincón. Asimismo, con la intención de resaltar esta sensación de comodidad –podríamos decir que de manera simbólica–, se incorporan dos objetos comunes en estas escenas: las zapatillas de estar por casa y el cojín.

A pesar de ello, entendemos que Vicente no se desenvuelva con total soltura, pues siempre nos encontramos con impedimentos que no logramos vencer, por lo que la luz juega aquí un papel importante. Observamos que no hay luz solar, todo lo irradiado procede de una lámpara situada sobre la estantería, con ella se ilumina la estancia pero con escasa potencia. A su vez, este aura, aparte de dar una sensación de recogimiento de la estancia mediante la difusión circular, pretende insinuar la incapacidad de comprender –de *alumbrar*– todos los aspectos importantes del sujeto, quedando restringidos sólo para su persona.



[Fig.43] Mónica Belmar  
*Vicente*, 2016  
Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm



[Fig.44] Mónica Belmar  
*Vicente*, 2016  
Detalle lámpara



[Fig.45] Mónica Belmar  
*Vicente*, 2016  
Detalle posters



[Fig.46] Mónica Belmar  
*Vicente*, 2016  
Detalle cojín

## 6.2 IRIS

*¿Qué es para ti la soledad?*

La soledad es para mí un sentimiento de ausencia.

*¿Te gusta estar sola?*

Muchas veces me gusta estar a solas, es más, lo necesito. En muchos momentos es necesario no tener a nadie alrededor, no sabría explicar por qué.

*¿De qué forma entiendes el silencio?*

Entiendo el silencio como algo positivo, ya que creo que es necesario para la reflexión.

*Cuando estás a solas ¿Buscas sonidos tales como la tv o la radio?*

Cuando estoy a solas en algunos momentos busco ruidos y otras veces no, depende del día y la situación. Supongo que en muchos momentos necesito no tener ningún tipo de contaminación alrededor para concentrarme en lo que hago. Pero igual en otros momentos en que estoy a solas y no necesito estarlo sí que busco ruidos que me distraigan.

*¿Cuánto tiempo al día pasas sola? ¿Cómo te sientes en esos momentos?*

Paso muchas horas del día a solas y en esos momentos me siento bien, ya que creo que es necesario tener algo de espacio para uno mismo.

*¿Qué haces cuando estás a solas?*

Cuando estoy a solas, hago muchas cosas, duermo, estudio, pinto, me relajo, etc. Una infinidad de cosas. Pero lo que más me gusta hacer cuando estoy a solas es dormir y pintar, sobre todo pintar, me relaja, me ayuda a concentrarme... pienso solo en eso que estoy haciendo, me evade del resto de cosas. Me hace sentir bien.

*¿Cómo entiendes la intimidad? ¿Y la privacidad?*

Entiendo la intimidad como una relación muy estrecha entre dos personas. La privacidad por el contrario es una parte profunda de cada uno de nosotros, que a mi entender va relacionado tanto con nuestra vida como con todas las relaciones que en ella se establecen.

*¿Qué aspectos consideras importantes para poder compartir con otra persona tu intimidad?*

La complicidad y la confianza.

*¿Dónde te sientes más segura?*

El lugar donde me siento más segura es en mi habitación, en casa de mis padres, porque toda mi infancia y mi adolescencia se ha desarrollado ahí. Es donde se guardan todos los recuerdos, supongo que también me siento segura porque lo comparto con mi abuela materna, que ha sido como una segunda madre para mí.

*¿Tienes algún lugar de tu casa asumido como tu rincón en el que te sientes más a gusto?*

El lugar de mi casa en el que me siento más a gusto, segura y me concentro es un pequeño lugar, íntimo y recogido, en el comedor donde hay una gran mesa donde hago los trabajos, proyectos y en el que también pinto. Está al lado de una estantería donde se encuentran mis cosas y hay mucha luz.

*¿Qué sueles hacer cuando estas angustiada o enfadada para que se te pase?*

Cuando me siento angustiada o enfadada lo que suelo hacer es pintar porque me evade de todo sentimiento, me ayuda a concentrarme solo en el color y la composición. Me olvido de todo y me centro en lo que hago en ese momento.

*Si hablamos de objetos simbólicos ¿Cuáles son aquellos tres que más te hacen pensar y reflexionar?*

No se trata de objetos, lo que más me hace reflexionar es el paisaje natural, todo lo que en él se encuentra; las pinturas, las composiciones que interpreto a partir de este; y por último un objeto que me ayuda a reflexionar es una pequeña reproducción de un cuadro de Goya que tengo en mi rincón.

