

# TFG

---

## LA IDENTIDAD DEL SER PERDIDO

### PROYECTO EXPOSITIVO

Presentado por José Miguel Burgos Alepuz  
Tutor: José Saborit Viguer

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



UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

Encontrarse perdido, en uno mismo, es un proceso común donde la identidad se desarma ante un enfrentamiento constante de dudas, obligaciones y, principalmente, carencia de direcciones.

Este proyecto plantea una revisión de ese estado mental, partiendo de una producción pictórica que acumule las suficientes referencias metafóricas, enlazando objetos cotidianos básicos en la memoria cultural con espacios que reflejan un estado de ánimo, para englobar los diferentes segmentos de esa desconexión incorpórea.

Partiendo del Romanticismo como influencia inicial, aunque centrándose en su discurso formal e ideológico sobre el subjetivismo y exaltación de la búsqueda de la individualidad, se suman algunas de las teorías formuladas por Gaston Bachelard o Clément Rosset, como esa dualidad entre la identidad personal y social, construyendo un diálogo interior del ser una vez se haya perdido el puente del entendimiento entre la persona y su entorno.

**Palabras clave:** Retórica, Perdido, Metáfora, Pintura, Identidad, Subjetivismo

## ABSTRACT

Find oneself lost is a common process where reality is disarmed versus a constant confrontation of doubts, obligations and, mostly, lack of direction.

This project poses a review of this mental state, starting from a pictured production with enough metaphorical references, mixing everyday objects in the cultural memory with spaces that reflect a mood, in purpose to include the different parts of this incorporeal disconnection.

Coming from the Romanticism as an initial influence, but focusing in its formal and ideological speech about subjectivism and exaltation of the search of individualism, some of the theories formulated by Gaston Bachelard or Clément Rosset, like that duality between personal and social identity, to build an internal dialogue of the being once the bridge of understanding between the person and the environment is lost.

**Key words:** Rhetoric, Lost, Metaphor, Paint, Identity, Subjectivism

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN-----	Pág.4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS-----	Pág.6
2.1. Objetivos-----	Pág.6
2.2. Metodología-----	Pág.7
3. REFERENTES-----	Pág.8
3.1. Maurice Lobre-----	Pág.8
3.2. Thomas Cole-----	Pág.9
3.3. Santiago Rusiñol-----	Pág.10
3.4. Edward Hopper-----	Pág.11
4. LA IDENTIDAD DEL SER PERDIDO-----	Pág.12
4.1. Antecedentes y desarrollo inicial-----	Pág.12
4.2. Espacios interiores-----	Pág.14
4.2.1. Los elementos principales-----	Pág.15
4.2.2. Los elementos secundarios-----	Pág.16
4.3. Pintura-----	Pág.17
4.3.1. La puerta y la cama-----	Pág.17
4.3.2. La mesa y la jaula-----	Pág.21
4.3.3. La ventana y el libro-----	Pág.25
4.3.4. La silla y el albornoz-----	Pág.29
4.4. El espacio exterior-----	Pág.32
5. CONCLUSIÓN-----	Pág.36
6. BIBLIOGRAFÍA-----	Pág.37
6.1. Páginas Web-----	Pág.37
6.2. Catálogos y Enciclopedias-----	Pág.38
6.3. Trabajos académicos-----	Pág.38
6.4. Libros-----	Pág.38
7. ÍNDICE DE IMÁGENES-----	Pág.39

# 1. INTRODUCCIÓN

El proyecto plantea una propuesta pictórica que nace de una inquietud personal. Esto se refiere a la naturaleza subjetiva del tema a tratar; la duda sobre la identidad.

La búsqueda de procedimientos a la hora de representar el dilema parte de la pintura y se escuda en la retórica para identificar sus distintos elementos, dando como resultado final cinco cuadros.

La duda encuentra su origen en la toma de decisiones inmediatas de futuro que fueron aconteciendo a medida que el curso universitario finalizaba. El verse incapacitado para afrontarlas, junto con desafortunados acontecimientos familiares e inquietudes internas arrastradas a la vez que irresueltas años atrás, convirtió la rutina diaria en un mero mecanismo de comportamiento separado de cualquier involucración personal. Sin saber qué dirección profesional tomar, sin encontrar el significado al proceder cotidiano, e incluso sin deshacerse de una cierta incomunicabilidad con las personas del alrededor, la realidad se vio velada por una bruma grisácea.

Básicamente, el proyecto parte de una crisis personal.

Ésta última encuentra su metáfora en la tormenta, dado que es una situación imposible de capturar o de detener, sólo queda resguardarse. También en la niebla o la misma bruma mencionada antes, puesto que invade no sólo los cielos sino las calles, las casas, el horizonte, negando a los ojos el mundo. Es la metáfora de la incertidumbre. Lo único que queda claro es que vendrá, con truenos o sin ellos, acompañada de lluvias o de vientos huracanados.

La pintura posibilita la representación de la metáfora, permitiendo ese puente entre la vista y el intelecto. Pero lo más importante para este proyecto es la forma en la que pintar ayuda a que el artista se conozca a sí mismo. En palabras de José Saborit, "...el modo, el cómo alguien ve algo, informa tanto sobre ese "algo" como de ese "alguien".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SABORIT, J. *Lo que la pintura da*, p.115

La característica de esta crisis era la apariencia física y social intacta, pues nadie es capaz de ver lo que sucede en la mente de cualquiera si este no visibiliza ningún síntoma.

Casi como guardar un secreto. Con lo cual, se había de identificar en la obra una serie de elementos comunes que no indujeran a ninguna sospecha. Es decir, objetos tan arraigados a la imaginación cultural y social que no atrajeran demasiado interés con su sola presencia.

Entonces, dado que el punto de inicio y de unión debía de ser la misma visión personal, se investigó sobre el espacio directo, el más influenciado por el ser, concluyendo en la casa. “La casa es el primer mundo del ser humano”, dice Bachelard.<sup>2</sup>

La toma de referencias fotográficas para el posterior trabajo pictórico debía ser completamente personal, pues de otro modo, el sentido de la obra perecería en un ánimo efectista.

Incluso la fotografía del exterior, en un paraje lejos del hogar, fue ejecutada por las mismas manos.

Todos esos espacios que formarían parte de una metáfora sobre la exterioridad del ser son amenazados por la tormenta, por la carencia de luz que les envuelve en un ambiente de ambigüedad evidente. Aquí se forman los diálogos entre el claroscuro, las formas y los colores, todo con sus dimensiones metafóricas.

A continuación se detalla más extensamente los objetivos a alcanzar con las metodologías correspondientes, pasando después por los antecedentes que ayudaron a la gestación de la idea, el proceso de encuentro, los referentes que acompañaron en el camino, para continuar con el análisis de los elementos y sus influencias y finalizando con las obras.

---

<sup>2</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*, pag.34

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

El eje central que da forma a todo el camino del proyecto es la identidad en duda, la identidad “en construcción” como posibilidad abierta que genera dudas.

Mediante la pintura como lenguaje, y la retórica visual como principal instrumento de análisis, el trabajo llevado a cabo plantea un retrato subjetivo de la noción del sujeto, con la suficiente carga conceptual y pictórica que pueda encauzar el discurso cometido. Los objetivos iniciales, y los que surgieron en consecuencia, son los siguientes:

-Representar la noción del individuo a partir de su entorno, esto es, utilizar ciertos objetos inanimados, de naturaleza cotidiana, para enmarcar la presencia (o la falta de ésta más bien) de un sujeto en su hábitat. No obstante, evitando el retrato de un ser en concreto. Se trata de un mecanismo de sustitución que por medio de metáforas o metonimias caracteriza a un sujeto eludiendo su representación concreta.

-A partir, directamente, del punto anterior, cerciorarse de que ésa búsqueda de los correctos objetos a representarse sea la adecuada. De esta forma, la universalidad de los ítems escogidos evita la caracterización de una sola persona aludida. La pregunta sería: ¿Qué objetos son los más adecuados para representar no a una determinada persona sino las similitudes del sujeto general, en cuanto a su noción de identidad?

-Una vez centrado el proyecto en la noción de la identidad mediante las herramientas ya mencionadas, aplicar una nota de discordia mediante la interacción, en las diferentes pinturas, del acercamiento lejano de la tormenta que metaforiza el estado de crisis. Ésta actúa, aparentemente, de una forma casi anecdótica sobre las cuatro obras que exponen una serie de interiores, y sólo en el quinto cuadro, el exterior, adquiere una verdadera importancia. La conexión de este recurso entre los interiores, y su efecto en la atenuación de la luz sobre ellos, crea un diálogo entre el espacio de afuera y de adentro que

elimina la certeza sobre una línea de trabajo meramente pintoresca. Esto es, declarar un trasfondo sobre las formas.

## 2.2. METODOLOGÍA

El referente para el trabajo práctico parte, entonces, del espacio íntimo inmediato, la casa. Dentro de la intervención sobre esta, se busca en sus diferentes lugares o puntos la correcta composición. Y una vez analizada la situación, se procede a capturar la imagen.

La línea de trabajo fotográfico aquí está fríamente marcada por los objetos escogidos en el marco teórico. Sin embargo, al tratarse de un espacio personal influenciado inevitablemente por el exterior, de alguna forma u otra, es inconcebible encontrar los objetos seleccionados alejados de cualquier otro sujeto.

El azar juega un papel importante en el devenir del escenario en la fotografía, de tal modo que el protagonista del encuadre (el objeto señalado) interactúa con artefactos secundarios. No con la intención de justificar este atenuante, los objetos que se unen al principal ítem ayudan, sino completan, la intención del cuadro para aludir una idea.

