

**TFG**

---

**EL CUADRO DENTRO DEL CUADRO**

**INTERPRETACIONES PICTÓRICAS SOBRE NUEVAS  
PERSPECTIVAS ICONOGRÁFICAS EN LA VISUALIZACIÓN DEL  
ARTE EN LOS MUSEOS.**

**Presentado por Alberto Gómez Villamayor  
Tutor: Rafael Sánchez-Carralero Carabias**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2018-2019**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

Este proyecto pictórico se lleva a cabo desde la reflexión sobre las nuevas formas de ver e interpretar el arte en los museos dentro de la sociedad contemporánea, caracterizada por una democratización de la cultura. Estas nuevas formas se reflejan, entre otros aspectos, a través de los diversos modos de representar y recontextualizar imágenes icónicas del arte mediante los múltiples medios de difusión existentes en la actualidad, dando lugar a nuevas interpretaciones inmersas en las connotaciones, vivencias y valores propios del ámbito socio-cultural actual. Desde este planteamiento de reflexión, la serie pictórica tiene asimismo el objetivo de contribuir a mantener el valor del arte clásico, intentando buscar diferentes fórmulas y estrategias artísticas para poder vincularlo a la práctica pictórica contemporánea

## PALABRAS CLAVE

Pintura; Figuración; Museo; Iconografía; Espectador

## ABSTRACT

This pictorial work is carried out from the reflection about new ways of seeing and understanding the art of museums within our contemporary society, characterised by a democratisation of culture. This new forms are reflected, among other aspects, through different styles of representing and recontextualizing icons of art by multiple means of dissemination existing nowadays, leading to new interpretations immersed in connotations, experiences and values typical of the present socio-cultural field. From this approach of reflection, the pictorial series itself has the objective of contributing to maintain the classical art value, trying to look for diverse artistic methods and strategies in order to connect it with the current pictorial practice.

## KEY WORDS

Painting; Figuration; Museum; Iconography; Viewer

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>2. OBJETIVOS</b> .....	7
<b>3. METODOLOGÍA</b> .....	8
<b>4. ASPECTOS CONCEPTUALES</b> .....	9
4.1. La auratización de la obra de arte en la era digital.....	9
4.1.1. <i>Contexto contemporáneo</i> .....	9
4.1.2. <i>La contemplación dentro del museo. Experiencia estética e identidad cultural</i> .....	11
4.2. El cuadro dentro del cuadro.....	14
4.2.1. <i>Acerca de la metapintura</i> .....	14
4.2.2. <i>Velázquez y el siglo de oro</i> .....	15
<b>5. REFERENTES</b> .....	17
5.1. Pintura .....	17
5.1.1. <i>Xisco Mensua</i> .....	17
5.1.2. <i>Jose Ramón Amondarain</i> .....	19
5.1.3. <i>Eric Fischl</i> .....	20
5.1.4. <i>Karel Funk y Jose Antonio Ochoa</i> .....	21
5.2. Otras disciplinas.....	22
<b>5. PRACTICA ARTÍSTICA</b> .....	24
6.1. Surgimiento de la idea y búsqueda de imágenes .....	24
6.2. Estructuración de la serie .....	25
6.3. Metodología pictórica .....	26
<b>7. CONCLUSIONES</b> .....	29
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	31
<b>9. ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	32
<b>10. ANEXO I</b> .....	36

**“Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.”**

Walter Benjamin.

# 1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto nace de una serie de reflexiones surgidas hace tiempo. Ya desde mi estancia de Erasmus en Londres<sup>1</sup> comencé a interesarme por la forma de comportarse de las personas en los museos. Quedé fascinado de la capacidad de aglomerar al público de ciertas obras, y de cómo reaccionaban ante ellas. Me gustaba especialmente estar en la sala de *Los Girasoles* de Van Gogh de la National Gallery, observando el espectáculo desde la distancia. Un continuo fluir de personas se detenían frente a la obra, la observaban brevemente, immortalizaban la experiencia y se marchaban.

Episodios de este tipo fueron cada vez más sujeto de mi interés, y en la medida que los museos me lo permitían, los iba documentando con fotografías y archivándolos. En estas experiencias percibía que existía un sentimiento bello en la propia visualización del arte tradicional que va más allá del propio cuadro e inunda el entorno expositivo. No es sólo bello el cuadro sino que, los espectadores que pueblan la sala, el ambiente de orden y contemplación, la iluminación, el silencio, se aúnan para crear una atmósfera casi religiosa. En dicho ambiente, obras y visitantes conversan y todo confluye en la experiencia emocional y estética de cada espectador.

Bajo estos pensamientos se fue forjando la idea central del trabajo final de grado: realizar un proyecto pictórico que se lleve a cabo desde la reflexión sobre las nuevas formas de ver e interpretar el arte en los museos dentro de la sociedad contemporánea, caracterizada por una democratización de la cultura. Estas nuevas formas se reflejan, entre otros aspectos, a través de los diversos modos de representar y recontextualizar imágenes icónicas del arte mediante los múltiples medios de difusión existentes en la actualidad, dando lugar a nuevas interpretaciones inmersas en las connotaciones, vivencias y valores propios del ámbito socio-cultural actual. Desde este planteamiento de reflexión, la serie pictórica tiene asimismo el objetivo de contribuir a mantener el valor del arte clásico, intentando buscar diferentes fórmulas y estrategias artísticas para poder vincularlo a la práctica pictórica contemporánea.

Con la intención de ir concretando el trabajo, se decidió llevarlo a cabo en torno a la contemplación de arte en los museos europeos, siendo todas las piezas que se referencian obras clásicas que dada su relevancia histórica se han adscrito al imaginario popular occidental.

La pretensión del proyecto no ha sido proponer un análisis objetivo ni completo de temas tan complejos como el de la adaptación del museo al contexto actual o el de la presencia de la tecnología en estos espacios, sino más bien de reflejar una situación personal, evidenciarla y plasmarla de algún modo a través de un medio pictórico, con la intención de contribuir a que el espectador reflexione acerca de la cultura visual de nuestra época.

---

1 Cursado en Middlesex University, Londres

En cuanto a la estructura de la memoria, el primer bloque abre con los objetivos, donde se explica qué se propone alcanzar por medio del trabajo, seguido de la metodología que describe los procesos de elaboración y las fuentes utilizadas para el desarrollo del mismo. A continuación se incluirán los referentes tanto técnicos como conceptuales que están vinculados al trabajo plástico, y el marco teórico de la memoria, que tiene como fin la presentación y análisis de los distintas claves conceptuales sobre las que se sustenta el proyecto. Entendiendo que los temas tratados son muy extensos, el objetivo es describirlos a grandes rasgos y puntualizar aquellos aspectos concretos que son más relevantes para el trabajo.

El segundo bloque está dedicado a la práctica artística, donde se explica más en profundidad el proceso llevado a cabo para la creación de la obra. Aquí serán descritos de manera más formal aspectos técnicos relacionados con la metodología pictórica, como las armonías empleadas, la pincelada y las jerarquías de planos. Posteriormente se encuentra el epígrafe de conclusiones en el que se reflexiona sobre lo que ha significado el trabajo una vez realizado, valorándose el alcance de los objetivos propuestos. A continuación se detalla la bibliografía, incluyendo un listado de todas las fuentes de información utilizadas, así como un índice de las imágenes que aparecen en el documento. Finalmente se incluye un anexo con las imágenes de las obras que integran el proyecto.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1.OBJETIVO GENERAL

**Producir** una serie pictórica y su correspondiente memoria acorde a los términos necesarios de un Trabajo Final de Grado así como a las competencias adquiridas a lo largo del Grado en Bellas Artes, tanto las relativas a la teoría del arte como a los procesos de creación pictórica. Estas estrategias conceptuales y procesuales deberán ser abordadas bajo una planificación efectiva de las distintas fases del proyecto.

### 2.2.OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- **Realizar** una serie pictórica con coherencia conceptual de acuerdo a la temática planteada y resuelta plásticamente de forma adecuada.
- **Realizar** un estudio teórico sobre distintos aspectos en torno a la visualización del arte tradicional en los museos en la actualidad, acotando las dimensiones sociales, culturales y estéticas de acuerdo al interés para el proyecto .
- **Controlar** el factor tiempo, combinando la práctica artística con la investigación y redacción de la parte teórica.
- **Mejorar** mi formación y práctica personal, y ser capaz de entender y asimilar conceptos que puedan verse reflejados en la pintura.
- **Mejorar** la técnica pictórica, estudiando las cualidades plásticas del color y de la materia de acuerdo a los objetivos creativos planteados.
- **Contribuir** al valor de la pintura del pasado en los contextos de visualización del arte contemporáneo, entendiendo la importancia de los grandes maestros como pilares de la identidad cultural y fundamentales para la formación artística.

### 3. METODOLOGÍA

La metodología llevada a cabo para el presente proyecto ha consistido en combinar simultáneamente el desarrollo teórico y la práctica artística. Las fuentes de información utilizadas han sido diversas, investigando en relación a textos tratados en varias de las asignaturas cursadas, y también sobre artículos y documentos audiovisuales, siempre ahondando en el estudio de relaciones socio-culturales que se producen desde la aparición de la fotografía y el cine hasta las nuevas tecnologías contemporáneas.

