

TFG

VOLVER.

PRIMER MOVIMIENTO: PAUSA.

SEGUNDO MOVIMIENTO: MEMORIA.

Presentado por Begoña Amat Mestre

Tutor: José Saborit Viguer

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

Volver es un proyecto artístico que pretende madurar un proceso de trabajo, tanto pictórico como conceptual, en torno a la pausa, al silencio, a la contemplación de los espacios íntimos y cotidianos con una mirada atenta.

Una primera pausa, que permite crear un estado de contemplación del hogar, da pie al *Primer Movimiento*, una serie pictórica que no busca contar grandes cosas, sino acercarse a un espacio personal desde la humildad, desde el sentir ese lugar a través de una pintura lenta y contemplativa. Siguiendo las palabras de Pablo D'Ors 'El silencio es solo el marco o el contexto que posibilita todo lo demás. ¿Y qué es todo lo demás? Lo sorprendente es que no es nada, nada en absoluto. La vida misma que transcurre. Claro que digo "nada" pero muy bien podría también decir "todo".'¹

Tras este estado de pausa o *Primer Movimiento*, se pretende crear una segunda serie, o *Segundo Movimiento*, en el que son protagonistas las memorias que guardan y rebrotan de estos objetos y espacios personales al ser contemplados. En esta segunda fase no sólo entra dentro el concepto del recuerdo, sino también el del olvido.

Dos etapas diferentes de un proceso de acercamiento al imaginario de lo íntimo: el hogar, los objetos cotidianos y viejos álbumes familiares. Dos movimientos que, aunque parten de un mismo contexto, hablan de cosas diferentes y, por tanto, precisan de diferentes recursos plásticos para ser contados.

Pausa, Mirada, Contemplación, Hogar, Memoria, Olvido, Pintura

1 D'Ors, Pablo. *Biografía del silencio*, p. 20.

ABSTRACT

Return is an artistic project that aims to develop a process of working, both pictorial and conceptual, around the pause, the silence, the contemplation of intimate and everyday spaces with a sensitive look.

A first pause, which allows creating a state of contemplation of the home, gives rise to the *First Movement*, a pictorial set that does not seek to tell great things, but to approach to a personal space from humility, feeling that place through a slow and contemplative painting. Following the words of Pablo D'Ors' Silence is only the framework or context that makes everything else possible. And what is everything else? The surprising thing is that it is nothing, nothing at all. The life itself that passes. Of course I say "nothing" but I could very well also say "everything".²

After this state of pause or First Movement, it is intended to create a second set, or Second Movement, in which the memories that keep and rebound of these objects and personal spaces are being protagonists when being contemplated. In this second phase, not only the concept of memory enters but also that of forgetting.

Two different stages of a process of approaching the imaginary of the intimate: the home, everyday objects and old family albums. Two movements that, although they start from the same context, talk about different things and, therefore, require different plastic resources to be counted.

Pause, Look, Contemplation, Home, Memory, Forget, Painting

2 D'Ors, Pablo. *Biografía del silencio*, p. 20.

A mi madre, cuyos brazos siempre me esperan abiertos en cada regreso. Y a mi familia, por todos los recuerdos maravillosos que me han dado.

ÍNDICE

	pág.
1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
2.1 Objetivos	8
2.2 Metodología	9
3. PRIMER MOVIMIENTO: PAUSA	10
3.1 Pausa	10
3.2 Contemplación	11
3.3 Desarrollo de la obra	13
3.3.1 La percepción háptica como impulso hacia la observación	14
3.3.2 Pintura a fuego lento	19
4. SEGUNDO MOVIMIENTO: MEMORIA	31
4.1 Memoria	31
4.2 Olvido	32
4.3 Desarrollo de la obra	33
5. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	44
6. CONCLUSIÓN	50
7. BIBLIOGRAFÍA	51
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto, que corresponde al Trabajo Final de Grado, es el resultado de la creación de dos series pictóricas, y sus correspondientes reflexiones, que nacen de la necesidad personal de tomarse una pausa ante un mundo completamente frenético, para pararse a contemplar y saborear lo inmediato.

Tras un periodo de cuatro años fuera del seno familiar, con sus ocasionales reencuentros que siempre han generado un sentimiento mágico al volver al mismo escenario que nos ha visto crecer y donde, en palabras de Bachelard, “no solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están alojados”³; se produce una vuelta permanente a este lugar, la cual se quiere utilizar para profundizar conceptualmente sobre lo cotidiano, el mirar con otros ojos lo ordinario, y poder trasladar todo ello al campo de las artes plásticas, a través de dos series pictóricas.

El *Primer Movimiento* versa sobre conceptos de pausa, silencio y contemplación del hogar y de lo cotidiano. Para crear ese estado contemplativo ha sido necesario ponerle freno a un mundo en constante movimiento, a unas exigencias sociales de incesante productividad y eficiencia, para pararse a observar y sentir ese lugar. A través de una pintura figurativa pausada, tratando de no ser infiel a las premisas del propio proyecto, se ha tratado de plasmar la emoción que provoca lo ordinario.