Dicho de otra manera, las intenciones expresivas y retóricas de los elementos elegidos obedecen a una clara intención definida en esta línea de proyecto, pero no por ello se excluye la azarosa presencia de otros elementos secundarios que con su presencia pueden interactuar con los primeros, desde un rango subordinado y menos significativo.

La creatividad no se ha limitado a la realización de los cuadros sino que, en más de una ocasión, también ha aparecido en el texto, con una escritura que sin dejar de ser funcional o inteligible desde el punto de vista requerido en un trabajo académico, tampoco ha renunciado a dejarse llevar por la expresividad de un lenguaje más cercano a lo poético. Éste participa, también, de las transposiciones retóricas y el sentido figurado, y que por tanto busca de ese modo la coherencia con el resto del trabajo creativo plástico.

## 3. REFERENTES

### 3.1. MAURICE LOBRE

Maurice Lobre nació en Burdeos en 1862, y su formación artística transcurre en los talleres de los pintores Jean-León Gérôme y Charles Émile Auguste Durand, en París.

El cuadro de Lobre, *El tocador de Jacques-Émile Blanche*, sirvió de especial interés para el desarrollo práctico del proyecto. No es más que evidente la herencia del cuadro de la silla que recibe de éste en la gama de verdes. Técnicamente, su trabajo crea una atmósfera cromática que se ha intentado imitar en este proyecto, al igual que el halo de misterio que crea posicionando un único foco de luz a un extremo.

Por supuesto, la resolución de ambas obras no es comparable. La de Lobre trata la fugacidad del momento, enmarcando a una adolescente que pretende salir de la estancia. “La vida humana como perpetuo tránsito”<sup>3</sup>. La puerta en este caso está abierta para dejar salir, mientras que la representación de la puerta en este proyecto lo que invita es a entrar.

Compositivamente, también abandona una gran franja del cuadro dejando sólo aire, como en el proyecto, agrupando todas las figuras en el mismo espacio apartado. Consigue así evocar su presencia y darle mucha más profundidad al cuadro. Lo mismo que en la serie de cuadros se utiliza para enmarcar una diagonal.

El espejo también está presente en el cuadro de la silla, sólo que en el ejemplo el reflejo ofrece una imagen que alude al misterio, a no dejar ver bien la sala, mientras que en el armario negro el espejo desenmascara el motivo lumínico. El espejo indica la verdad, la claridad y el conocimiento de uno mismo<sup>4</sup>, o quizá en este caso el desconocimiento.

Es clara la influencia “intimista” de Lobre, la forma de descubrir los objetos preciados con una luz tenue, sin ser forzada, la capacidad del color y el ambiente tan marcado, un protagonista más en la obra.



Fig.1. Maurice Lobre: *El tocador de Jacques-Émile Blanche*, 1888. Óleo sobre lienzo, 80 x 85cm

<sup>3</sup> FUNDACIÓN “LA CAIXA”. *Retratos de la belle époque*, pág. 157

<sup>4</sup> BRUCE-MITFORD, M. *El libro ilustrado de signos y mitos*, pág. 112

### 3.2. THOMAS COLE

Fue uno de los exponentes más importantes la tradición paisajista del siglo XIX en Norteamérica. Aunque nació en Gran Bretaña, solidificó su trabajo en el nuevo continente.

La característica principal de este autor, y la razón por la que forma parte de los referentes, es su comprensión del paisaje siempre con un trasfondo moral, ligado a las américas como una nueva tierra llena de oportunidades. *Expulsión. Luna, Luz y Fuego* (1827) marca uno de sus trabajos más alegóricos. Cole gasta toda su imaginación para representar la expulsión de Adán y Eva con la condición de que, tal y como en este proyecto, los personajes no aparezcan, creando con su ausencia una mayor repercusión retórica.



Fig.2. Thomas Cole: *Expulsión. Luna, luz y fuego*, 1827. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 122 cm

La composición tiene forma de cruz, formada por la cascada (al fondo) y el puente (en primer plano, prácticamente), algo en lo que intentó basar el cuadro de la silla, también en composición en cruz, a un lado las sombras y al otro la luz. El escenario está ideado para que a la derecha quede situado el Paraíso y a la izquierda el terreno maldito tras la huida de la pareja. El marcado contraste entre la luz del arco y la penumbra que lo rodea acentúa el carácter teatral, sino bíblico, del escenario. Este cuadro fue ideado en contra de la mentalidad a favor de la industrialización americana, marcando el lugar del nuevo mundo como el Edén.

Su importancia en el trabajo es esa necesidad por darle una profundidad teórica al objeto que, de por sí, carecería de ella. Pese a la justificación religiosa, Cole logra con creces la personificación de lo natural (en el trabajo, de lo artificial), el abrazo de la razón sobre algo que no es humano.

En cuanto a su nivel plástico, se ha intentado alcanzar la misma fluidez que ostentan sus ramas y piedras, aún con la marca líquida de su pintura intacta, en la naturaleza del cuadro del exterior. Así como la utilización de la escala de oscuros para esculpir las estructuras rotas.



Fig.3. Santiago Rusiñol: *Un bohemio*, 1891. Óleo sobre lienzo, 81x65

### 3.3. SANTIAGO RUSIÑOL

Santiago Rusiñol y Prats nace en Barcelona en 1861 en el seno de una familia burguesa. Con la muerte de su abuelo, jefe indiscutible de su familia, Rusiñol abandona el negocio familiar y se lanza en caída libre hacia la pintura.

En su primer viaje a París despierta su destreza y a partir de entonces crecen sus inquietudes no sólo pictóricas sino dramáticas. Su pintura está muy influida por los impresionistas y tiene temática paisajista, de retratos y composiciones simbólicas modernistas (fue uno de los pilares fundamentales del modernismo catalán)

La influencia de este pintor en el proyecto se limita a sus cuadros melancólicos, como *El Bohemio* (1891) o *La Morfinómana* (1894).

El primero es una representación del interior de una habitación pobre, incluyendo al dueño. La luz es bastante neutral, pero de nuevo el color frío se adueña del ambiente. El espejo se revela misterioso. Más que preocupado por el detalle, Rusiñol busca una esencia en el planteamiento, reflejar lo que siente la figura a través de su entorno. Él mismo sufrió en sus carnes los desalientos de la vida bohemia parisina, y en cada trazo del cuadro, como en su simplicidad y vacío, se escuda esa ambición sobria por imponer un sentimiento. En su segundo *Bohemio*, de 1893, se incluyen varios elementos no desconocidos en el trabajo perteneciente. Las sillas parecen ser el mobiliario más importante, y la ventana proporciona el foco de luz principal. El ambiente lúgubre intensifica la frustración del músico frente a la partitura.

De nuevo el mundo se queda fuera, tras la ventana, y en el interior sólo cabe el silencio.

Su dominio de los tonos tierra, así como la utilización de las sombras como un manto transparente que lo tapa casi todo, sirven de modelo para el proyecto en busca de poder reproducir los mismos ambientes con las luces en las sombras, especialmente en los cuadros de la puerta y la silla.



Fig.4. Santiago Rusiñol: *La Morfinómana*, 1894. Óleo sobre tela, 88x115cm.



Fig.5. Santiago Rusiñol : *Un bohemio*, 1893. Óleo sobre tela, 213 x 113,5 cm.

### 3.4. EDWARD HOPPER

Edward Hopper nació en 1882 y fue un pintor realista norteamericano. Su fama reside en el terreno de representación cotidiana americana. Sus escenas estadounidenses están plagadas de detalles sintetizados, de luces marcadas y deliberadamente artificiales, con juegos compositivos muy esmerados.

Para el desarrollo del proyecto, no sólo se tuvo en cuenta su temática de interiores, sino además su línea técnica, buscando en los planos del hogar una sencillez que no aplanara, es decir, que no entorpeciese la ilusión de profundidad. De ahí que también se tomasen en cuenta sus luces proyectadas, aunque disimulando más su artificiosidad.

La soledad que embarga muchos de sus cuadros, como *Sol de la mañana*, de 1952, o *Luz de la ciudad*, de 1954, era complicada de plasmar en este trabajo sin la inmersión de la figura humana en el espacio. Al fin y al cabo, estar perdido es también estar solo.

Aun así, se mantuvieron sus valores cromáticos muy poco saturados, al igual que se intentó centralizar los focos de luz tan marcados como él los construía. El vacío de la habitación no atañe al vacío existencial únicamente, además deja pistas de una ausencia inmediata del dueño.

Durante su primera instancia en París, se dedicó a retratar los lugares típicos por los que él habitaba, entre ellos el interior con una ventana del edificio donde residía.



Fig.6. Edward Hopper: *Patio interior 48 rue de Lille, Paris*, 1906. Óleo sobre lienzo, 33,5 x 23,5 cm

*Patio interior 48 rue de Lille, Paris*, pintado en 1906, posee un temblor característico, o una falta de rigidez, en las estructuras que presenta. Esa marca inequívoca del pincel, sumándola con la contraposición de planos más o menos iluminados, pertenece a un estilo sobre el cual el proyecto ha intentado situarse.

## 4. LA IDENTIDAD DEL SER PERDIDO

### 4.1. ANTECEDENTES Y DESARROLLO INICIAL

El primer paso en el camino de este proyecto fue dado por la imaginería visual del director Vincent Haycock, con su película *The Odyssey*, del 2016. Sin dedicar demasiadas líneas al despliegue de metáforas que esta película contiene, fue el enfoque sobre la relación amorosa de la protagonista en pocos planos lo que atrajo la mayor atención. Los protagonistas hablan sobre el lazo de unión que se forja entre dos personas cuando sobreviven a un tornado, o una tormenta, a cualquier circunstancia catastrófica, y justo después se intercalan dos planos decisivos para la semilla del trabajo:

Uno los muestra a ambos de espaldas, distanciados y de pie en un balcón con vistas a la ciudad. Las nubes negras regalan uno o dos rayos con su trueno perdiéndose en el aire. El otro los enfoca de nuevo pero aún más distanciados, cada uno en una punta de la cama, con poses introspectivas. La tele está puesta, y en la pantalla cuadrada aparece un ciclón sacudiendo a una pobre palmera.