La investigación teórica se estructura a modo de análisis informado de aquellos conceptos vinculados con el proyecto que tratan los referentes teóricos estudiados, pero teniendo en cuenta que se trata de un trabajo de tipología de producción pictórica. La parte teórica formará una base que, junto con la práctica artística se orientará a potenciar la pintura como una opción creativa en el arte contemporáneo.

En cuanto a los referentes pictóricos, resultó complicado realizar una lista acotada sobre ellos, ya que el trabajo gira en torno a los museos y a todo lo que albergan dentro de sí. Para ello se hizo un estudio previo de artistas que hubieran realizado trabajos vinculados de algún modo con la serie pictórica planteada en el proyecto. Se han clasificado éstos artistas en dos categorías: una centrada en la pintura: artistas con los cuales se establece una vinculación en algún aspecto tanto en relación al tema como por la forma de tratar la pintura. Y una segunda categoría centrada en la cuestión teórica, con autores que abordan los temas tratados en el proyecto desde diferentes disciplinas, como la reflexión sobre el arte del pasado, la forma de visitar los museos o la contemplación de la obra de arte.

La elaboración concreta de los temas de las obras del proyecto, la estructuración de la serie, y posteriormente la manera de proceder en el proceso pictórico se desarrolla en el apartado número cinco de la memoria dedicado a la práctica artística.

## 4. ASPECTOS CONCEPTUALES

### 4.1. LA AURATIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE EN LA ERA DIGITAL

#### 4.1.1. Contexto contemporáneo



Fig. 1. Boticelli. *La primavera (detalle)* (1477). Ejemplo de técnica depurada y de un proceso complejo. Fuente: Google Arts Project

Entender la manera en la que la sociedad funciona actualmente está vinculado a las diferentes revoluciones que han ido sucediendo a lo largo de la historia, en cómo los avances en la comunicación han supuesto cambios radicales en la forma de relacionarnos y entender el mundo. A este respecto, Burke y Briggs, en su obra *De Gutenberg a Internet: una historia social de los medios de comunicación*<sup>2</sup>, analizan y vinculan el impacto social de cada avance comunicacional con su momento histórico.

Ya en 1936, escribe Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde a modo de ensayo, y debido al asentamiento de nuevas técnicas como el cine y la fotografía, el autor relaciona la función del arte con el ámbito político, social, cultural e histórico. Aquí se plantea uno de los conceptos entorno a los que el proyecto girará: *el aura* de la obra de arte. Esto es definido por Benjamin como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”<sup>3</sup>, es decir, su singularidad, su presencia irrepetible, el aquí y ahora de una obra de arte.

Tradicionalmente, la obra de arte había sido el fruto de un lento proceso técnico, (Fig.1) mientras que con la proliferación de los nuevos medios, cualquier imagen podría reproducirse de manera fugaz y llegar a un gran público. Aunque por un lado esto significó un acercamiento de las clases medias-bajas a la cultura, esta capacidad de alcance de la fotografía, utilizada como registro documental, parecía dejarla desprovista del aura propia de la obra de arte tradicional. Por otro lado, las artes clásicas, vinculadas a la burguesía y a las clases con poder, se vieron afectadas, ya que la posibilidad de visualizar las obras por medio de la reproducción dejaba a un lado en parte su significado original y valor único. Se pasa así de la obra de arte *aurática* a otra *postaurática*.

Tanto es así que incluso ciertos teóricos rechazaron la fotografía al principio como medio de reproducción en pos de la pintura:

*“Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible (...) sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a*

<sup>2</sup> BRIGGS, A., Y BURKE, P. *De Gutenberg a Internet: una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Santillana. 2002.

<sup>3</sup> BENJAMIN. Walter. “Discursos interrumpidos” en *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. pg 5



Arriba, (Fig.2.) Fotografía de la exposición “arte degenerado” (1937) en la que se expuso obra de artistas que abogaban en el “art pour l’art”. Fuente: Museo Nacional de Arte (Mexico)

Centro, (Fig.3.) Obra de uno de los artistas exhibidos en “arte degenerado”: Paul Klee. *Angelus Novus* (1920) Fuente: Wikipedia Commons.

Abajo, (Fig.4.) Publicidad en el metro de Valencia, boca de metro Xativa. Fuente: metrovalencia.

*imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema (...) los rasgos humano-divinos*<sup>4</sup>

Ya que la pintura perdió su función social frente a la fotografía, se refugió en la teoría del arte por el arte, que concluye que para que algo sea considerado arte no debe de tener utilidad alguna (Fig.2. y 3). Creando así un arte referencial, donde se evoluciona sobre lo ya creado anteriormente, y que busca volver a auratizar la obra de arte.

La imagen reproducida siguió ampliando su alcance social con nuevos métodos de difusión que fueron apareciendo, como la televisión y más tarde internet. Cambia así el contexto en el que se inscribe la obra de Benjamin en varios aspectos: políticos, sociales, económicos... Apareciendo nuevas visiones, como la de Martín Prada, que introduce el concepto de multitud conectada: las sociedades se empiezan a organizar de una manera más horizontal, menos jerárquica debido a las plataformas de internet, que propician la información y la comunicación entre usuarios. Surge en nosotros la necesidad de crear lazos sociales a través de la red, hacer públicos nuestros intereses, recibiendo y aportando información, esto es, siendo a la vez productor y consumidor, un *prosumidor*, como define Martín Prada.<sup>5</sup>

En este sentido, nos vemos completamente rodeados de información presentada de manera visual, tanto en medios de comunicación y publicidad como en la forma de comunicarnos mediante las redes sociales, en las que, como dice Fernando Castro, “lo que llamamos intimidad es el descubrimiento de que estamos atrapados en una red colectiva sin saberlo”<sup>6</sup>. En la era digital se disciplina la mirada de las personas con el objeto de crear necesidades, basta pararse a pensar en qué sitios fijamos la vista a lo largo del día para advertir la publicidad que se inscribe en estos ambientes (Fig.4) (marquesinas de los autobuses, mobiliario urbano, anuncios en páginas webs, *banners*, etc).

Esto conduce a que la sociedad esté rodeada de imágenes cada vez más fugaces. Las artes que entendemos como tradicionales han pasado de pertenecer a un ámbito de culto a ser meras unidades de información, lo que podría traer como consecuencia una apreciación más difícil de estas prácticas artísticas, puesto que se verán del mismo modo que otras imágenes que sí

4 DER LEIPZIGER, Stanzeiger citado por Benjamin, W. en Pequeña Historia de la Fotografía. pg 2

5 El concepto prosumidor lo introduce Martín Prada en su ensayo *La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la web 2.0*. En él habla de una multitud conectada en la que todos sus componentes, los *prosumidores*, crean y producen información y contenido. El nuevo poder que reside en los prosumidores significará a la vez una democratización de la innovación y una socialización de las prácticas creativas.

6 CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Estética a golpe de like. Post-comentarios intempestivos sobre la cultura actual [sin notas a pie de página]* pg 11



Izquierda, (Fig.5.) Dyehtymose. *Busto de Nefertiti* (Hacia 1345 a.C.), obra que antiguamente rendía culto hoy en día expuesta al público. Fuente: Nationalgeographic. Derecha, (Fig. 6.) Nefertiti expuesta en Berlín. Fuente: Wikipedia commons.



han sido concebidas para un destino fugaz. Esto puede conllevar en algunos casos a la inadaptabilidad en la sociedad contemporánea de personas que no sean capaces de manejar este nuevo lenguaje visual.

#### 4.1.2. La contemplación dentro del museo. Experiencia estética e identidad cultural

El paso de la imagen que antes quedaba relegada al culto (Fig.5) hacia lo exhibitivo o, como diría Benjamin, la democratización de la imagen, fue también en parte promovida por la proliferación de museos, que acercaban la cultura a las personas que normalmente no podían acceder a ella.

En vista de este acercamiento, desde el siglo XIX las instituciones intentan disciplinar al ciudadano censurando sus emociones, y se intentan instaurar determinadas formas de entender las óperas, los teatros, el cine, y también los museos. La cultura asume el papel de la religión, y el visitante del museo transita como si realizase un *viacrucis* por las distintas salas: en silencio frente a las imágenes, permaneciendo un tiempo delante de cada una, o reflexionando sobre ellas (Fig.6).