*Tras estas preguntas ¿Ha cambiado tu forma de percibir la soledad y te ha hecho meditar sobre ti misma?*

Estas preguntas me han hecho percibir la soledad de una forma más profunda, digo esto porque nunca me había planteado repuestas a estas preguntas, por lo tanto puedo decir que sí me han hecho meditar sobre mí. Podría decir que me ha venido bien para entenderme mejor.

Tras el estudio de las respuestas comprendemos que para Iris es una necesidad el estar a solas y en silencio durante unas cuantas horas al día, que toda persona tiene un espacio dentro de la casa que siente como suyo –ese pequeño rincón en el que te sientes libre– y, en su caso, se trata de una esquina del salón donde realiza sus trabajos y desarrolla su faceta creativa.

Nos cuenta que cuando se encuentra estresada, o simplemente ha terminado sus tareas, su pasión es pintar, le relaja y hace que olvide sus problemas, dejando sitio en sus pensamientos sólo a la composición y al color. Este es el desencadenante para la composición de su retrato íntimo.

Por ello en la obra se le dispone en ese pequeño estudio montado en una esquina de la habitación –es curioso, buscamos las esquinas para así sentirnos más recogidos y cómodos– en el plano central aparece ella pintando, pero sin situar en el centro de la composición a ella,

sino el acto mismo de la pincelada. Se trata de la realización de una primera capa de imprimación, mostrándonos así su proceso de trabajo y resaltando el interés en sus obras por el color al encontrar la mesa y la estantería colmada por botes de pintura de diferentes colores.

En la cima de la estantería encontramos una rosa, flor símbolo de la familia y sobre todo de la parte femenina: su madre y su abuela. También observamos la reproducción de Goya, dirigida de frente al espectador, mostrando la importancia que tiene el arte para ella; a su derecha aparece otro cuadro colgado de la pared, un regalo al que también tiene gran cariño y que también le hace meditar sobre la composición.

Al analizar la pose, la encontramos relajada, aproximándose a sus pequeñas obras para poder observarlas, representando así esa pérdida del tiempo y espacio que experimenta cuando pinta, alejándose de todos sus malestares durante el transcurso de este proceso, dando pinceladas con la curvatura del pincel de forma delicada.

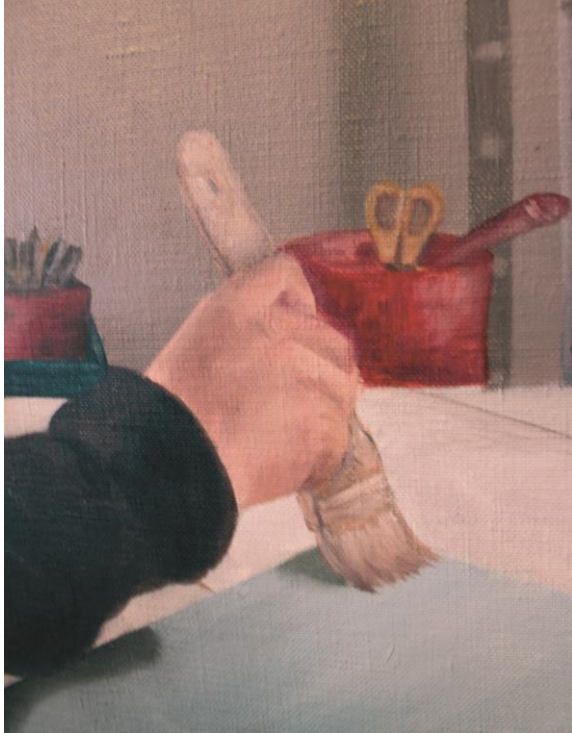
En esta composición encontramos dos focos de luz, uno focal y otro de dispersión. El focal trata de dar mayor importancia a la mesa y al acto de pintar y el de luz dispersa nos muestra la estancia. Pero esto también esconde un sentido oculto, pues la retratada tiene una relación más estrecha con la artista –siendo su mejor amiga y confidente– por lo que al encontrarse la habitación con mayor iluminación reflejamos que se muestra de un modo más cercano, cómodo e íntimo porque la presencia es menos molesta que en caso anterior debido al tipo de relación.





[Fig.47] Mónica Belmar  
*Iris*, 2016  
Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm





[Fig.48] Mónica Belmar  
*Iris*, 2016  
Detalle mano y pincel



[Fig.51] Mónica Belmar  
*Iris*, 2016  
Detalle lámpara y mesa



[Fig.49] Mónica Belmar  
*El sótano*, 2016  
Detalle botes de pintura



[Fig.50] Mónica Belmar  
*Iris*, 2016  
Detalle cima estantería



## CONCLUSIONES

El paso por el Máster de Producción Artística desempeña en este proyecto un importantísimo papel, tanto dentro del campo teórico como en el campo práctico, pues a través de este curso se han adquirido y consolidado métodos de ejecución y técnica. Por otro lado, nos hemos aproximado a referentes artísticos relacionados con nuestro proyecto, así como a autores de diferentes disciplinas: literatura, filosofía, psicología, etc.