Tras este acercamiento a lo íntimo, tanto los objetos como el propio lugar comienzan a hablar a través de olores, recuerdos y sensaciones que emergen de los rincones escondidos de nuestra memoria. Así surge el *Segundo Movimiento*, que ya no busca hablar sólo de lo que encuentra, sino de lo que ya ha entrado en el terreno del olvido. Es una segunda fase que posibilita la utilización de otro tipo de lenguaje plástico. Escribía José Saborit que: “Una memoria infalible dejaría pocos márgenes a la creatividad, pues memoria y olvido, por lo general, trabajan en equipo, dialogan solapándose, quitándose la palabra, y la creación debe tanto a la capacidad de recordar como a la de olvidar.”⁴

En primer lugar describiremos los objetivos del proyecto y la metodología. A continuación vamos a dedicar un capítulo a cada serie, donde nos referiremos con mayor profundidad, primero, a los conceptos básicos de los que parte cada *movimiento*, su desarrollo a partir de las diversas lecturas y re-

3 BACHELARD, G. *La poética del espacio*, p. 20

4 SABORIT, J. *Lo que la pintura da*, p. 72

flexiones, y el traslado de las mismas al terreno pictórico, donde hablaremos de aspectos formales y técnicos de la obra.

Dedicaremos otro apartado a hablar y analizar la obra de otros artistas plásticos que han enriquecido este camino, ahondando en los aspectos que han servido de influencia para la creación de este proyecto.

Finalmente expondremos algunas conclusiones provisionales que hagan balance de los objetivos logrados, los posibles aciertos y carencias del trabajo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS GENERALES

Este proyecto tiene como objetivo, en primer lugar, realizar dos series pictóricas que funcionen de manera autónoma pero que converjan y se retroalimenten.

Experimentar cómo afecta la detención, la pausa y el cambio de ritmo al proceso creativo.

Realizar un texto que recoja tanto los pensamientos obtenidos por fuentes externas como los propios y, así, enriquezca, amplíe los criterios y conocimientos, y permita mayor grado de maduración en el proyecto. Probar, descubrir y valorar algunos modos de interacción entre la reflexión conceptual y la práctica pictórica, con el fin de obtener un incremento mutuo en la sinergia.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Aprender a mirar. “Aprender a mirar significa mirar de nuevo, como si las cosas aparecieran por primera vez a la luz del sol. Aprender a mirar significará, también, detenerse en lo sencillo y en lo habitual. La mirada humana más penetrante es la que detecta el carácter extraordinario de lo más común.”⁵ Seguir las propias premisas del trabajo es uno de los objetivos específicos, adentrarse en una manera de vivir y de ver el mundo, que posibilite el resto.

Desarrollar y pulir un lenguaje pictórico que hable por sí mismo de los conceptos que hay detrás de la obra. Analizar y asumir los registros formales que aportan los referentes pictóricos estudiados para conseguir una mayor calidad pictórica.

Potenciar la creatividad adecuando las formas y los recursos plásticos a cada uno de los diferentes conceptos tratados en cada movimiento. Aprovechar la confusión de los recuerdos para explotar la creatividad a través de la distorsión de las imágenes.

2.3 METODOLOGÍA

El arranque de este trabajo ha requerido de un gran esfuerzo. Primero, porque el lugar al que he vuelto se convirtió en un lugar abandonado. Un lugar con los mismos muebles y objetos que dejamos cuando partimos, pero un lugar inhabitado, en mitad del campo, en el que la naturaleza ha seguido su ininterrumpido curso. El salón de la casa es una cueva. La filtración del agua de lluvia la deterioró con el pasar de los años en que ha estado inhabitada. Así pues, con manos propias hemos puesto el esfuerzo y cariño de hacer las reformas básicas para poder vivir en ella de nuevo.

En segundo lugar, porque no es fácil permitirse el lujo de sentarse a no hacer nada más que contemplar cuando vives en un mundo en el que tienes un horario para trabajar, para comer, para ir a hacer un recado u otro, en el que tienes una fecha límite para pagar facturas, etc.

Con el apoyo de dos pilares fundamentales para la realización de este proyecto: *Biografía del silencio* y *La poética del espacio*, se ha tratado de cambiar la forma de mirar para focalizar rincones y objetos que animaban a pintar. Como habla Antonio López en el documental de RTV2, *Imprescindibles*: “Me gusta esa arquitectura, digamos, sin firma, en donde aparece cómo es la vida de las personas. (...) Si no te impresiona todo eso, no puedes ponerte a trabajar. Primero, te tiene que impresionar por algo, aunque no sepas por qué.”⁶

Se han trabajado varios cuadros a la vez, algunos del natural, otros a partir de fotografías y, otros, a partir de objetos reencontrados a los que se le ha dado una vuelta, como desarrollaremos más adelante.