Como consecuencia, se condiciona la mirada del espectador, se incita a una mirada pasiva, puramente contemplativa. Pero en la sociedad contemporánea algo ha cambiado, advierte Groys:

*“En su tiempo libre, la gente trabaja, viaja, practica un deporte, hace ejercicio. No leen libros, escriben en Facebook, Twitter (...) No miran arte, toman fotos o hacen vídeos y se los envían a familiares y amigos. Las personas se han vuelto muy activas y diseñan su tiempo libre con empeño y dedicación”* <sup>7</sup>

<sup>7</sup> GROYS, Boris. Arte en flujo, pg 40



Izquierda, (Fig.7.) Persona observando una pintura en el Louvre. Fuente: propia  
 Derecha, (Fig.8.) Ejemplo de actuación en el museo. Albert Pla interpreta “Están cayendo bombas en Madrid” (2017) con motivo del 80 aniversario del *Guernica*. Fuente: RTVE



Parece contradictorio entonces que museos como el Prado estén gozando de altísimas cifras de visitantes en los últimos años (Fig.9). Obviamente sigue habiendo gente conocedora de la cultura y que goza contemplando el arte, pero en gran parte estas cifras se deben a que el museo sigue siendo un punto principal en la agenda cultural a la hora de conocer una ciudad. Al igual que los monumentos principales, las colecciones de arte también construyen parte de su identidad, y resultan sitios de obligatoria visita para muchos de los turistas (Fig.7).

Paralelamente al visitante, el museo también ha sufrido una adaptación al contexto contemporáneo, y donde antes muchos se limitaban a las colecciones permanentes ahora se realizan exposiciones temporales, proyectos curatoriales, conferencias, conciertos, proyecciones, performances... (Fig.8) Acontecimientos con nuevas dinámicas que buscan atraer al visitante de hoy en día. A este respecto, en el ya citado libro de Boris Groys, se explica más en profundidad la diferencia entre el proyecto curatorial y la exhibición tradicional:

*“La exhibición tradicional trata al espacio como anónimo y neutra. Sólo son importantes las obras de arte exhibidas. Por lo tanto, las obras son percibidas y tratadas como algo potencialmente inmortal, incluso eterno, y el espacio que habitan como contingente, accidental (...) Por el contrario, la instalación - artística o curatorial - inscribe a la obra exhibida en su espacio material. El proyecto curatorial es una Gesamtkunstwerk porque instrumentaliza todas las obras exhibidas, haciéndolas servir a un propósito común que es formulado por el curador (...) capaz de incluir todo tipo de objetos”.*<sup>8</sup>

El museo pasa de narrar la historia universal del arte a la historia de la propia institución, y busca que el visitante se sienta partícipe de ella. Cambia

Total visitantes anuales	
2011	2.940.240
2012	2.835.073
2013	2.406.170
2014	2.536.844
2015	2.696.666
2016	3.033.754
2017	2.824.404
2018	2.892.937

Fig.9. Datos sobre los visitantes anuales registrados desde 2011 en el Prado. Fuente: Museo del Prado.

<sup>8</sup> GROYS, Boris. Arte en flujo, pg 26

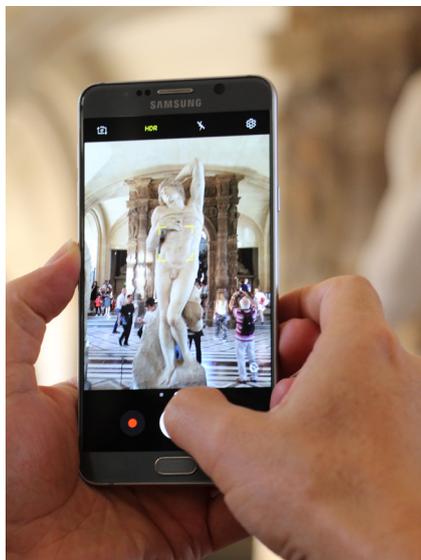


Fig.10. Visitante toma una foto del *Esclavo* de Miguel Angel en el Louvre. Fuente: propia



Fig. 11. Ejemplo de foto compartida en redes que da visibilidad al museo. Fuente: Twitter

también la mirada del espectador, su experiencia estética a la hora de visitar el museo. Dicha mirada es progresivamente menos inocente, ya que todos los individuos pasan por un proceso de *enculturación* cada vez más alto, donde por tradición adquirimos desde las generaciones anteriores una serie de conductas, costumbres y formas de pensar heredadas. También se da una *enculturación institucional*, ya que el museo predispone al espectador a interpretar el arte de una manera determinada. Cada lectura de una obra sigue siendo personal y única, pero este aprendizaje cultural, sumado al contexto en el que se encuentre, condiciona en gran parte al espectador.

Donde antes, según Groys, la mirada del espectador se impulsaba desde el exterior de la obra hacia su interior, hoy en día “se impulsa desde el interior del evento artístico hacia su exterior, hacia el posible seguimiento externo del evento y su proceso de documentación”<sup>9</sup>, lo cual explicaría en parte el afán por inmortalizar nuestra visita al museo (Fig.10). Muchas instituciones han cambiado en los últimos años sus políticas de restricciones en cuanto a realización de fotografías en sus salas, siendo ahora más permisivos, ya que cada imagen que se publica es publicidad potencial (Fig.11).

La difusión de una obra de arte mediante su reproducción en muchos casos ha significado la formación de iconos culturales, imágenes que representan algún aspecto de la sociedad donde se crean. La repetición crea iconos y estos se cohesionan junto con toda una serie de creencias, valores y costumbres, para conformar una identidad cultural: Como describe John Berger:

*“En los museos de pintura nos encontramos con lo visible de otras épocas y esto nos acompaña. Nos sentimos menos solos frente aquello que nosotros mismos vemos aparecer y desaparecer todos los días. Hay tantas cosas que siguen siendo iguales: los dientes, las manos, el sol, (...) en el reino de lo visible, todas las épocas coexisten fraternalmente, aunque estén separadas por siglos o milenios. Y cuando la imagen pintada no es una copia, sino el resultado de un diálogo, la cosa pintada habla, si nos paramos a escuchar.”*<sup>10</sup>

9 GROYS, Boris. *Arte en Flujo*, pg 29

10 BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo invisible*, pg 47-48

## 4.2.EL CUADRO DENTRO DEL CUADRO.

### 4.2.1.Acera de la metapintura



Fig.12. David Teniers el Joven (1650-52). *El archiduque Leopoldo Guillermo, en su galería de Bruselas*. Fuente: Kunsthistorisches Museum

A lo largo de la historia del arte en general, y de la pintura en particular, se ha recurrido al metalenguaje como recurso retórico. Una de las razones es porque el arte tradicional europeo puso un énfasis especial en la tangibilidad de la pintura, su solidez, su realidad... Poseer un cuadro al óleo significaba cierto nivel económico. Así, en ocasiones las propias obras de arte empezaron a incluirse dentro de otras obras para reafirmar la posición social de la persona que pudiera aparecer en la escena retratada (Fig.12), dándole tanto valor a su entorno como a otros objetos de la composición como la ropa o el mobiliario. Además de exaltar la riqueza, el cuadro dentro del cuadro se ha usado a menudo también para mostrar devoción por figuras religiosas (Fig.14), así como para realizar referencias a artistas admirados, representar la realidad del pintor o reflejar sus fuentes o su trayectoria pictórica. A este respecto, André Gide, en su *Journal* de 1893, escribe acerca de una estructura narrativa en la que se cuenta una historia dentro de otra, refiriéndose a ello como *mise en abyme*. También se han realizado cuadros en los que, a fin de mostrar una mayor visión de la escena y de descubrir lo que el campo de visión nos oculta, se incluye en la composición un espejo<sup>11</sup> (Fig.13), creando así una relación mayor entre el espectador y el cuadro, que es invitado a entrar en la escena.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Sobre el tema del espejo y el reflejo como recurso desde distintas disciplinas artísticas habla también Lucien Dällenbach en su libro *El Relato Especular*

<sup>12</sup> Véanse: *Las Meninas* de Velázquez, *Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck y *Díptico de la Virgen con Maarten van Nieuwenhove* de Hans Memling



Izquierda, (Fig.13). Jan van Eyck. *Matrimonio Arnolfini*. (1434). Detalle del espejo. Fuente: wikipedia commons

Derecha (Fig.14). Maarten van Heemskerck (1532). *San Lucas pintando a la Virgen* (detalle). Fuente: Frans Hals Museum



Sobre la imitación y la autorreferencialidad en el arte, Clement Greenberg afirma en su ensayo *Vanguardia y Kitsch*<sup>13</sup> que en la vanguardia los mejores artistas serán artistas de artistas y los mejores poetas, poetas de poetas. “Si todo arte y toda literatura son imitación -declara Greenberg- lo único que tenemos a la postre es imitación del imitar.”<sup>14</sup>

#### 4.2.2. Velázquez y el Siglo de Oro

Las pinturas de Velázquez supusieron una innovación en el proceso pictórico de la época, así como en su forma de componer. La idea de metaarte resulta un concepto característico del Barroco, y más aún de Velázquez. El mismo concepto fue abordado desde distintas disciplinas, y así surgieron varias de las obras más representativas del Siglo de Oro español, como *El Quijote* de Cervantes y *Las Meninas* (Fig.15) de Velázquez. En su *Análisis de Las Meninas*, Foucault afirma que en “el cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena”<sup>15</sup>; similar a lo que ocurre en *El Quijote*, donde un hidalgo, consciente de su naturaleza de personaje, busca más allá de cualquier cosa que sus hazañas sean escritas y recordadas.