Durante el desarrollo de nuestro proyecto se ha ido perfilando una forma y método propio de lenguaje pictórico que esperamos nos acompañe y evolucione en los proyectos posteriores. En este sentido, hemos profundizado en temas, que bajo nuestro punto de vista, han aportado unos conocimientos que sin duda ayudarán a favorecer la expresividad poética de futuras obras, como es el caso del estudio de la luz y el color.

Asimismo, hemos tenido la ocasión de profundizar en la idea del individuo, del ser, de los aspectos internos y psicológicos, cómo representarlos y, a su vez, beneficiarnos en nuestra vida cotidiana. A su vez, esta investigación nos ha ayudado a comprender las distintas formas de entender la intimidad según la persona, y cómo estos se expresan en ella, mostrándonos muy agradecidos por la colaboración de los dos entrevistados.

Al iniciar nuestro proyecto nos proponíamos una serie de objetivos vinculados con la adquisición de un lenguaje propio en la práctica artística a partir del continuo desarrollo y la solución de problemas. También pretendíamos reflexionar acerca de la soledad y la vinculación emocional con espacios y objetos así como investigar acerca de las representaciones oníricas y psicoanalíticas en las obras de arte. Especialmente nos interesaba, tal y como ya hemos indicado, estudiar y aprender a representar la luz y sus contrastes observando con detenimiento los cambios que se producen según estados de ánimo o circunstancias espaciales, etc .

En este sentido, observando cronológicamente las obras que conforman nuestro proyecto, y desde un punto de vista personal, se aprecia una evolución que nos permite constatar la adquisición de unos conocimientos y, por tanto, la consecución de nuestros objetivos.

Por último, decir que este proyecto ya no nos pertenece, sino que será de todo aquel que quiera leerlo y encuentre en él una forma de ver el mundo. Decir que lo dejado aquí escrito tiene una gran carga subjetiva pero también hemos tratado de explicar las razones por las que se ha procedido de esta forma y no de otra, pero “un signo solo llega a adquirir el significado que el emisor pretende conferirle si el destinatario acepta esa pretensión.”<sup>85</sup>

También nos gustaría añadir, que no entendemos cerrado el presente proyecto, por el contrario, nuestra pretensión es la de seguir investigando acerca de los temas planteados en el presente TFM y continuar con la creación de obra relacionada con estas inquietudes que hemos comenzado a desvelar.

---

<sup>85</sup> PARDO, J.L. Prólogo de *La sociedad del espectáculo*. p. 20

## BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

### Publicaciones:

- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza, 2005
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1965
- BYUNG-CHUL, H. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012
- CARRERE, A; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992
- DAVENPORT, G. *Objetos sobre una mesa*. Madrid: Turner, 2002
- ECO, U. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen 1997
- ECO, U. *Cómo hacer una tesis*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2013
- FERRARIS, M. *La imaginación*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1999
- FISCHER, E. *La necesidad del arte*. Madrid: Península, 2011
- FRANCASTEL, P; GALIENNE. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978
- FREUD, S. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, 1969
- FREUD, S. *La interpretación de los sueños I*. Madrid: Alianza Editorial, 2011
- FREUD, S. *La interpretación de los sueños II*. Madrid: Alianza Editorial, 2011
- GAUGUIN, P. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2015
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Phaidon Press Limited, 2008
- GÓMEZ JACINTO, L; HOMBRADOS MENDIETA, M.I. *Aplicaciones de la psicología social*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 1993
- GROSSMANN, R. *La estructura de la mente*. Barcelona: Labor. 1969
- GUIMÉNEZ FROTÍN, J. L. *Conocer el surrealismo*. Barcelona: Dopesa, 1978
- HARD, R. *El gran libro de la mitología griega*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008
- HOBBS, R., *Edward Hopper*, NY: Nueva York, 1987
- HOPPER, E. *Escritos*. Barcelona: Editorial Elba, 2012
- KOHLBERG, L. *Psicología del desarrollo moral*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1984
- MARTÍNEZ-NOVILLO, A; TRIADÓ, J. R. *La luz en la pintura*. Barcelona: Carroggio, 1998

- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: ed. Península, 1975
- NIETZSCHE, F. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1992
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 2000
- PARDO, J. L. *La intimidad*. Valencia: Pre-textos, 2004
- PIAGET, J. *Seis estudios de psicología*, Barcelona: Labor, 1991
- RENNER, R. G. *Hopper*. Madrid: Taschen, 2002
- SHARR, A. *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Madrid: Gustavo Gili, 2008
- TOLSTOI, L. *¿Qué es el arte?* Valladolid: Maxtor, 2012
- VAN GOGH, V. *Cartas a Theo*. Madrid: Alianza Editorial, 2014
- YOT, R. *Guía para usar la luz*. Barcelona: Blume, 2011

**Tesis y otros trabajos de investigación:**

- ARTERO, L. *Despliegue narrativo de la imagen: diarios abiertos*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2003
- CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ. *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Universitat de Barcelona, 2005
- FERNÁNDEZ, D. *Soledad u silencio. Estancias y rostros para seis retratos*. Valencia: Universitat Politècnica de València

**Artículos:**

- MORALES ROJAS, J. A. "Edward Hopper: Noctámbulos" en *SUITE 101*
- PABLOS PONS, J. "La pintura y su influencia en el cine, una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper" en *ENSEÑANZA*, Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ LEÓN, A. "La vuelta a casa del artista" en *REVISTA UNIVERSUM*. Nº25 Vol.2, II Sem. 2010. pp. 187-194
- FLORIDO SANTANA, L. "El acto de introspección como posibilidad para el arte" en *Cuadernos del Ateneo*, nº 20. ed. Ateneo de la Laguna.
- LAGO, E. "Enterrados por la basura" en *EL SEMANAL*. Noviembre, 2009. pp. 14-18.

**Referencias web:**

- ARTE ESPAÑA. *Expresionismo, pintura expresionista*. [Consulta: 07/11/2015] Disponible en: <<<http://www.arteespana.com/expresionismo.htm>>>



BLOG DE MIGUEL DE MONTORO. *Los contrastes de color*. [Consulta: 06/11/2015] Disponible en: <<<https://miguelde Montoro.wordpress.com/2011/04/25/los-contrastes-de-color/>>>

CIRCULO ALEPH. Nuevas investigaciones acerca de la luz y los colores. [Consulta: 18/11/2015] Disponible en: <<<http://www.micirculoaleph.com/2012/02/luz.html>>>

EXTRACINE. *Edward Hopper y Alfred Hitchcock*. [Consulta 05/04/2016] Disponible en: <<<http://extracine.com/2012/09/edward-hopper-alfred-hitchcock-influencia>>>

ILUMINET. El efecto de la luz en los seres humanos. ¿Qué sabemos realmente? [Consulta: 18/11/2015] Disponible en: <<<http://iluminet.com/efecto-luzseres-humanos/>>>

ITAM. *La luz*. [Consulta 27/03/2016] Disponible en: <<[http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras27/textos4/sec\\_5.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras27/textos4/sec_5.html)>>

MACÍAS, C. El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso [Consulta 19/06/2016] Disponible en: <<<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/13.%20Mac%C3%ADas.pdf>>>

MONOGRAFÍAS. *Wilhelm Wundt y la fundación de la psicología*. [Consulta: 10/05/2016] Disponible en: <<<http://www.monografias.com/trabajos/wilhelm/wilhelm.shtml>>>

PINTURA Y ARTISTAS. *El contraste de luz en la pintura*. [Consulta: 06/11/2015] Disponible en: <<<http://www.pinturayartistas.com/el-contraste-de-luz-en-la-pintura/>>>

REVISTA EL UNIVERSO. *Edward Hopper: El pintor de la soledad*. [Consulta: 07/11/2015] Disponible en: <<<http://www.larevista.ec/cultura/arte/edward-hopper-el-pintor-de-la-soledad>>>

RIALVERDE. *Johannes Vermeer*. [Consulta 26/04/2016] Disponible en: <<<http://www.arqfdr.rialverde.com/7-Barroco/vermeer.htm>>>

RINCÓN DE LA PSICOLOGÍA. *Los pintores miran de forma diferente*. [Consulta 07/11/2015] Disponible en: <<<http://www.rinconpsicologia.com/2009/10/los-pintores-miran-de-forma-diferente.html>>>

SALAVERRY, O. *La piedra de la locura: inicios históricos de la salud mental*. [Consulta 23/05/2016] Disponible en: <<<http://www.scielo.org.pe/pdf/rins/v29n1/a22v29n1.pdf>>>

TIPOS-DE. *Simbología de objetos*. [Consulta 26/04/2016] Disponible en: <<<http://www.tipos-de.com/simbologia-de-objetos.html>>>

#### **Catálogos:**

VV.AA. *Hopper*. Fundación: Colección Thyssen-Bornemisza, 2012