La tormenta es la metáfora de la crisis de pareja. Para el proyecto se decidió atrapar esa metáfora pero referirla a un estado personal.

El primer movimiento artístico visitado en ese momento fue el Romanticismo. Exponiendo esta etapa artística de una forma necesariamente esquemática, el Romanticismo apareció con una potente carga de espiritualidad, pasión exaltada y cierta melancolía en medio de una época sacudida por la revolución napoleónica<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> SIGNO EDITORES, *Historia del arte: Neoclasicismo y Romanticismo*, pág.277



Fig.7. Acuarela, Din A5, 2018



Fig.8. Acuarela, Din A5, 2018



Fig.9. Acuarela, Din A5, 2018



Fig.10. Acuarela, Din A5, 2018

Los románticos se centraron en la unicidad de cada individuo, en la importancia de la espiritualidad y en el poder del arte. Valoraron la naturaleza más que la razón y los sentimientos más que el intelecto.<sup>6</sup>

A partir de entonces se me impuso la realización sobre una producción de acuarelas basadas en paisajes tormentosos, húmedos, apagados. La línea teórica se sustentaba en una temática romántica, buscando en la tormenta un reflejo del ser y su estado anímico. Turner y Constable fueron claros referentes en este momento.

Pero aquello no era suficiente. Dejando a parte la carencia de originalidad, una tormenta no se acercaba lo suficiente a representar la experiencia personal. Sí, el sentimiento estaba, pero la razón podía ser desde una falta amorosa a un arrepentimiento grave. Necesitaba más.

Guiándose por la fuerza narrativa de Virginia Woolf, en concreto su segundo capítulo en *Al Faro*, abrió las puertas a la apreciación del espacio cerrado como un personaje más en la vida de cualquiera.<sup>7</sup> Si una casa vacía podía decir tanto de una familia, ¿por qué no basarse en ello para tratar una crisis personal? Al fin y al cabo, es en el propio habitáculo donde se juntan todos los pensamientos del día, donde la identidad descansa y acaba de absorber todas las influencias del mundo exterior.

Fue el momento de investigación cumbre, recurriendo a textos de Bachelard; “leer una casa”, “leer una habitación”, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad”<sup>8</sup>

Y siguiendo con la narrativa, el relato de terror de Edgar Allan Poe *El hundimiento de la casa Husher* o *Casa Tomada* de Julio Cortázar iluminaron con su imaginativa una nueva faceta sobre el proyecto inicial. Sus descripciones y personificaciones sobre tales edificaciones (Cortázar incluso

<sup>6</sup> MARINOFF, L. *Más Platón y menos Prozac*, pág. 96

<sup>7</sup> WOOLF, V. *Al faro*, cap. 2

<sup>8</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*, pág. 70



Fig.11. Acuarela, Din A4, 2018



Fig.12. Acuarela, Din A3, 2018



Fig.13. Acuarela, Din A4, 2018



Fig.14. Acuarela, Din A4, 2018



Fig.15. Acuarela, Din A4, 2018

tratándola de “ella” a la casa) ayudaron a entender los objetos más allá de sus funciones utilitarias.

También apreciando la importancia de los objetos y espacios, incluyendo sin duda su simbolismo y metáforas, dentro del cine de Antonioni, en especial su trilogía neorrealista de la incomunicación (*La Aventura* en 1960, *La Noche* en 1961 y *El Eclipse* en 1962).

Se quería profundizar con el carácter material del proyecto pero no olvidar su origen, la tormenta.

Finalmente empezó la búsqueda de elementos, a relacionar la casa con el sujeto, partiendo siempre de una base personal, dado que una crisis de identidad sólo le incumbe al que la padece. Esto es, la mejor forma de representarla es a partir de su propio ambiente.

## 4.2 ESPACIOS INTERIORES

El eje central que da forma a todo el camino del proyecto es la identidad en duda.

La idea plantea un problema de subjetividad evidente, y por ello, el primer punto del que se parte es el entorno personal. Pudiendo dar rienda suelta al trabajo desde cualquier ubicación donde uno mismo aprovecha su tiempo, no cabe la menor duda de que cuando se quiere conocer a alguien interviene el ineludible propósito, si no deseo, de descubrir su casa, su privacidad.

No es común que un lugar ajeno a la casa (mejor dicho, el hogar) emane tal clase de fuerza introspectiva como la que guardan esos entornos tan íntimos, cotidianos, donde la privacidad es la máxima regla de convivencia entre la persona y el objeto.

“(…) la casa es nuestro rincón del mundo. Es (…) nuestro primer universo. Es realmente un cosmos”, según Bachelard.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*, pág. 83

“No se cambia de morada con ligereza, porque no es fácil abandonar el propio "mundo". La habitación no es un objeto, una "máquina de residir", es el universo que el hombre se construye imitando la creación ejemplar de los dioses, la cosmogonía.”, citando a Mircea Eliade.<sup>10</sup>

Una vez sentenciado el punto de partida sobre la búsqueda de la identidad se entrelaza la búsqueda de lo que es representativo para ella en la intimidad. Sin embargo, no somos un todo materialmente construido, dice Proust, idéntico para todos, y que cualquiera puede consultar sin más como un pliego de condiciones o un testamento; nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás.<sup>11</sup>

Es por ello que el trabajo no puede tratar sobre nadie en concreto, sino que se centra en la duda unánime que ensombrece, alguna vez, a cualquier persona. La limpieza en torno a la iconografía que envuelve al hombre ha de ser exhaustiva, indultando únicamente los ítems necesarios para completar el escenario sobre el cual se podría situar la noción de sujeto que entra en cuestión. Dicho de otra manera, detectar el factor común o más reconocible ligado a las nociones que giran en torno al sujeto (su identidad) y representarlo junto a la duda que se plantea.

La casa es un equilibrio constante entre lo personal y lo social, el lugar idóneo para tratar la identidad. Pues, pese a la intimidad y personalización de los objetos o el mismo edificio, posee una herencia iconográfica y funcional de carácter público.

Esto adquiere su complicación pictórica dado que, en palabras de José Saborit, “si la pintura aspira a representar un fragmento del mundo visible, la elección del tema y su tratamiento manifiestan preferencias, y acaso reflejos de lo interior en lo exterior”.<sup>12</sup>

#### **4.2.1. Elementos principales**

Acogiéndose a la casa como punto de inicio, se han destilado todos los objetos (los muebles, los cacharros, los aspectos decorativos...) en un principio de sencillez suficientemente adecuado a la resolución del tema concerniente. Casi como si se tratase de unos niños que fingen ser adultos con aquellos objetos que puedan dibujar y posicionar en su campo de juego, las piezas centrales que conforman el dilema son la puerta, la silla, la mesa y la ventana.

<sup>10</sup> ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano*, cap.1

<sup>11</sup> PROUST, M. *En busca del tiempo perdido*, vol.1

<sup>12</sup> SABORIT, J. *Lo que la pintura da*, pág. 115

Ahí empieza todo. La razón de que fuesen escogidos precisamente esos objetos es la clara referencia al hogar que propone la unión de ellos. La comparativa anterior sirve de nuevo como ejemplo; la lógica de un niño común, con su corta experiencia visual y guiado por un profesor atento, solucionará el ejercicio de plantear el interior de una casa empezando por un medio que permita la entrada, un motivo por el cual se le dé sentido a la estancia y una conexión con el exterior (una puerta, una silla junto a una mesa y una ventana abierta).

No es ninguna regla que esto se cumpla de forma unánime, pero si es cierto que, con unos conocimientos básicos, el panorama expuesto no carece de sentido. Es lo mínimo que se necesita para crear con las imágenes un grado de iconicidad con la rutina, para la apreciación de un ambiente hogareño, señalando así el planteamiento más austero conforme a un escenario preparado para una representación familiar. Pues, al fin y al cabo, son los elementos que rara vez faltan en una habitación cotidiana. A partir de aquí ya empezarían las sustituciones intuitivamente prácticas, no es de extrañar que a cada cuarto le pertenezca una variación distinta de esos elementos; para el estudio la mesa se convierte en escritorio, la silla se cubre de almohadones y estira su amplitud hasta alcanzar el nombre de sofá, la puerta puede haberse olvidado del pomo y eludir su capacidad de cerrar quedándose sólo con su esqueleto de portal, e incluso la ventana parece encontrar exitosamente su sustituto en el espejo (mirada hacia el interior) o en los cuadros y posters (mirada hacia el exterior ilusoria)

La elección teórica de los elementos citados conduce a la ordenación de estos en un espacio verosímil, retomando el inicio de este apartado con la mención del entorno personal. Que los modelos fotográficos son tomados desde señalizaciones privadas e íntimas está completamente fuera de duda.

#### **4.2.2. Los elementos secundarios**

Todos los elementos previamente anunciados han sido retratados fotográficamente. Las fotografías, situadas en, como ya se ha dicho, un entorno personal e íntimo, centran su mayor atención en el objeto escogido, independientemente de la sala o la parte de la casa en la que se pudiese encontrar. De esta forma se han obtenido los referentes utilizados en el proceso de producción pictórica de este proyecto.

Sin embargo, al tratarse de unos espacios ligados a todo tipo de influencias, en las fotografías se “cuelan” una serie de elementos no buscados en un principio, cuya presencia interactúa con los ya escogidos.