Ambas obras simbolizan un análisis sobre los límites de lo verosímil y la ficción, y piden una mayor implicación del espectador. Pero quizás la conclusión más certera es que las dos son una alegoría a las artes. Como dice Esther Bautista: “lo que queda en *El Quijote* es el amor a los libros (...) En *Las Meninas* (...) Lo que retrata el cuadro -el verdadero cuadro- no es una pose, sino la vida”<sup>16</sup>. Tal vez sea esta estética de la representación la que con el paso del tiempo ha convertido estas obras en emblemáticas.



Izquierda, (Fig.15). Diego Velázquez, *Las Meninas* (detalle) (1656). Fuente: Museo del Prado

Derecha, (Fig.16). Francisco de Zurbarán, *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (1655). Fuente: Wikipedia Commons

13 GREENBERG, Clement. Arte y cultura. Ensayos críticos. Paidós, Barcelona, 2002.

14 GREENBERG, Clement. Arte y cultura. Ensayos críticos. pg 19

15 FOUCAULT, Michel: Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas. pg 23

16 BAUTISTA NARANJO, Esther: art. “*El Quijote, Las Meninas y la idea barroca de metaarte*” perteneciente al libro *Estudios Románticos*, Vol. 26, 2017 pp. 129 - 141.



Fig.17. Miguel Ángel, *Bóveda de la Capilla Sixtina* (detalle) (1508-1512). Fuente: Wikipedia Commons



Fig.18. Diego Velázquez, *Las Hilanderas o El mito de Aracne* (fragmento) (1657). Fuente: Museo del Prado

Aunque éstos fueron probablemente los mayores exponentes de su época, la metaficción y la metapintura fueron ya tratados también por literatos como Lope de Vega y Calderón, y por pintores como Zurbarán (Fig.16), Ribalta, Rubens o Brueghel. Dada la importancia de esta temática, entre 2016 y 2017 se realizó en el Museo del Prado una exposición temporal titulada *Metapintura: un viaje a la idea del arte*, que reunía la obra de muchos de los mencionados artistas.

Por otro lado, en otras obras de Velázquez, como *Las Hilanderas*, el pintor realiza varias referencias a otros artistas. Por ejemplo, Diego Angulo percibió que las figuras principales de *Las Hilanderas* son posiblemente una versión de dos desnudos que Miguel Ángel pintó en la *Capilla Sixtina* del Vaticano (Fig.17 y 18). La propia temática del lienzo es en sí otra referencia, en este caso a la mitología, recreando el mito de Aracne: Una mujer tejía de manera extraordinaria y presumía de sus propios méritos negando tener un don cedido por los dioses, se le apareció la diosa Minerva disfrazada de vieja, entonces ambas acaban compitiendo y Aracne es convertida en araña. En la misma composición de Velázquez observamos al fondo de la escena otra doble vinculación, ya que el tapiz representado (Fig.19) es *El Rapto de Europa* de Rubens (Fig.20), que a su vez es una copia de otro cuadro anterior de Tiziano. Esto quizás supondría una vuelta de tuerca más, ya que podríamos identificar a Velázquez como si fuera Aracne, el cual referencia y reta a estos pintores italianos a los que vería como dioses.



Arriba, (Fig.19.) Diego Velázquez, *Las Hilanderas o El mito de Aracne* (detalle del fondo) (1657). Fuente: Museo del Prado  
Derecha, (Fig.20.) Rubens. *El rapto de Europa* (1628). Fuente: Museo del Prado



## 5. REFERENTES

### 5.1. PINTURA

#### 5.1.1. Xisco Mensua

La obra del barcelonés toma como referentes imágenes ya creadas que resultan reconocibles para el público, ya que parte de fotos o fotogramas de películas que pertenecen a el imaginario colectivo. Da la impresión de que su obra se encuentra a caballo entre las bellas artes y los medios de comunicación.

Sus cuadros (Fig.21, 22 y 23) parecen pasar a la fotografía por un nuevo filtro pictórico, utilizando el blanco y negro como elección cromática, quizás para dotarles de un halo de recuerdo que les infiera más importancia. Así adquieren una nueva sensibilidad y el espectador percibe las cosas de una manera distinta, generándose una distancia mayor entre ellos, el *aura* del que Benjamin hablaba. Así lo describe Álvaro de los Ángeles con respecto a la exposición *Relato y documento* de Xisco Mensua:

*“Las referencias propias del medio artístico se agigantaron en parte por la inclusión de los medios de comunicación en la sociedad; en el relato subsiguiente de la historia y en el modo de entender la estética de la reproductibilidad. La sedición y la copia se han convertido en la principal motivación del artista, quien mira el mundo y lo representa para crearlo de nuevo.”<sup>17</sup>*

17 DE LOS ANGELES, Álvaro. Sobre la exposición Relato y documento de Xisco Mensua en la



Fig.21. Xisco Mensua, *La expulsión del paraíso* (2011). Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm. Fuente: Galería Rosa Santos.



Fig. 22. Xisco Mensua, *Tesis de filosofía de la historia* (2013). Tinta sobre papel, 80 x 103 cm. Fuente: Galería Rosa Santos

Por ello, la producción de este artista adquiere una gran relevancia como referente de este proyecto. Su temática gira en torno al archivo y el tiempo, un tema recurrente a lo largo de la historia del arte, pero en su caso enfocado desde una perspectiva muy personal, analizando cómo afecta el tiempo sobre una obra de arte, y cómo una obra puede vencer al tiempo y al olvido si se incluye en la cultura visual popular. El propio Xisco Mensua ha usado en alguna ocasión esta cita de René Char: “No tenemos más que un recurso frente a la muerte: hacer arte antes de que llegue”.

---

Universitat Politècnica de València, Archivos de la Biblioteca de Bellas Artes.



Fig. 23. Xisco Mensua, *Voluntad de permanencia* (2011). Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm. Fuente: Diario Levante-EMV. 23 de marzo de 2012.

### 5.1.2. Jose Ramón Amondarain

En la línea de investigación entre la copia y el original se encuentra también este artista multidisciplinar vasco cuya obra pictórica está relacionada con varios de los temas tratados en el proyecto. Sus trabajos pictóricos, que parten siempre de referentes fotográficos, juegan con la dualidad del *original* (la fotografía) y la *copia* de la fotografía (la pintura), estableciendo entre ellos múltiples relaciones.

Amondarain trata de realizar una pintura cuya similitud al referente sea evidente, pero la importancia no reside simplemente en realizar una copia de la imagen desde la que se parte, sino que al pasar por el filtro del artista, éste aportará algo que le dará una sensibilidad distinta. En este sentido, también el filtro del óleo por el que pasa la imagen le dotará de una nueva corporeidad (Fig.24).

El pintor justifica la figuración desde un interesante punto de vista: “No hay artista que no parta de algo, una imagen preexistente, de forma que la originalidad en su obra es el margen de ineficiencia a la hora de copiar. No es posible no copiar. Se llama a algo “original” por un contexto y una situación”<sup>18</sup>. Resuelve así el tema del apropiacionismo a la hora de crear e invita al espectador a reflexionar sobre el concepto de lo real y la representación.

Por otro lado, la obra de Amondarain, inscrita en un contexto contemporáneo, cabe entenderse como una forma de cuestionar los modos de proceder en el arte tradicional (Fig.25). Se trata de considerar la pintura al óleo como una posibilidad dentro de la creación en la era digital, siempre teniendo en cuenta que para la evolución en el arte hay que ser conocedores de la historia del arte, de lo realizado en el pasado y en la actualidad, para avanzar sobre lo que ya ha sido construido. Observamos la autoreferencialidad de la obra del pintor en exposiciones como *Entre - (t)acto* realizada en 2011, y *Tiempo y urgencia (Guernica)* que tuvo lugar en 2012.



Fig. 24. Jose Ramón Amondarain. *Entre tacto* (2014). Óleo sobre lienzo, 298 x 238 cm. Fuente: Cibrian gallery.



Fig. 25. Jose Ramón Amondarain. *Sin título* (2008). Óleo sobre tela, 250 x 200 cm. Fuente: Artened

<sup>18</sup> Entrevista a Jose Ramón Amondarain para el diario ABC Cultural en Noviembre de 2017

### 5.1.3. Eric Fischl



Fig.26. Eric Fischl, *Art Fair: Booth #17 Instructions* (2014). Óleo sobre lino, 178 x 208 cm. Fuente: página web del artista.

Este pintor americano tuvo gran popularidad durante los 80 dentro del *neoexpresionismo* y el *bad painting*. Las primeras etapas de su creación se centraron en la figura humana, en su expresividad, teniendo el desnudo como tema referente, bajo la influencia de artistas como Lucien Freud.

Fischl obtiene como resultado imágenes de fácil lectura para el espectador, buscando cierta claridad en el lenguaje. No obstante, aunque parte de un referente figurativo, su pintura no es tan fiel al original como en el anterior artista, sino que ofrece una visión en cierto modo plastificada de la realidad, usando colores muy saturados y deformando la perspectiva a favor de la composición de la obra.