Este hecho podría haber ocasionado una re-imaginación del estado verídico de los objetos iniciales en pos de la idea original, pues al cambiar su entorno se restaría su verosimilitud, o incluso su esencia. Por lo tanto, se ha decidido experimentar con la inesperada llegada de nuevas lecturas metafóricas, sumando al análisis anterior una segunda lista de elementos secundarios.

### **4.3. PINTURA**

Para la correcta producción de la obra se debía buscar un tamaño adecuado, sin sobrepasar ningún límite y que pudiese abastecer las formas y detalles suficientes.

Los cuatro cuadros de interiores alcanzan los 100x73 cm de tamaño. El quinto cuadro, el exterior, mide un poco más a propósito del tema, 100x80. Son lienzos con imprimación acrílica, y pintados al óleo.

Su disposición inicial y conjunta sobre la pared es lineal, manteniendo el cuadro del exterior en el centro.

Si se ha optado por una gama de colores tan extraños al modelo es para señalar un problema en el espacio, para proporcionar una lectura subjetiva de lo que está pasando. Los interiores a veces anulan las formas rectas, se evita una representación lineal y completamente realista.

Todos poseen una diagonal compositiva que enmarca el posicionamiento absoluto de los elementos, exceptuando el cuadro de la tormenta, donde las torres están centralizadas (su diagonal es secundaria).

#### **4.3.1. La puerta y la cama**

En este primer cuadro, las puertas abren al dormitorio y de él emana una luz azul que contrasta con los cálidos del primer plano. Cálidos que a la vez se dejan influir por verdes amarillentos en las esquinas, así el material parece diferenciar cromáticamente la pared de la puerta. El proceso aquí se distingue por la generación de distintas capas. El poro del lienzo casi es tapado por completo en ciertos puntos, como en la pared o en el centro de la misma

puerta. La superficie menos empastada es el retículo de la habitación, en la mitad derecha del cuadro.

La composición está definida por la puerta en primer plano, posicionando al espectador en una primera sala, y la línea central-divisoria de todo el encuadre roza con las bisagras (en el modelo la composición está más desplazada).



Fig.16. Referente para el cuadro, 2017. Fotografía digital.

Mientras, la luz utilizada en esta obra marca una composición tripartita. Una primera franja oscura en el suelo, una de luz en el medio del cuadro y una tercera en sombra. Estos se ven ocasionados por la presencia de la diagonal; la apertura de las puertas (primero la que abre la casa conscientemente y luego la segunda que parece abrir el subconsciente) guía a su vez la tenue luz proyectada de la ventana (fuera de campo), suficientemente clara para decir que es de día pero turbia como una mañana encapotada. La construcción de esta mancha clara también fue ocasionada por la continuada superposición de capas de pintura. La complicación residía en la justa medida de saturación y brillo, dado que en el referente fotográfico la mancha se vuelve mayoritariamente blanca.

"Tanto la puerta de una ciudad como el capítulo de un libro (...) son el fin o el comienzo de un viaje. Independientemente de su escala, este paso fluido, de donde los bajorrelieves anuncian la entrada a un "lugar" distinto"<sup>13</sup>

Las puertas son vías de paso, convierten las paredes en recipientes, y no en muros de piedra lisa; son los guardianes del hogar cuyos oídos tienen forma de pomo.

Además, si la mirada es atenta, pueden informar de un estado anímico. Una puerta abierta simboliza el diálogo, la bienvenida, abriéndose de la misma forma que lo hace un abrazo. A la inversa, una puerta cerrada, una llave pasada, un cerrojo activado proporciona un distanciamiento negativo. "No pasar" se inscribe en el aire incorpóreo, el espacio entre los pies y el final de la puerta parece aumentar a cada pensamiento reflexivo, y la luz que se asoma tímida, por esa zona que divide la base de la puerta y el raso del suelo, advierte de una presencia deliberadamente enjaulada evitando ser molestada.

El umbral (hacia fuera) señala el paso de lo sagrado a lo profano, de la seguridad al peligro. También simboliza la transición de una etapa de la vida a otra, o de la vida a la muerte.<sup>14</sup>



Fig.17. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

<sup>13</sup> BRUCE-MITFORD, M. *El libro ilustrado de signos y símbolos*, pág. 98

<sup>14</sup> *Ibíd.* pág. 99

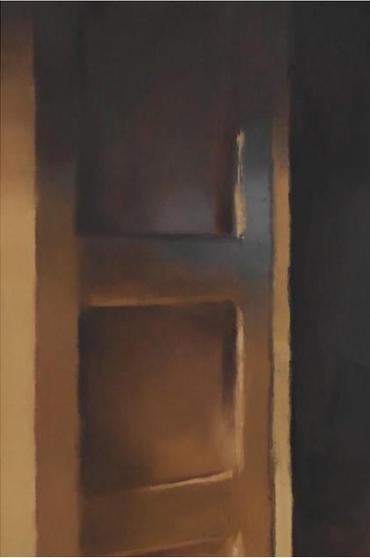


Fig.18. Detalle (Ver Fig. 20)

Clément Rosset trata la construcción del sujeto, o la noción de este, mediante las conexiones del interior y el exterior<sup>15</sup>. La casa necesita comunicarse con el mundo y su mejor forma es la puerta, para que así este participe en su identidad. El hogar se conforma y nutre de lo que le llega desde fuera, material y espiritualmente, como el cuerpo, como la persona, por eso necesita de orificios y grietas. La puerta cumple su función de herramienta principal, permite que el huésped salga o entre.

Los colores fríos son los predominantes en todos los cuadros, menos en este. Aquí los azules se quedan en la minoría, apartados. Son el color de la cama. Éste es el objeto más representativo por excelencia del matrimonio. Primero, el bebé duerme mecido por la cuna embarrotada, de ahí pasa a la cama amurallada hasta que crece y duerme solo, a la merced de los bordes. Mucho después de que se supere el miedo a las pezuñas del monstruo que se esconde debajo, se instaura la tradición social de emparejarse. Es la institución del matrimonio, o la pareja como una fase más del crecimiento personal la que dirige, sin excepciones, su mirada a la cama. En la tradición del casamiento se especifica la creación de descendencia (todo vuelve desde donde salió, la cama)



Fig.19. Detalle (Ver Fig.20)

La frialdad cromática de la cama no alude a un sentimiento positivo en cuanto al carácter conyugal o social del dueño, es como si las puertas de la confianza hubiesen desnudado un trasfondo gélido cuando tendría que haber sido ardiente. Tomando las palabras de Miguel Ángel Barroso en su estudio sobre Antonioni, “la habitación se convierte en un espacio donde los objetos, especialmente la cama, se incorporan a las personas (a su vacío), para pasar a tener sentimientos”.<sup>16</sup>

Nada más nacer el cuerpo se acostumbra a la cama. Es en ella donde empieza y acaba su vida, donde se vive una falsa evasión del mundo. Al acostarnos rememoramos lo vivido e imaginamos lo que viviremos. Nos llevamos sin querer nuestros pensamientos y preocupaciones a la cama creyendo, ingenuamente, que el mundo queda atrás y sólo estamos nosotros en el dormitorio. El hombre es puesto en la cuna de la casa y siempre en nuestros sueños, la casa es una gran cuna, diría Bachelard buscando una relación entre la cama y la casa.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> ROSSET, C. *Lejos de mí*, cap. 1

<sup>16</sup> BARROSO, M.A. *M.A. Antonioni: técnicamente dulce*, pág. 131

<sup>17</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*, pág.76



Fig.20. *La puerta*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

### 4.3.2. La mesa y la jaula

La mesa, la verticalidad articulándose con la horizontalidad, una vertiente de solidez y funcionalidad perpetuamente estática. Citando a Bachelard en su *Poética del Espacio*, “los objetos así mimados nacen de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes (...) Propagan una nueva realidad del ser”<sup>18</sup>.



Fig.21. Referente para el cuadro, 2017. Fotografía digital.

Dentro de este cuadro desaparece en gran medida la parte baja de la mesa en pos, claro está, de una mayor presencia de su superficie lisa y el efecto de luz y sombra que centraliza la jaula. La parte superior del cuadro está invadida por un azul marino oscuro, sin dejar ver techo ni paredes, sólo oscuridad.

En todos los cuadros se ve una amenaza de vacío oscuro, en el de la jaula debía de ser prácticamente omnipresente por la visión de encarcelamiento (una cárcel dentro de otra cárcel), en parte también por la ausencia que permanece en la memoria desde una postura personal.

El sillón cálido sirve de contrapunto de la (probablemente) más clara diagonal compositiva de la serie, a la vez que en el lado contrario se averigua una línea de azul resplandeciente que pertenece a una ventana, o al menos al foco de luz.

Esa misma diagonal está también muy marcada por el posicionamiento de los únicos cuatro elementos de toda la composición, y su dirección es justamente presencia a los demás objetos en la parte baja. De otro modo, y con las patas de la mesa desdibujadas, parecerían suspendidos en el aire.

La superficie de la mesa está acabada con sólo dos capas, igual que la base de la jaula, manteniendo su unidad con un tono ocre apagado (parecido al de la puerta) (y reflejado en la jaula, de nuevo) y casi plano, desenmarañando en su parte derecha las sombras azuladas proyectadas.

El borde de debajo está oscurecido con un matiz frío, y su tridimensionalidad se ve acentuada no sólo por la sombra inclinada bajo de sí, sino por un trazado del mismo color varios tonos más oscuro en el centro.

La mesa es quizá el objeto doméstico más utilizado y menos valorado dentro del ámbito doméstico. Tanto es el alcance de su valía que hasta los muebles bajos, como las cómodas, los roperos, o los armarios pequeños se llegan a disfrazar, ocasionalmente, como mesas en casos de sobresaturación con el desorden casual.



Fig.22. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

<sup>18</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*, pág. 122



Fig.23. Detalle (Ver Fig.25)

Se convierte en un recipiente de conversaciones y tensiones entre lazos invisibles. Las diferentes personas se obligan a sí mismas (por costumbre, orden o tradición) a encontrarse unas a otras durante el ejercicio más natural que hay, el de abastecerse. Con esa predisposición de la mesa y su amplio bagaje con centenares de años a sus espaldas gastándose como punto de reunión, su uso da sentido a las habitaciones compartidas.

Empezando por uno de los imaginarios sociales más perpetuados, nadie se acuerda nunca de la mesa que sostiene, en el fresco de Da Vinci, la comida y bebida de los doce apóstoles. Ni de ese fresco, ni de ninguna otra representación de la última cena. Siempre llueven miradas sobre la figura del “salvador”, sobre sus acompañantes, mojando a chorros vivos de vistazos fulminantes a las (no tan variadas) composiciones... y sin embargo, ahí están aguantando el chaparrón las pobres patas de la mesa. Eliminando su integridad, la copa jamás habría sido posada y las palabras jamás habrían sido escritas. La cena habría resultado ser una reunión clandestina en el bosque, en el exterior libre, en el desespero del desamparo, en el desierto. Que fuese un acto social lo dignifica, la mesa lo hace.

Los documentos se firman sobre una mesa, se aprende frente a una mesa, también se trabaja en ella, hasta se juega con ella. Aristóteles decía “el hombre es un animal político por naturaleza”.<sup>19</sup>

Un golpe en la mesa, casi siempre acompañado de algún alarido, significa rabia, fuerza, poder, se añade quizá una sentencia, una advertencia, o sencillamente una queja. Sin hablar, por supuesto, de subirse a la mesa; este acto acude al espíritu de rebelión, del hambre por el cambio, de atención. Reclama la vista tal y como las puertas cerradas prohíben el paso.

<sup>19</sup> MARINOFF, L. *Más Platón y menos Prozac*, pág. 125

“Con tantas posibilidades diferentes, el hombre se vuelve menos coherente que sus objetos”, dictaría Baudrillard.<sup>20</sup>

Igual que la puerta simbolizaba el paso, la conexión, la mesa abraza el diálogo, la combinación y trueques de ideas, la unión. Y también como la primera compaginaba su lado positivo (el nombrado) y el negativo (cuando se cierra), la mesa posee su cara restrictiva, mandataria, e incluso política.

El otro gran protagonista del cuadro es la jaula. Como si de un movimiento artístico abstracto se tratase, los barrotes están separados por una constante sucesión de franjas negras. El método de producción aquí se basa en pintar una serie de manchas extensas, con tonos azules claros y ocres fríos, para luego dibujar poco a poco la estructura de la jaula con líneas, franjas o trazos del mismo azul marino del fondo, por supuesto con la pintura muy diluida.

Las roturas en los barrotes por el temblor o la falta de pulso proporcionan un dinamismo adecuado, así como una pequeña pregunta tramposa; ¿Estarán todas nuestras barreras en realidad igual de rotas y somos incapaces de verlo?

Las aves son animales que pertenecen al viento, existe la creencia de que después de la muerte el alma abandona el cuerpo en forma de pájaro y, en consecuencia, el ave es un símbolo del espíritu<sup>21</sup>

¿Por qué negarles la vida? ¿Por qué cambiar el cielo por un cubículo de aire?

Si te ves enjaulado durante el sueño, es la forma que tiene tu subconsciente de expresar todas sus quejas. Estás sometiendo a tu conciencia a un duro marcaje y represión. Limitas en exceso ciertas tendencias de tu personalidad y no dejas que se expresen libremente. Las rejas de la jaula de tu sueño impiden darles salida.<sup>22</sup>

El hombre nace libre, dice Rousseau, pero por todas partes está encadenado.<sup>23</sup> Personalmente, el modelo fotográfico (pese a no haber sido tratado en el cuadro con toda la veracidad o verosimilitud que podría) inmortaliza una escena extraña, pues tanto la jaula, como la mesa o el sillón rojo solían estar llenos, hasta que en un corto período de tiempo el respaldó se heló, el pájaro huyó y la mesa quedó desnuda. Es una imagen que resulta, repito, en primera persona, una estampa sobre la pérdida.

En palabras de Baudrillard, “seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su presencia”.<sup>24</sup>



Fig.24. Detalle (Ver Fig.25)

<sup>20</sup> BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*, pág. 34

<sup>21</sup> BRUCE-MITFORD, M. *El libro ilustrado de signos y símbolos*, pág. 72

<sup>22</sup> *Ibid.* pág. 89

<sup>23</sup> MARINOFF, L. *Más Platón y menos Prozac*, pág. 229

<sup>24</sup> BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*, pág. 30



Fig.25. *La mesa*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

### 4.3.1. La ventana y el libro

La fotografía referente fue tomada un día soleado, por lo cual las sombras proyectadas descansaban sobre el libro. Al imponer sobre el paisaje real una bruma opaca (que casi parece comerse los barrotes) la potencia lumínica disminuía, así que las marcas horizontales en el papel se tuvieron que borrar.

Los barrotes claros de la ventana fueron pintados con un blanco sucio (de restos de azul ultramarino, amarillo cálido y negro) con una sola pasada, esculpidos inmediatamente después por las piezas sueltas del puzzle que es la bruma. Piezas que empezaron siendo rosas pálidas, pero que con la superposición de capas, y mediante veladuras claras, fueron adquiriendo esos tonos verdes, morados y azules desaturados.

Una vez secados, se marcaron las tres líneas azules rectas, interponiendo una barrera definida entre el exterior y el interior.

Aquí la gama de azules oscuros, con los fríos de la ventana, contrastan con el tibio amarillo de la planta, a su vez que el claroscuro encuentra su máxima luz en las páginas y su punto más oscuro en la parte inferior derecha.

Siguiendo en el interior, la luz que desprende la blancura de las páginas, reflejada en los trazos grisáceos con brocha en la pared oscura, confunde el foco de la ventana con uno propio.

Las páginas debajo a cada banda están caracterizadas por tonos marrones y naranjas cálidos, a medida que se van oscureciendo según se acercan a la mesa. La unión entre la sombra proyectada y las páginas se ejecutó cuando la pintura estaba aún mordiente, para no quitarle protagonismo al corte limpio de las páginas superiores.

La flor que descansa sobre ellas prácticamente se dibujó con el óleo sobrante de la punta del pincel. El tallo fue construido con una pintura muy diluida, en contraste con la flor, cuyo nacimiento estuvo marcado por cortos toques secos.

La mesa fue un arduo tema de tonos cromáticos, cediendo ante un mediotono, apenas saturado, de ocre verdoso. Cuanto más disimulada fuese su presencia, más ganaría la metáfora de la ventana con el libro, dado que el elemento de la mesa ya se ha tratado anteriormente.

“La puerta -mejor diré funesta boca- abierta está, y desde su centro nace la noche, pues la engendra dentro”, recita Rosaura en *La Vida es Sueño*.<sup>25</sup>



Fig.26. . Referente para el cuadro, 2018. Fotografía digital.

<sup>25</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño* pág. 16

La ventana está íntimamente ligada a la puerta, sus similitudes son bastante variadas. Ambos sujetos proporcionan una conexión evidente con el exterior, poseen la facultad de ser ítems abiertos y cerrados. Mientras uno abre y cierra el paso a personas y medios, el que ahora concierne abre la vista y permite la entrada del exterior.

Así como el ojo se considera la «ventana del alma», la ventana es «el ojo del alma», como símbolo tanto de la consciencia como de la percepción que cada individuo posee del mundo.<sup>26</sup>

La luz del mundo es el primer reclamo para el que trabaja la ventana. Una puerta debe de dar a la calle porque por ella andan los posibles destinatarios a su uso, pero la ventana no necesita una medición acorde al tamaño del hombre, ni a la altura ni a la forma, necesariamente.

Pueden considerarse las ventanas como los ojos de la casa, se ven y permiten ver. Para el cuerpo, la visión es conocimiento. Incluso son sinónimos en ciertas ocasiones los verbos Ver y Saber. Observar difiere de Ver por su concertación en un solo punto. Por eso las ventanas no observan, sino ven, el único que observa es quien está tras ellas, buscando algo o alguien.

“Y si pudiéramos restaurar, en la observación misma, un candor total, es decir revivir verdaderamente la observación primera, volveríamos a poner en acción ese complejo de miedo y curiosidad que acompaña a toda primera acción sobre el mundo” a propósito de Bachelard<sup>27</sup>. La ventana ayuda a ver, pero también protege de aquello que estamos viendo.

Hay un aspecto interesante que no se ha tratado aún, y en el que James Barrie jamás habría caído para inmortalizar a su héroe volador en el teatro.

Aunque las puertas deben de estar o abiertas o cerradas, las ventanas pueden caracterizarse por estar cerradas a la vez que abiertas. ¿Cómo es posible tal contradicción? Con los barrotes.

Nadie le pondría barrotes fijos al marco de una puerta, de igual modo que nadie querría vivir en una cárcel. Sin embargo, hay ventanas que encarcelan su vista en nombre de la seguridad. El coste parece barato, pero entra también en duda.

Si ya de por sí la ventana reitera que lo de afuera está afuera y lo de dentro está dentro, los barrotes insisten encarecidamente en lo último, en que la persona está definitivamente dentro, sin otra posibilidad. Quizá no encarcelada, quizá no presionada, pero encerrada al fin y al cabo.

Volviendo a Barrie y su pequeño Peter, se podría decir que los sueños son niños que vuelan, hasta que crecen y la edad convierte el cielo en ventanas.



Fig.27. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm.