Sin embargo, su producción más vinculada a la línea de trabajo de este proyecto es su serie titulada *Art Fair* (Fig.26 y 28), realizada entre 2013 y 2016. Esta consiste en un conjunto de pinturas que retratan escenarios típicos en el contexto de una feria de arte contemporáneo (Fig.27). Hay una crítica implícita en estas obras, en primer lugar hacia una sociedad contemporánea en la que prima lo superficial, y más en concreto hacia las ferias de arte, vistas como un entorno elitista en el que esta superficialidad se combina con la especulación para disfrute de las clases más pudientes. Su obra adquiere en este caso un tono político sobre la feria de arte, las personas que lo habitan, y las relaciones sociales que en estos ambientes se crean.



izquierda, (Fig.27). Eric Fischl, *Art Fair: Booth #1 Oldenburg's Sneakers* (2013). Óleo sobre lino, 208 x 284 cm. Fuente: página web del artista.



Derecha, (Fig. 28). Eric Fischl, *Art Fair: Booth #16 Sexual Politics* (2014). Óleo sobre lino, 208 x 284cm. Fuente: página web del artista.

#### 5.1.4. Karel Funk y Jose Antonio Ochoa

Estos artistas tienen varios puntos en común, entre ellos que ambos llevan a cabo una pintura figurativa con una visión alternativa sobre el retrato clásico. El pintor canadiense Karel Funk realiza sus cuadros con veladuras de acrílico sobre tabla. Su inspiración viene de observar espectadores en el Metropolitan Museum de Nueva York, y también personas anónimas que encuentra día a día en el metro de ésta ciudad. Los referentes que utiliza son fotografías que él mismo realiza y en las que todo está meticulosamente estudiado.

Los retratos de Funk (Fig.31) han evolucionado hacia el ocultamiento, y donde antes se podían ver el pelo y partes del rostro ahora las figuras se encuentran de espaldas y cubiertas con una capucha, entendiendo este último aspecto como una reminiscencia del retrato clásico del Renacimiento. En sus obras también se encuentra cierta relación con los retratos de monjes realizados por Francisco Zurbarán.

Paralelamente, José Antonio Ochoa, antiguo estudiante de la UPV, tiene también una serie de retratos de espectadores que están de espaldas en ambientes destinados a la visualización de arte, titulada *Domingo en el Art Institute* (Fig.29 y 30). Así reflexiona sobre esta serie Gaspar Braham:

*“Pintar gente que mira aún estando de espaldas no es la deshumanización del arte, sino más bien todo lo contrario. (...) Así como no todas las miradas son iguales, ninguna es completamente neutral. Y un hecho que no puede negarse es que estamos rodeados de miradas”*<sup>19</sup>

<sup>19</sup> BRAHAM, Gaspar. Sobre la serie Domingo en el Art Institute. Extracto de la web del artista. Disponible en: <http://joseanochoa.com/obras/domingo-en-el-art-institute/>



Arriba, (Fig.29.) Jose Antonio Ochoa, *Sunday at the Art Institute* (2015). Óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm. Fuente: web del artista.



Abajo, (Fig.30.) Jose Antonio Ochoa, *Sunday at the Art Institute* (2015). Óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm. Fuente: web del artista.

Derecha, (Fig.31.) Karel Funk, *Untitled #84*, (2017). Acrílico sobre tabla, 71.1 x 90.2 cm. Fuente: 303 Gallery.



Ochoa mantiene sólo la figura del observador, eliminando todo lo que hay a su alrededor, creando una atmósfera de misterio y enfatizando la atención en la mirada del retratado. Provoca así que el espectador de su obra se sienta rápidamente identificado con la figura que en ella aparece.

## 5.2.OTRAS DISCIPLINAS

En lo referente a la visualización del arte en los museos, se encuentra la figura de Elliot Erwit, fotógrafo americano considerado como uno de los más importantes del siglo XX. Recorrió los principales museos de todo el mundo, y en sus viajes retrató escenas de sus visitantes, a menudo desde un enfoque irónico (Fig.33). Erwit concibe el museo sobre todo como un lugar para el encuentro social. Como diría Maribel Martín, “la gente visita museos por motivos que no tienen nada que ver con lo que contienen (...) Puesto que hay que estar en alguna parte, más vale estar en un lugar donde haya aire acondicionado y calefacción”.<sup>20</sup>

Como deriva crítica de esta visualización del arte en los museos, aparecen otros caminos que los artistas han abordado, como cuestionar la sacralidad de la institución o reflexionar sobre el papel del espectador del arte, y su carácter pasivo o activo.

Por ejemplo, en *Banda Aparte*, película dirigida por el miembro de la *Nouvelle Vague* Jean-Luc Godard, hay una escena en la que los tres protagonistas recorren el Museo del Louvre intentando superar un récord de nueve minutos y cuarenta y cinco segundos (Fig. 32). En esta escena cargada de significado, que constituye un hito en la historia del cine, el director realiza

<sup>20</sup> MARTIN, Maribel. art. publicado en la edición impresa de El País el Martes, 13 de diciembre de 2005



Fig. 32. Fotograma de la escena comentada de *Banda Aparte* (1964). Fuente: Zoowoman



Fig. 33. Elliot Erwit, *Madrid, Museo del Prado* (1995). Gelatinobromuro de plata sobre papel, 37,7 x 55,8 cm. Fuente: Museo Reina Sofía



Fig. 34. *Breve historia del legado de Jimmie Johnson* (2007) (fotograma). Vídeo con sonido. Fuente: Museo Nacional de Arte (Mexico).

una crítica a la institución del museo entendida como un espacio tradicional, ordenado, impositivo y que legitima un orden establecido. Con esta acción hace reflexionar sobre todos estos valores, exaltando la libertad y la emoción sobre la razón, encarnada por las obras que observamos en el film, como la *Victoria de Samotracia* y el *Juramento de los Horacios*. Una escena que es emulada en 2007 por el artista Mario García Torres, en la pieza de video *Breve Historia del Legado de Jimmie Johnson*, donde tres jóvenes mexicanos recorren el Museo Nacional de Arte de México en un tiempo de cinco minutos y once segundos (Fig.34).

Por otro lado, el artista Shahryar Nashat trata la misma problemática desde un enfoque distinto. En su pieza *The Regulating Line* (2005), un atleta contempla una serie de cuadros de Rubens y acto seguido se quita las zapatillas y camiseta para realizar un equilibrio acrobático dentro de la sala (Fig.35).



Fig.35. Shahryar Nashat, *The Regulating Line* (2005) (fotograma). Vídeo con sonido. Fuente: Tank TV.

## 6. PRÁCTICA ARTÍSTICA

### 6.1. ELABORACIÓN DE LA IDEA DEL PROYECTO

El comienzo de realización del proyecto se inició con una imagen del Museo del Prado como referente, en la que aparecen *Las Meninas* al fondo. Se trata de una fotografía de un artículo de *El País*, ya que actualmente no está permitido realizar fotos en el interior del museo. El trabajo pictórico se concibió como reflejo a mi admiración por Velázquez, representando una de sus obras en su contexto (Fig.36.)

Durante un viaje por varias ciudades importantes de Europa<sup>21</sup>, me centré en fotografiar lo que veía como visitante en los principales museos de aquellas ciudades: acumulación del público en las obras más icónicas, una gran cantidad de turistas que poblaban las salas, su afán por fotografiar todo... Compilé todas las imágenes realizadas durante el viaje, las almacené, y las organicé, constituyendo estas un archivo fundamental para el proyecto. Asimismo, la asignatura *Estética y Cultura Visual en la Era Digital*<sup>22</sup> fue de gran ayuda para ampliar y consolidar los fundamentos conceptuales del proyecto.

La razón primordial para hacer el proyecto con obras pictóricas fue porque el óleo es una de mis disciplinas favoritas. También me pareció interesante al ser la técnica usada por los artistas a los que hago referencia en la mayoría de las ocasiones. Por otro lado, consideraba la pintura al óleo como una opción adecuada para enfatizar el valor de lo estático y la contemplación propias del museo.

21 El itinerario realizado fue: Paris - Amsterdam - Berlín - Budapest - Viena - Praga

22 Impartida en el grado de BBAA por Miguel Corella Lacasa



Fig. 36. Serie *El cuadro dentro del cuadro: las Meninas*.  
100x70cm, óleo sobre tabla

## 6.2. ESTRUCTURACIÓN DE LA SERIE

Partiendo de la compilación y estudio de las fotos tomadas en los distintos museos, se fue desarrollando el proyecto. Las obras que incluían referencias al arte clásico se vinculaban de una manera más directa a los conceptos de auratización del arte y al modelo de museo tradicional. De igual modo se concretaron y acotaron los contenidos teóricos para que la parte conceptual fuese abarcable, buscando también una coherencia con los referentes artísticos escogidos.



Izquierda, (Fig.37). Alberto Gómez, *Referente para cuadro: Plano general del Louvre* (2018). Fotografía digital. Fuente: propia.



Centro, (Fig.38.). Alberto Gómez, *Referente para cuadro: Mujer retratándose con un Van Gogh* (2018). Fotografía digital. Fuente: propia.

Derecha, (Fig.39.). Alberto Gómez, *Referente para cuadro: Detalle de mujer con un Ribera* (2018). Fotografía digital. Fuente: propia.



Las fuentes referenciales están agrupadas en tres jerarquías, de acuerdo a la relación de la composición y el tamaño de las pinturas.

Se elaboró una primera categoría enfocada a obras de mayor tamaño en las que el énfasis estuviera en una perspectiva más general del museo, siempre bajo una composición en torno a una obra de arte icónica (Fig.37).

Una segunda categoría estaba formada por imágenes de un plano medio de algún visitante aleatorio del museo, posando con la obra detrás de él, a modo de escenario para su retrato (Fig.38). Pensando en que lo primordial de estas obras eran los retratos, los tamaños para las obras serían de tamaño medio, también en formato figura.

La tercera categoría se constituyó con planos detalle de dispositivos móviles en cuya pantalla se está retratando a alguien con una obra icónica (Fig.39), siendo el formato pensado para estas obras pequeño y cuadrado, de acuerdo a una serie de vinculaciones con la representación digital, el píxel, y también porque es el formato predilecto de algunas plataformas de difusión y redes sociales como Instagram.

De esta manera, los tres niveles temáticos se focalizarían en distintos conceptos: los cuadros mayores en el museo como espacio, los retratos medianos atendiendo más a la experiencia del visitante del museo como individuo, y por último, los cuadrados pequeños mostrando en mayor medida el con-

traste entre la representación tradicional y la representación digital, como aspecto identificativo de las nuevas tecnologías dominantes en la sociedad contemporánea.

### 6.3.METODOLOGÍA PICTÓRICA

En todas las obras de la serie la técnica utilizada es óleo sobre lienzo, utilizando como diluyente el aguarrás y en ocasiones mezclado con liquin de Winsor & Newton, que actúa también como secativo, dependiendo de la fase en la que se encuentre la pintura.

En algunos soportes se ha encolado la tela a un bastidor montado con contrachapado (Fig.40), de manera que se mantiene la dureza de la madera pero se aprovechan las cualidades estéticas de la tela. Las imprimaciones utilizadas son gesso o un preparado de cola de conejo.

En cuanto a la paleta de colores, se ha evitado el empleo del color negro, llegando a los oscuros desde la combinación de colores oscuros primarios o complementarios. El orden y la organización en la paleta también se ha intentado cuidar, pues juega un papel importante para el desarrollo pictórico, para realizar las mezclas adecuadas y agilizar el proceso de ejecución.

Los colores empleados se colocan en la paleta en escala de izquierda a derecha, con el orden siguiente: blanco titanio, amarillo cadmio medio, ocre, siena natural, rojo cadmio, carmín de garanza, tierra sombra tostada, verde vejiga y azul ultramar. Entre ellos, los más utilizados han sido los tierras, el ultramar oscuro, el carmín y el blanco.

Al comenzar las obras, se realiza un primer encaje. En el caso de los pequeños se realiza con grafito, y en el caso de las obras mayores se utilizan manchas de pintura directamente, con un tono neutro (Fig.41).



Fig.40. Lino sobre bastidor de madera.  
Fuente: propia



Fig.41. Primera mancha para la obra de la serie *El cuadro dentro del cuadro: Victoria de Samotracia*.  
146 x 114 cm, óleo sobre lienzo



Fig.42. Pinceles utilizados a lo largo del trabajo. Fuente: propia

Una vez se ha realizado el primer encaje, se van construyendo las distintas estructuras con brochas y pinceles planos grandes (Fig.42) mediante la metodología de capas, que suelen ser bastante fluidas y sin mucha cantidad de pintura, sobre todo en las primeras fases (Fig.43). Se empieza con tonos neutros, creados con la mezcla de los tres primarios, para poco a poco ir yendo hacia tonos más vivos y saturados, con los que se empezará a añadir más información en volúmenes y armonías. Los distintos tonos se irán relacionando y repartiendo por las diferentes zonas de la superficie, siempre yendo de lo general a lo particular, y desde las zonas más oscuras a las más claras (Fig.44).



Fig.43 Serie *El cuadro dentro del cuadro: El dormitorio en Arlés*. (proceso)  
93 x 72 cm, óleo sobre lienzo

Una vez se va avanzando en el cuadro y se llegan a niveles de mayor definición, se cambian los pinceles por otros más pequeños, redondos y de lengua de gato, con los que se realizan detalles de capas más empastadas, principalmente en zonas de mayor luminosidad. Por ejemplo, en la obra de la serie *El cuadro dentro del cuadro: La Odalisca*, el fondo, las manos y la cabeza del primer término están tratados de manera más rápida y sintética, mientras que la zona de la pantalla de móvil llega a un nivel de análisis y trabajo superior (Fig. 45 y 46).

Como se comentó anteriormente, hay una obra de arte histórica en torno a la que se articula cada cuadro. Estas obras clásicas se representan de forma sintetizada, pero cuidando que sean reconocibles y lleguen a cierto nivel de detalle, pues uno de los objetivos principales es lograr cierto nivel de realismo, ya que de ello dependerá en gran parte la buena lectura del discurso que se quiere ofrecer. No obstante, aunque se busca recrear el ambiente del



Izquierda, (Fig.44) Serie *El cuadro dentro del cuadro: Victoria de Samotracia*. (proceso)

146 x 114 cm, óleo sobre lienzo

Centro, (Fig.45) y derecha, (46) Serie *El cuadro dentro del cuadro: La Odalisca*. (detalles)

30x30cm, óleo sobre lino

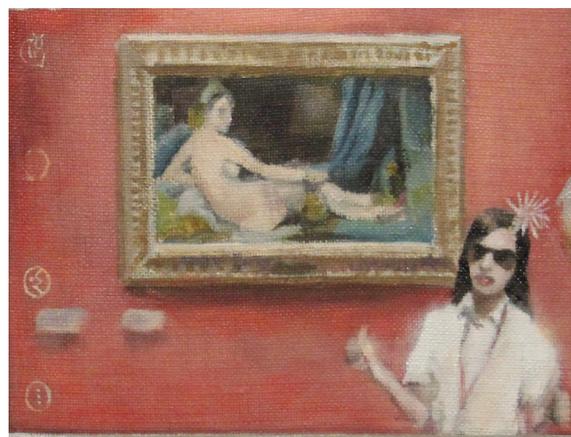




Fig.47 Serie *El cuadro dentro del cuadro: Mona Lisa*. (detalle).



Fig.48. Serie *El cuadro dentro del cuadro: Las Meninas*.  
100x70cm, óleo sobre tabla



Fig.49. Serie *El cuadro dentro del cuadro: Venus de Milo*  
30 x 30 cm, óleo sobre lino

museo y que la referencia al arte del pasado sea claramente visible, esto no implica que no se realicen variaciones sobre el referente original según las necesidades formales y estéticas que se vayan generando a lo largo del desarrollo de la obra.

Dependiendo de cada composición se hará mayor hincapié en unos planos u otros, los cuales se configuran en cada obra como elementos clave para estructurar y unificar la serie pictórica. En los cuadros más pequeños, se da mayor importancia a realizar de forma más nítida y con más detalle lo que se encuentra en su interior, como ocurre con las representaciones de las pantallas de los móviles (Fig.47). Los cuadros de formato más grande se centran más en captar el ambiente general del museo, como por ejemplo en *El cuadro dentro del cuadro: Las Meninas*, en el que se presenta un plano general de la sala del Prado donde está ubicada la obra original, enfocando el interés en el conjunto formado por la pintura y el grupo de visitantes que la rodea (Fig.48)

En varias ocasiones se han trabajado por separado las zonas principales del resto de la composición, como los móviles o las obras históricas representadas, para mantener una diferenciación estructural entre figura y fondo (Fig.49).

Asimismo, la pincelada utilizada en los diversos planos es también distinta dependiendo de la nitidez que se desea alcanzar en cada término de la composición. Por lo general se trata de una pincelada suelta, que define los volúmenes con manchas, y que busca sobre todo plasmar diferentes matices formales y de color.

## 7. CONCLUSIONES

Con la realización de este proyecto se ha ahondado en la parte más personal del quehacer artístico, contribuyendo a dotar de mayor profundidad y coherencia a la obra pictórica propia, algo fundamental para seguir aprendiendo y evolucionando.

Creo que la obra realizada, pese a producirse desde una visión y con una experiencia estética personal como visitante de museos, se trata de un discurso que puede ser común para muchos observadores. El tema del cuadro dentro del cuadro conduce a la reflexión sobre el arte, pero también acerca de su propia presencia dentro del museo.

En cuanto a lo referido al museo tradicional, cabe concluir que la visualización del arte no parece haber cambiado mucho, el acto contemplativo depende del contexto en el que se inscribe el espectador pero las emociones son atemporales. Probablemente se deba a que el museo tradicional no está todavía suficientemente adaptado al contexto contemporáneo, pero quizás sea precisamente también esta forma casi mística de tratar y leer las imágenes, muchas veces impulsada desde la institución, lo que nos hace verlas como algo cercano a lo sagrado, y no tratarlas como una imagen más dentro del continuo flujo visual al que estamos sometidos hoy en día.