<sup>26</sup> BRUCE-MITFORD, M. *El libro ilustrado de signos y símbolos*, pág. 81

<sup>27</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*, pág. 95



Fig.28. Detalle (Ver Fig.30)

Mientras, el libro (símbolo de conocimiento, pero también de constancia, de esfuerzo por su relación con el estudio) es un recipiente al que se está bastante acostumbrado, pero cuyo misterio permanece latente en cada palabra. Un cuadro puede evocar infinitud de sentimientos, cada mancha bien ideada divide el pensamiento en miles de reflexiones rotas. Pero una letra, una palabra o una frase demanda una lectura exacta de sus líneas. Cualquier persona leerá en voz alta la página que se le presenta y sonará igual para todos los oídos dispuestos a escucharla.

Es preciso no confundir esto con el tono, dado que aunque esté escrito de una misma forma la intención dada con la voz puede variar y con ella el significado. Lo que se trata de analizar aquí es el hecho de que se escriba la palabra “verde” y se lea “verde”, sin más. Mientras que si se pregunta qué color es el de la hierba de tal cuadro la gente dirá turquesa, o verde también, o verde azulado, o azul verdoso, ocre, pajizo, siena, tostado, marrón...

“Las palabras son cuerpos, cuyos miembros son las letras. El sexo es siempre una vocal”<sup>28</sup>

Básicamente se trata de un objeto donde párrafos y párrafos de manchas que comunican saber. Y es irónica utilizar aquí el verbo “comunicar” cuando las letras son mudas a la vez que inmóviles, (im)presas en la superficie lisa.

La flor pisada sobre el libro es un elemento secundario que se cuelga en la fotografía referente y atañe al carácter de preservación material de algo inmaterial.

Dicho de otra forma, querer guardar un objeto que pertenezca a un momento que no se quiera olvidar.

El libro recoge recuerdos, pensamientos... cosas de la vida, pero para que permanezcan allí, intemporalmente entre sus páginas, esas cosas no pueden estar del todo vivas, cambiando, fluyendo... han de estar paralizadas, petrificadas, fosilizadas... como la flor.



Fig.29. Detalle (Ver Fig.30)

<sup>28</sup> BACHELARD, G. *La poética de la ensueño*, pág. 37

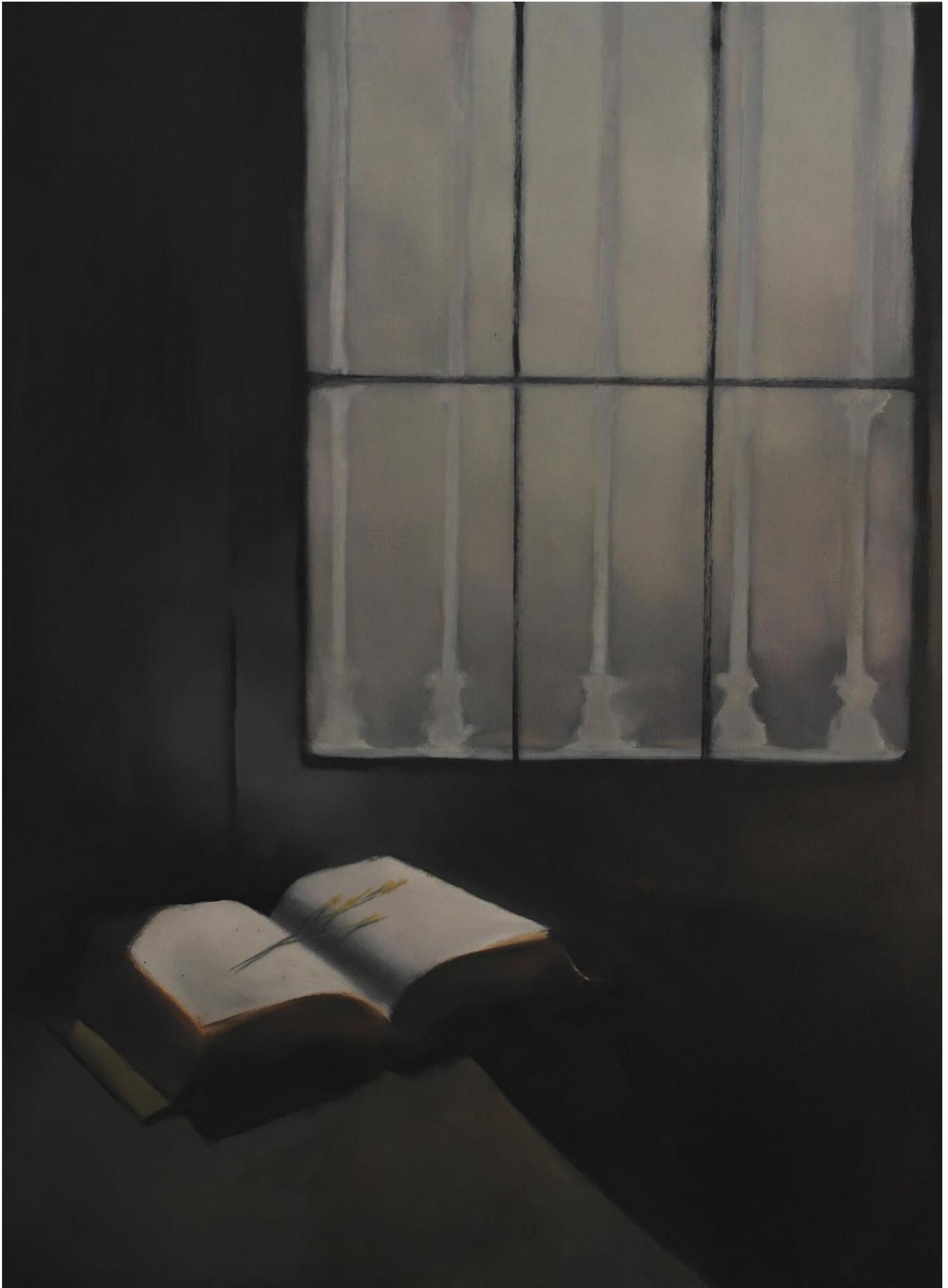


Fig.30. *La ventana*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73.



Fig.31. Referente para el cuadro, 2017. Fotografía digital.

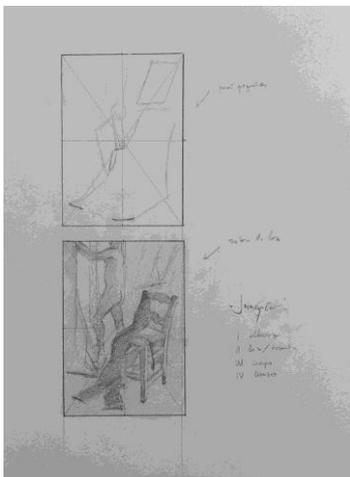


Fig.32. Boceto preparatorio, 2017. Din A4.



Fig.33. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm.

#### 4.3.1. La silla y el albornoz

La puerta conecta, la ventana despierta la curiosidad, la mesa reúne... aquí llega el turno de la silla.

La fotografía de referencia mostraba, en este caso más que en ninguno, una serie de elementos que fueron eliminados a medida del avance.

Lo que primero se descartó, una vez empezado el cuadro, fue la figura humana. Dado que ya se representaba su presencia mediante metáforas, su aparición expresa empujaba la fuerza expresiva de la obra.

Los demás objetos del fondo, como el caballete o varias de las cajas, siguieron la misma suerte que el modelo. El espacio de distancia entre la silla y el borde derecho del lienzo debía exponer solo aire y luz, para darle importancia al foco lumínico fuera de campo (aunque se vería reflejado por la otra parte en el espejo). Además, se aprovechó para que el suelo y la pared no tuviesen un encuentro fijo, sino que se perdiesen en su propio choque, dándole más firmeza y presencia a la silla y a los armarios. Este efecto no se puso en práctica hasta varios intentos fallidos de crear una línea divisoria verosímil. Al simular la bruma de la tormenta en la habitación, se encontró una mejoría clave para la importancia de los elementos principales.

Éstos últimos pasaron de ser elementos detallados a dos masas negras con un brillo por la luz de la ventana, brillo que se aplicó con pintura seca, dándole un aspecto sucio, casi como para recordar a la montaña del cuadro del exterior.

Los colores utilizados en este cuadro se mantienen en tonos verdes y fríos, exceptuando el albornoz caído. Su tonalidad roja, junto a su pose casi triangular, lo asemeja a una gota de sangre. Igual que su tratamiento, bastante más refinado que el resto. Esto se debe a su significado de segunda piel, de cercanía con la persona. Volviendo a Baudrillard, “el simbolismo de los colores, se pierde en lo psicológico: el rojo pasional, agresivo, el azul signo de calma”.<sup>29</sup> La calma que se plantea aquí es la que se forma antes de la tormenta.

El carácter de unión que domina a la mesa lleva inscrito un aire de reflexión, al igual que lo hace más explícitamente la silla. Sería divertido adivinar un enlace innato entre el pensamiento y los pies, pues estos anulan inmediatamente sus fuerzas para que las piernas descansen y la mente continúe su labor. Si es posible, nadie se mantiene de pie mucho rato repasando mentalmente la situación, sino que es preferible el asiento y cerciorarse de que toda la energía corporal se concentre en el interior de la frente. La pose no se diferenciaría ni un ápice con la del Pensador de Rodin (título redundante) pues, siendo la piedra recordada por su esencia compacta, hasta la figura se encorva sobre su

<sup>29</sup> BAUDRILLARD, J. *El sistema de objetos*, pág. 55



Fig.34. Detalle (Ver Fig.37)

propio reposo. La silla eleva al humano del suelo manteniendo su descanso, como un trono, que es el asiento de la autoridad<sup>30</sup>

Y es que el reposo, o el posar, lleva al descanso y éste a una mejoría de estado. Cuando alguien ejercita su cuerpo y para, siente la necesidad de sentarse o herida. La silla permite el descanso del hombre, es decir, lo alivia, alivia su dolor (la falta de aliento, en este caso) y por consiguiente lo cura.

El albornoz es una prenda directamente ligada al hogar. Es una segunda piel, como cualquier prenda, pero más íntima, más circunscrita al espacio de la intimidad... ¿Quién no ha llegado algún día tarde a casa sacudiendo el polvo de sus esfuerzos y buscando ese abrazo que acompaña al asiento, una vez se ha colgado el uniforme y lavado el sudor?

El rojo le confiere calor, una mayor temperatura térmica y anímica, nada que ver con el blanco, que sugiere más el vacío del descanso.

Que en el cuadro aparezca éste sobre la silla casi roza la redundancia por emparejamiento de sendos significantes del descanso.



Fig.35. Detalle (Ver Fig.37)

Siguiendo con el resultado, las mangas se arrastran por el suelo, el cuello se pierde, ni siquiera el cordel de la cintura consigue no parecer incómodo. Su tono rojizo destaca entre toda la composición fría. La silla lo presenta más como una molestia que como un compañero, mientras los armarios de al lado aguantan un cristal que se asoma, tímidamente, por detrás del velo de una cortina. Esta vez, en el reflejo sí se descubre la ventana (fuente lumínica de la escena) anunciando la llegada de unas nubes negras.

El descanso ha sido repudiado, la silla está vacía, dando la espalda a la luz, y el albornoz no puede negar haber sido lanzado con descaro. El día que presenta la ventana anuncia que el cambio se acerca, así que la intranquilidad acepta su cargo mientras la comodidad perece en su sombra.



Fig.36. *El albornoz*, 2018. Óleo sobre tabla. 35x20cm. Este es un cuadro ideado para la total comprensión del cuadro de *La silla*.

<sup>30</sup> BRUCE-MITFORD, M. *El libro ilustrado de signos y mitos*, pág. 72



Fig.37. *La silla*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

#### 4.4. EL ESPACIO EXTERIOR



Fig.38. Referente para el cuadro, 2017. Fotografía digital.

¿Por qué es necesario añadir un cuadro abierto al exterior en medio de una serie de cuadros con un interior? Exterior es lo ajeno, lo que, por contraste, me define como identidad...

Todos los cuadros anteriores presentan interiores cerrados, con la única referencia al mundo colándose por la luz de la ventana. Con ella, la repetida tormenta o neblina sacude la calma y el ambiente se turba, pero nunca acaba de penetrar del todo. Las paredes de la casa impiden su paso. Por ello, pese a plantar la inquietud en la sala, se mantiene el orden de lo material, de los sujetos expresamente colocados en sus respectivas posiciones. Aunque casi parece que el pulso de la situación tiemble.

Este es el cuadro que más se acerca a una línea de representación naturalista. Aquí los colores no están tan subordinados a un estado anímico. Los tonos verdes, cálidos y azulados del primer plano se encuentran caóticamente mediante trazos libres, para después ser definidos con manchas oscuras y ensalzados por pinceladas claras. El referente de este cuadro quizá sea el más alterado. Todos los referentes han sido tomados como puntos de partida, teniendo en cuenta que la pintura debe trascender su referente fotográfico, aunque se apoye en él. El contraste lumínico no se ha marcado de la misma forma tampoco, el claroscuro de los anteriores ha pasado a ser una escala de profundidad evidente; al fondo la nube comiéndose la montaña negra (los elementos más neutros de la composición) que fue pintada en una sola sesión, después quedan las dos torres (medida en la derecha desigual para que la línea decreciente de la nube choque con la verticalidad de la torre derecha) y en primer plano el suelo repleto de piedras y plantas verdes. El nivel de empaste aumenta conforme va bajando la composición del cuadro.

De esta forma no sólo se marca lo que está arriba y lo que está abajo, sino la diferencia entre la ligereza del cielo (libertad) y la pesadez de la tierra (cárcel).

El referente original es el único que se aparta del espacio personal, como cabía esperar, sacándose la fotografía en las alturas del Convento San Miguel, en Priego.



Fig.39. Acuarela, 2018. Din A4

Al situar todos esos escenarios junto a un cuadro completamente contrario, donde la naturaleza se ha adueñado del protagonismo que la manufactura gozaba, se produce un dialogo de contraste entre dos fuerzas; la humana y la natural. ¿Pero no proviene el hombre también de la naturaleza? Si se quita al hombre de la tierra, esta ocupa su espacio y lo re-habita. Las manos de la tierra estiran sus dedos hasta que las raíces destierran cada ladrillo, cada muro, y si no pueden con ello, su manto verde los acaba cegando.



Fig.40. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x80cm

La identidad personal parte de la externa, de lo que ésta le ofrece. La creación y uso de la casa y sus objetos son el principal punto de apoyo de la persona, una característica que indudablemente comparte con su especie. Pero poco tienen que hacer estos inventos contra las adversidades de la naturaleza, de aquello que estaba antes. La identidad no entra en crisis por su parte interior, sino por la exterior, de igual forma que no cae el techo porque se quiebre la pata de la silla. El problema, si se decide ver como tal, viene desde afuera. Todas las habitaciones aluden a una estabilidad emocional. Sin embargo la luz mitigada cambia lo que podría ser un ambiente neutral por uno ambiguo. Pone la nota discordante, implantando la semilla de la duda: ¿está todo bien aquí?

Vicente Verdú dice en su texto de *Enseres Domésticos*: la naturaleza es absoluta. A su lado, la casa cobra una entidad superlativa cuando el viento bate los bulevares y las plantaciones porque sus muros nos preservan diferencialmente de una azotaina sin medida.<sup>31</sup>

¿Qué pasaría entonces si los muros cediesen, si la diligencia de nuestros intentos por mantenernos a cubierto no fuese suficiente?

Sólo el cambio perdura, dijo Heráclito.<sup>32</sup>

La tormenta, el cielo encapotado, el sol tímido... todo esto se refiere al cambio, a la crisis que se avecina. Cuando anuncian que se previenen lluvias la gente se prepara, buscan paraguas, ropa de abrigo, chubasqueros, lo que sea para que el tiempo no les estropee la rutina. No intentan parar las nubes negras, no podrían.

“Antonioni no busca a Anna; ha venido a la isla para sacar de allí a Claudia y Sandro. Para hacerlos huir después de la tormenta. Conseguir que se enamoren y se besen en medio de la desolación”<sup>33</sup>

En los cuadros anteriores, la tormenta parece acercarse, mientras que en el último se intuye su huida. ¿Qué ha dejado tras su paso? Sólo ruinas.



Fig.40. Detalle (Ver Fig.43)

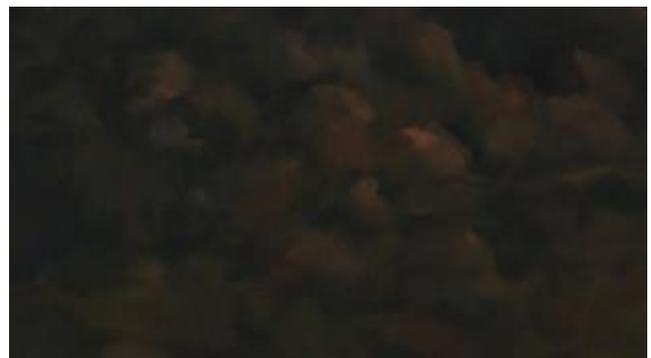


Fig.41. Detalle (Ver Fig.43)

<sup>31</sup> VERDÚ, V. *Enseres domésticos*, pág. 20

<sup>32</sup> MARINOFF, L. *Más Platón y menos Prozac*, pág. 61

<sup>33</sup> BARROSO, M.A. *M.A. Antonioni: técnicamente dulce*, pág. 77

Memorias veneradas de otros días,  
 Soberbios monumentos,  
 del pasado esplendor reliquias frías,  
 donde el arte vertió sus fantasías,  
 donde el alma expresó sus pensamientos.  
 Al veros ¡Ay! Con rapidez que pasma  
 por la angustiada mente  
 que sueña con la gloria y se entusiasma  
 la bella historia de otra edad luciente.  
 ¡Oh quisqueya! Las ciencias agrupadas  
 te alzaron en sus hombros  
 del mundo a las atónitas miradas;  
 y hoy nos cuenta tus glorias olvidadas  
 la brisa que solloza en tus escombros.  
 (...) que mientras sueño para ti una palma,  
 y al porvenir caminas,  
 no más se oprimirá de angustia el alma  
 cuando contemple en la callada calma  
 la majestad solemne de tus ruinas.<sup>34</sup>

Cualquier cuadro podría ponerse al lado del de la montaña y conseguir algún tipo de interrelación:

La silla mantiene una dualidad con las torres de su respaldo, una cubierta y la otra desnuda, dejando atrás unas presencias oscuras y un fondo difuso.

La ventana aguanta la bruma que el exterior libera, así como la mesa sujeta una jaula que representa la opresión mientras las ruinas el escape. Ni qué decir de las puertas, ambos cuadros abren a dos realidades dispersas.

Sin embargo, es la exposición de los cinco juntos lo que engloba al proyecto, metaforizando la destrucción de toda una identidad, como lo es la casa, y pasando por su crisis, con la llegada de la tormenta, algo externo, inconmensurable.