La estrategia retórica del metaarte permite que las obras establezcan relaciones de multireferencialidad, útiles para relacionar la obra creada con el arte del pasado, así como para evocar a maestros históricos. En cuanto a la representación de los medios de comunicación actuales, no se ha tratado de hacer una crítica hacia la tecnología, sino de plasmar de forma simbólica algunos elementos característicos de la sociedad y la cultura contemporáneas.

Finalmente, concibo este proyecto como un buen punto de partida a partir del cual continuar evolucionando en mi formación, más que como un trabajo finalizado, y constituye una importante motivación para seguir generando nuevos proyectos.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- BAUTISTA NARANJO, Esther. (2017). Art. “El Quijote, Las Meninas y la idea barroca de metaarte” perteneciente al libro *Estudios Románticos*, Vol. 26. Universidad de Castilla-La Mancha.
- BBC. BERGER, John y DIBB, Mike. (1972). *Ways of seeing (tv series)*. Reino Unido.
- BENJAMIN. Walter. (2019). *Pequeña Historia de la Fotografía*. Universitat Politècnica de Valencia. Valencia.
- BENJAMIN. Walter. (Nov. 2019). *El autor como productor*. Universitat Politècnica de Valencia. Valencia.
- BENJAMIN. Walter. “Discursos interrumpidos” en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Escuela de Filosofía*. Universidad ARCIS. Santiago de Chile.
- BERGER, John. (1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ardora. Madrid.
- BRAHAM, GASPAS. (2015). Sobre Domingo en *el Art Institute*. Extracto de la web del artista. Disponible en: <http://joseanochoa.com/obras/domingo-en-el-art-institute/>
- BREA, J. Luis. (1991). *Las auras frías*. Anagrama. Barcelona.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. (2016). *Estética a golpe de like*. Post-comentarios *intempestivos sobre la cultura actual* [sin notas a pie de pagina]. Newcastle Ediciones. Murcia.
- CCCB. MARZO Jorge Luis, y RODRIGUEZ, Arturo.(2003). *Soy Cámara #31*. No tocar, por favor. España.
- Columbia Films*. GODARD, Jean-Luc. (1964). *Bande à part*. Francia.
- DE LOS ANGELES, Álvaro. (2014). Cartel de la *exposición Relato y documento de Xisco Mensua* en la *Universitat Politècnica de Bellas Artes*, *Archivos de la Biblioteca de Bellas Artes*.
- DIAZ-GUARDIOLA, Javier. (28, Nov. 2017). Entrevista a Jose Ramón Amondarain. *Diario ABC Cultural*. Madrid.
- DÄLLENBACH, Lucien. (1991). *El relato especular*. Visor Distribuciones S.A. Madrid.
- FOUCAULT, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires.
- GREENBERG, Clement. (2002). *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Paidós, Barcelona.
- GROYS, Boris. (2016). *Arte en flujo*. Caja Negra. Buenos Aires. Argentina.
- MALÉVICH, Kazimir. (1996). *Del museo [1919], en Escritos. Síntesis*, Madrid.
- MARTIN, MARIBEL art. sobre Elliot Erwitt. *El País*. Madrid. España. 13 de diciembre de 2005
- MARTÍN PRADA, Juan. (2008) *La Creatividad de La Multitud Conectada y*

*El Sentido Del Arte En El Contexto de La Web 2.0. Estudios Visuales., no. 5,* Ediciones de la Acción Paralela, pp. 66–79.

MGM. RUSSELL, Ken. (1972). *Savage Messiah. Reino Unido.*

PORTÚS PÉREZ, Javier, y MUSEO NACIONAL DEL PRADO. (2016). *Metapintura : un viaje a la idea del arte en España. Museo Nacional del Prado.* Madrid.

PRÉSENCE AFRICAINE / TADIÉ CINEMA. MARKER, Chris y RESNAIS, Alain. (1953). *Les statues meurent aussi. Francia.*

SAN MARTIN, Ricardo, (Enero 2019). “Antropología del Arte”, *Experiencia estética.- Estrategias de la creación artística y contexto socio-cultural.* Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

TARABUKIN, Nikolai.(1977). *El ultimo cuadro. Gustavo Gili.* Barcelona.

WILDE, Oscar. (2016). *El crítico como artista. Austral, España.*

## 9. INDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Sandro Boticelli. *La primavera* (detalle) (1477). Fuente: Google Arts Project. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/la-primavera-spring/yQER9P-WIU2k9A>

Fig.2. Fotografía de la exposición “arte degenerado” (1937). Fuente: Museo Nacional de Arte (Mexico) Recuperado de: <http://www.munal.mx/en/conoce-mas/post/arte-degenerado>

Fig.3. Paul Klee. *Angelus Novus* (1920). Fuente: Wikipedia Commons. Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee-angelus-novus.jpg>

Fig.4. Publicidad en el metro de Valencia, boca de metro Xativa. Fuente: metrovalencia. Recuperado de: [https://www.metrovalencia.es/wordpress/?page\\_id=367](https://www.metrovalencia.es/wordpress/?page_id=367)

Fig.5. Dyehutymose. *Busto de Nefertiti* (Hacia 1345 a.C.). Fuente: RTVE. Recuperado de: <http://www.rtve.es/noticias/20151128/camara-vacia-tumba-tutankamon-podria-conducir-hallazgo-nefertiti/1264045.shtml>.

Fig. 6. Autor desconocido, *Nefertiti expuesta en Berlín*. Fuente: Wikipedia commons. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_B\\_145\\_Bild-F014916-0034,\\_Berlin,\\_Staatsbesuch\\_Vizepr%C3%A4sident\\_von\\_Zypern.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_B_145_Bild-F014916-0034,_Berlin,_Staatsbesuch_Vizepr%C3%A4sident_von_Zypern.jpg)

Fig.7. *Persona observando una pintura en el Louvre*. Fotografía digital. Fuente: propia

Fig.8. Albert Pla interpreta “*Están cayendo bombas en Madrid*” (2017) con motivo del 80 aniversario del Guernica. Fuente: RTVE. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/suena-guernica/suena-guernica-albert-pla-todo-mentira-24-05-17/4026420/>

Fig.9. Visitantes anuales registrados desde 2011 a 2018 en el Prado. Fuente: Museo del Prado. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/>

museo/informes-visitantes

Fig.10. *Visitante toma una foto del Esclavo de Miguel Angel*. Fuente: propia

Fig. 11. *Selfie* de Piqué y Shakira frente a la Gioconda. Fuente: Twitter. Recuperado de: <https://twitter.com/3gerardpique/status/417289433818230785>

Fig.12. David Teniers el Joven. *El archiduque Leopoldo Guillermo, en su galería de Bruselas* (1650-52). Fuente: Kunsthistorisches Museum. Recuperado de: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1897/>

Fig.13. Jan van Eyck. *Matrimonio Arnolfini* (1434). Detalle del espejo. Fuente: wikipedia commons. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Arnolfini\\_Portrait,\\_d%C3%A9tail\\_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arnolfini_Portrait,_d%C3%A9tail_(2).jpg)

Fig.14. Maarten van Heemskerck. *San Lucas pintando a la Virgen* (1532) (detalle). Fuente: Frans Hals Museum. Recuperado de: <https://www.franshalsmuseum.nl/en/art/st-luke-painting-the-virgin/>

Fig. 15. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656) (detalle). Fuente: Museo del Prado. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Fig.16. Francisco de Zurbarán, *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (1655). Fuente: Wikipedia Commons. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San\\_Hugo\\_en\\_el\\_Refectorio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Hugo_en_el_Refectorio.jpg)

Fig.17. Miguel Ángel, *Bóveda de la Capilla Sixtina* (1508-1512) (detalle). Fuente: Wikipedia Commons. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lightmatter\\_Sistine\\_Chapel\\_ceiling.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lightmatter_Sistine_Chapel_ceiling.jpg)

Fig.18. y 19. Diego Velázquez, *Las Hilanderas* o *El mito de Aracne* (1657). Fuente: Museo del Prado. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d>

Fig.20. Rubens. *El rapto de Europa* (1628). Fuente: Museo del Prado. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-europa/a136a9c4-3a2f-44bd-ab8a-97fd47c30d7e>

Fig.21. Xisco Mensua, *La expulsión del paraíso* (2011). Óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm. Fuente: Galería Rosa Santos. Recuperado de: <https://www.rosasantos.net/artista/xisco-mensua/>

Fig. 22. Xisco Mensua, *Tesis de filosofía de la historia* (2013). Tinta sobre papel, 80 x 103 cm. Fuente: Galería Rosa Santos. Recuperado de: <https://www.rosasantos.net/artista/xisco-mensua/>

Fig. 23. Xisco Mensua, *Voluntad de permanencia* (2011). Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm. Fuente: Diario Levante-EMV. 23 de marzo de 2012. Recuperado de: <http://www.alvarodelosangeles.org/archivos/518>

Fig.24. Jose Ramón Amondarain. *Entre tacto* (2014). Óleo sobre lienzo, 298 x 238 cm. Fuente: Cibrian Gallery. Recuperado de: <https://cibriangallery.com/es/artists/jose-ramon-amondarain/>