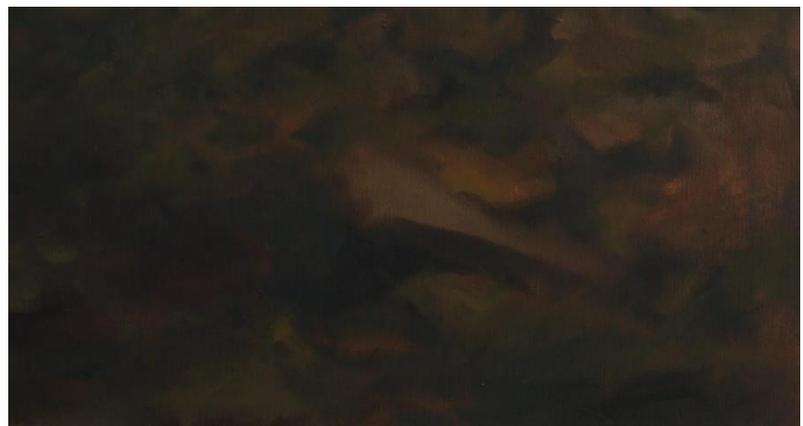


Fig.42. Detalle (Ver Fig.43)

<sup>34</sup> UREÑA DE HERNÁNDEZ, S. *Ruinas, poema*.



Fig.43. *La tormenta*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x80cm

## 5. CONCLUSIÓN

No hay una sola manera, fácil tampoco, de retratar plásticamente una crisis personal. Ni siquiera teóricamente. Es un estado mental sujeto a una infinidad de influencias, de factores externos determinados por un carácter o filosofía enraizados en una cultura y educación que es distinta para cada cual.

“La pintura es una fuerza aliada en la construcción de sí”<sup>35</sup>, y es por este motivo que el proyecto busca en su resolución devolver al pintor un poco de perspectiva, quizá de razón, ante la situación que se ha ocasionado.

Vista como una forma de autoconocimiento, la pintura indaga en la identidad del sujeto, según el modo en que este entiende la realidad mediante cada pincelada, cada trazo, cada elección de color... y en este trabajo se han retratado las herramientas más próximas a su demanda, empezando por la casa y siguiendo con los objetos en ella, abriendo una parte personal del autor, todo ello con el propósito de resguardar la teoría utilizada y analizada en el halo de la subjetividad y vitalizarla con la pintura; admitir y defender un proyecto íntimo.

“Cualquier intento de visualizar una identidad ha de vérselas con la tensión entre lo que permanece y lo que cambia.”<sup>36</sup> Esta cita de *Lo que la pintura da* es la línea que ha intentado seguir el proyecto. El claroscuro del lienzo obedece a ese juego de dejar y no dejar ver, el escueto posicionamiento de los objetos se produce por las referencias teóricas, de esa intención constante de fidelidad a los objetos personales, específicamente, y al diálogo que mantienen entre ellos. Este efecto es crucial para la representación ya explicada, para la metáfora de lo desconocido y lo familiar. Con una crisis de este tipo, lo familiar se vuelve pequeño, mínimo, y hasta el aire se vuelve oscuro. El proceso ayudó a encontrar este método para enmarcar, dar forma a los elementos escogidos, una enseñanza vieja como el mismo idioma de los pigmentos.

Para finalizar, la tormenta puede con la casa, pero no ha de ser algo negativo, pues eso es lo que permite levantarla de nuevo. Las ruinas son los testigos que enseñan que un nuevo comienzo siempre es posible. Las ruinas son los testigos que señalan la oportunidad de un renacimiento.

El trabajo que ha conllevado este proyecto ha ayudado a canalizar el desasosiego y la incertidumbre por no saber encajar la propia identidad en un sistema social, institucional o político, incluso haciéndola dudar, en ocasiones, de su misma presencia.

---

<sup>35</sup> SABORIT, J. *Lo que la pintura da*, pág.16

<sup>36</sup> *Ibíd.* pág. 66

Las nuevas tendencias artísticas siguen el curso de la innovación, de la carrera incansable hacia la idónea respuesta sobre las inminentes tecnologías y avances. Se vive en constante sonido y ruido, en el estruendo del siglo XXI, inundándose en pantallas negras y carteles móviles, mientras que el cuadro mantiene su regla de silencio, de espacio y tiempo detenido.

El mundo cambiará mil veces, hacia no se sabe dónde. La pintura, sin embargo, se mantendrá erguida sobre sus propias ruinas contemplando la tormenta. Y en tanto en ella hallemos una aliada, ahí estaremos.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1. PÁGINAS WEB

AAAAMAGAZINE. Busto, M. *¿Qué se esconde tras la ruina?* [consulta: 2018-06-17]. Disponible en: <<https://theaaaamagazine.com/2014/04/30/que-se-esconde-tras-la-ruina/>>

EL PAÍS. Amón, R. *El descanso eterno del filósofo insomne*. Madrid [consulta: 2018-06-14]. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2018/03/29/actualidad/1522340890\\_256761.html?rel=str\\_articulo#1529180458829](https://elpais.com/cultura/2018/03/29/actualidad/1522340890_256761.html?rel=str_articulo#1529180458829)>

EL PAÍS. Savater, L. *Clément Rosset, el profeta de lo real*. Madrid [consulta: 2018-06-14]. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2018/03/29/actualidad/1522350388\\_947662.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/29/actualidad/1522350388_947662.html)>

GENERALITAT DE CATALUNYA. *Visit Museum*. Barcelona. [consulta: 2018-06-12]. Disponible en: <<https://visitmuseum.gencat.cat/oc/museu-del-cau-ferrat/objecte/la-morfinomana>>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Museo Thyssen*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, [consulta: 2018-06-10]. Disponible en:

<<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/cole-thomas/expulsion-luna-luz-fuego>>

## 6.2. CATÁLOGOS Y ENCICLOPEDIAS

MUSEO CARMEN THYSSEN MÁLAGA. *Paraísos y paisajes: de Brueghel a Gauguin*. [catálogo] Málaga: Fundación Palacio de Villalón, 2012.

LA CAIXA. *Retratos de la Belle Époque*. [catálogo] Valencia: El Viso, 2011

HISTORIA DEL ARTE. Neoclasicismo y Romanticismo [enciclopedia] Pozuelo de Alarcón (Madrid): Signo de editores, 2014

## 6.3. TRABAJOS ACADÉMICOS

NAVARRO, A. *Las jaulas insólitas: Exteriorización del encierro* [trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011.

## 6.4. LIBROS

BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1965.

BACHELARD, G. *La poética de la ensoñación*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1982.

BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010.

BARROSO, M. M. A. *Antonioni: Técnicamente dulce*. Fernandez Ciudad (Madrid): Ediciones Jaguar, 2006

BRUCE-MITFORD, M. *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Barcelona: Editorial Blume, 2001.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño*. Barcelona: Vicens Vives, 2011

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

MARINOFF, L. *Más Platón y menos prozac*. Barcelona: Ediciones B Grupo Z, 2001.

POE, E. *Narraciones extraordinarias*. Madrid: Valdemar, 2013

PROUST, M. *En busca del tiempo perdido (vol. 1): por la parte de swann*. Madrid: Lumen, 2000

ROSSET, C. *Lejos de mí*. Madrid: Editorial Marbot, 2007

SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-Textos, 2018.

VERDÚ, V. *Enseres domésticos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014

WOOLF, V. *Al faro*. Barcelona: Debolsillo, 1927.

## 7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1. Maurice Lobre: *El tocador de Jacques-Émile Blanche*, 1888. Óleo sobre lienzo, 80 x 85cm

Fig.2. Thomas Cole: *Expulsión. Luna, luz y fuego*, 1827. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 122 cm

Fig.3. Santiago Rusinol: *Un bohemio*, 1891. Óleo sobre lienzo, 81x65

Fig.4. Santiago Rusiñol: *La Morfinómana*, 1894. Óleo sobre tela, 88x115cm.

Fig.5. Santiago Rusiñol : *Un bohemio*, 1893. Óleo sobre tela, 213 x 113,5 cm.

Fig.6. Edward Hopper: *Patio interior 48 rue de Lille, Paris*, 1906. Óleo sobre lienzo, 33,5 x 23,5 cm

Fig.7. Acuarela, Din A5, 2018

Fig.8. Acuarela, Din A5, 2018

Fig.9. Acuarela, Din A5, 2018

Fig.10. Acuarela, Din A5, 2018

Fig.11. Acuarela, Din A4, 2018

Fig.12. Acuarela, Din A3, 2018

Fig.13. Acuarela, Din A4, 2018

Fig.14. Acuarela, Din A4, 2018

Fig.15. Acuarela, Din A4, 2018

Fig.16. Referente para el cuadro, 2017. Fotografía digital

Fig.17. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

Fig.18. Detalle (Ver Fig. 20)

Fig.19. Detalle (Ver Fig.20)

Fig.20. *La puerta*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

Fig.21. Referente para el cuadro, 2017. Fotografía digital

Fig.22. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

Fig.23. Detalle (Ver Fig.25)

Fig.24. Detalle (Ver Fig.25)

Fig.25. *La mesa*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

Fig.26. . Referente para el cuadro, 2018. Fotografía digital.

Fig.27. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

Fig.28. Detalle (Ver Fig.30)

Fig.29. Detalle (Ver Fig.30)

Fig.30. *La ventana*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73.

Fig.31. Referente para el cuadro, 2017. Fotografía digital

Fig.32. Boceto preparatorio, 2017. Din A4.

Fig.32. Boceto preparatorio, 2017. Din A4.

Fig.33. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73com.

Fig.34. Detalle (Ver Fig.37)

Fig.35. Detalle (Ver Fig.37)

Fig.36. *El albornoz*, 2018. Óleo sobre tabla. 35x20cm.

Fig.37. *La silla*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x73cm

Fig.38. Referente para el cuadro, 2017. Fotografía digital.

Fig.39. Acuarela, 2018. Din A4

Fig.40. Proceso inicial del cuadro, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x80cm

Fig.40. Detalle (Ver Fig.43)

Fig.41. Detalle (Ver Fig.43)

Fig.42. Detalle (Ver Fig.43)

Fig.43. *La tormenta*, 2018. Óleo sobre lienzo, 100x80cm