Fig. 25. Jose Ramón Amondarain. *Sin título* (2008). Óleo sobre tela, 250 x 200 cm. Fuente: Artened. Recuperado de: <http://www.artened.com/in->

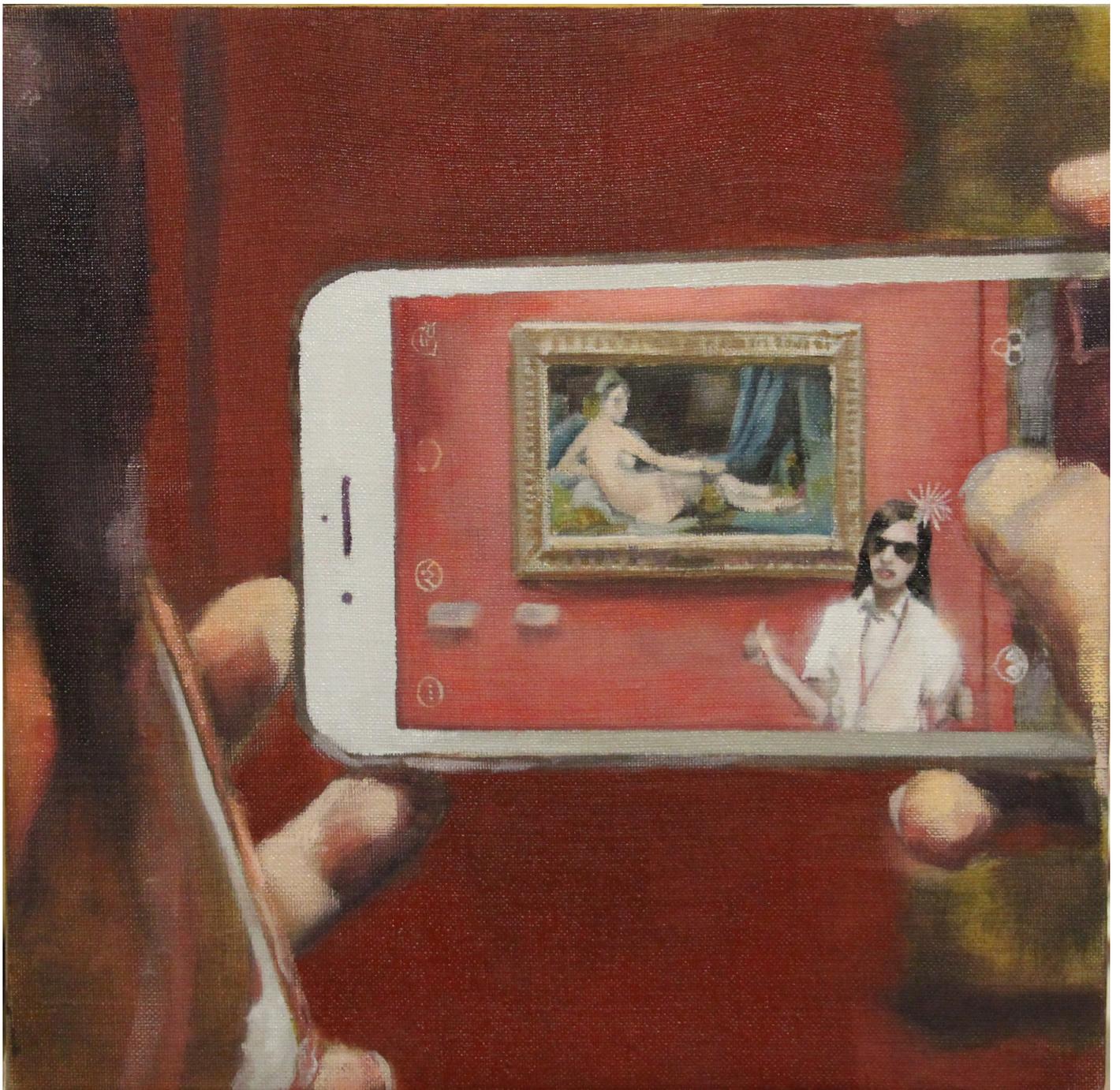
- dex.php/nacional/subasta-real/item/62199-jose-ramon-amondarain
- Fig.26. Eric Fischl, *Art Fair: Booth #17 Instructions* (2014). Óleo sobre lino, 178 x 208 cm. Fuente: web del artista. Recuperado de: <http://www.ericfischl.com/art-fair-1>
- Fig.27. Eric Fischl, *Art Fair: Booth #1 Oldenburg's Sneakers* (2013). Óleo sobre lino, 208 x 284 cm. Fuente: web del artista. Recuperado de: <http://www.ericfischl.com/art-fair-1>
- Fig. 28. Eric Fishcl, *Art Fair: Booth #16 Sexual Politics* (2014). Óleo sobre lino, 208 x 284cm. Fuente: web del artista. Recuperado de: <http://www.ericfischl.com/art-fair-1>
- Fig.29. Jose Antonio Ochoa, *Sunday at the Art Institute* (2015). Óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm. Fuente: web del artista. Recuperado de: <http://josea-nochoa.com/obras/domingo-en-el-art-institute/>
- Fig.30. Jose Antonio Ochoa, *Sunday at the Art Institute* (2015). Óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm. Fuente: web del artista. Recuperado de: <http://josea-nochoa.com/obras/domingo-en-el-art-institute/>
- Fig.31. Karel Funk, *Untitled #84*, (2017). Acrílico sobre tabla, 71.1 x 90.2 cm. Fuente: 303 Gallery. Recuperado de: <https://www.303gallery.com/artists/karel-funk>
- Fig. 32. Banda Aparte (1964) (fotograma). Fuente: Zoowoman. Extraído de: <https://zoowoman.website/wp/movies/banda-aparte/>
- Fig. 33. Elliot Erwitt, *Madrid, Museo del Prado* (1995). Gelatinobromuro de plata sobre papel, 37,7 x 55,8 cm. Fuente: Museo Reina Sofía. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/madrid-museo-prado>
- Fig. 34. Mario García Torres, *Breve historia del legado de Jimmie Johnson* (2007) (fotograma). Vídeo con sonido. Fuente: Museo Nacional de Arte (Mexico). Recuperado de: <http://www.munal.mx/en/evento/otras-miradas-a-la-coleccionmunal-mario-garcia-torres>
- Fig.35. Shahryar Nashat, *The Regulating Line* (2005). Vídeo con sonido. Fuente: Tank TV. Recuperado de: <http://tank.tv/exhibitions/2008/shedoesnt-think-so-but-shes-dressed-for-the-h-bomb/shahryar-nashat-the-regulating-line.aspx>
- Fig. 36. Serie *El cuadro dentro del cuadro: Las Meninas*. 100 x 70 cm, óleo sobre tabla, . Fuente: propia.
- Fig.37. *Plano general del Louvre*. Fotografía digital. Fuente: propia.
- Fig.38. *Mujer retratándose con un Van Gogh* (2018). Fotografía digital. Fuente: propia.
- Fig.39. *Detalle de mujer con un Ribera*. Fotografía digital. Fuente: propia.
- Fig.40. Lino sobre bastidor de madera. Fotografía digital. Fuente: propia
- Fig. 41. Serie *El cuadro dentro del cuadro: Victoria de Samotracia*. 146 x 114 cm, óleo sobre lienzo. Fuente: propia
- Fig.42. Pinceles utilizados a lo largo del trabajo. Fotografía digital. Fuente: propia

- Fig. 43. Serie *El cuadro dentro del cuadro: El dormitorio en Arlés.*(proceso) 92 x 73 cm, óleo sobre lienzo. Fuente: propia
- Fig. 44. Serie *El cuadro dentro del cuadro: Victoria de Samotracia.* 146 x 114 cm, óleo sobre lienzo. Fuente: propia
- Fig. 45. y 46. Serie *El cuadro dentro del cuadro: La Odalisca.* 30 x 30 cm, óleo sobre lienzo. Fuente: propia
- Fig. 47. Serie *El cuadro dentro del cuadro: Mona Lisa.* 30 x 30 cm, óleo sobre lienzo. Fuente: propia
- Fig. 48. Serie *El cuadro dentro del cuadro: Las Meninas.* 100 x 70 cm, óleo sobre tabla, . Fuente: propia.
- Fig. 49. Serie *El cuadro dentro del cuadro: Venus de Milo (detalle).* 30 x 30 cm, óleo sobre lino. Fuente: propia.

## 10. ANEXO I



Serie: *El cuadro dentro del cuadro: Venus de Milo*  
30 x 30 cm, óleo sobre lino



Serie: *El cuadro dentro del cuadro: La Odalisca*  
30 x 30 cm, óleo sobre lino



Serie: *El cuadro dentro del cuadro: Mona Lisa*  
30 x 30 cm, óleo sobre tela



Serie: *El cuadro dentro del cuadro: La Virgen, el niño Jesús y Santa Ana*  
50 x 70 cm, óleo sobre tabla



Serie: *El cuadro dentro del cuadro: Las Meninas*  
100 x 70 cm, óleo sobre tabla



Serie: *El cuadro dentro del cuadro: Victoria de Samotracia*  
146 x 114 cm, óleo sobre tela