Otras fuentes bibliográficas han sido de suma importancia, así como *El respeto o la mirada atenta*, de Josep María Esquirol, que ha sido esencial para reforzar el discurso teórico, y *Lo que la pintura da*, de José Saborit, cuyos concisos fragmentos además de enriquecerme teóricamente, son tan poéticos que te empujan directamente a pintar.

6 MUÑOZ, N. (Director-guionista). *Antonio López. Apuntes del natural*. España: coproducción RTVE y CMM Castilla la Mancha, 2019.

3. PRIMER MOVIMIENTO: PAUSA

3.1 PAUSA

La pausa es detenerse en un momento, en un lugar. Es detener una acción. Detener un movimiento. Es quietud, es calma. La pausa es el descanso al final de cada verso. Es el espacio de tiempo en el que tomamos aliento para ser capaces de seguir el apresurado ritmo de vida que nos ahoga.

La pausa, como cantaban por Jerez, es “ver los charquitos de la plaza cuando termina de llover”. Y, se pausa, sin esperar nada a cambio. Sin funciones, producciones ni beneficios.

“Por doquier se nos impone una mirada rápida, bulímica, desechable, un sonsonete de imágenes que aturde la conciencia y arrastra velozmente hacia el vacío. Todo debe ser veloz o parecerlo, perecedero, sustituible, transitorio, todo debe incitar al consumo y evitar el pensamiento”.⁷ Parece un acto de rebeldía decidir vivir a un ritmo lento, pues parece de un gesto inútil cuando lo que impera es la eficiencia y la practicidad. Es difícil quedarse con el “ya estamos” cuando el discípulo le pregunta a Confucio adónde van.⁸

*La gente corre tanto
porque no sabe dónde va,
el que sabe dónde va,
va despacio,
para paladear
el “ir llegando”.*

Gloria Fuertes

Escribía Josep María Esquirol que: “no ve más quien más corre, o quien más rápido se mueve, sino el más capaz de detenerse”.⁹ Vivimos en una sociedad en la que estamos continuamente preocupados de cómo llegar más rápido a nuestro destino, en la que podemos ir a ver las miles de obras de un museo pero no ser capaces de detenernos en ninguna porque nos cuesta deshacernos de una mirada automática, bulímica. Consumimos continuamente imágenes, historias que en unos días vamos a olvidar porque, ya son tantas que, pocas de ellas nos impactan. Por todo ello es necesaria la pausa, una pausa que posibilita el resto, así como en el campo es necesario dejar

⁷ SABORIT, J. *El sol del membrillo*, p.14

⁸ VILASECA, B. *La impaciencia no sirve para nada*. En: *El País.com* [en línea]. España: El País, 19-12-2009. [Consulta: 2019-01-23] Disponible en: < https://elpais.com/sociedad/2009/12/19/actualidad/1261177203_850215.html>

⁹ ESQUIROL, J. María. *El respeto o la mirada atenta*, p. 56

descansar la tierra para volver a cultivar. Pablo D'Ors escribió que, cuando el mar entra en una calma profunda, "ya no se distinguen ni los peces, sino el agua, el agua sin más".¹⁰

Requerimos de la pausa para acabar con el automatismo de la mirada y dar la posibilidad a otro tipo de visión que se encandile con lo que mire. La detención que posibilita la contemplación, pues hay cosas que únicamente pueden ser vistas al inmovilizarse, así como la velocidad a la que son empujadas las nubes.

3.2 CONTEMPLACIÓN

*Ayer mismo, en la Waagplatz de Salzburgo,
en el ajetreo y los ruidos del interminable día de mercado,
oí una voz, como si llegara del otro extremo de la ciudad,
que gritaba mi nombre;
comprendí en el mismo momento
que había dejado olvidado en el puesto del mercado
el texto de "La repetición", que yo llevaba al correo;
oí, al volver atrás, corriendo, aquella otra voz
que, hacía un cuarto de siglo,
en el silencio de la noche de un barrio periférico de Graz,
desde el otro extremo de la calle, desierta, larga, rectilínea,
con parecida solicitud, como de lo alto, venía a mi encuentro,
y pude entonces explicar con palabras el sentimiento de la duración
como un acontecimiento que consiste en estar atento,
un acontecimiento que consiste en percatarse,
un acontecimiento que consiste en ser abrazado,
un acontecimiento que consiste en ser atrapado;
¿atrapado por qué?, por un sol suplementario,
por un viento refrescante,
por un acorde silencioso, dulce,
que afina y pone de acuerdo todas las disonancias.¹¹*

Sustituir el automatismo en la mirada por la emoción. Debemos acabar con la ceguera de nuestra mirada dando paso a la mirada sensible, a aquella que nos permita adentrarnos en las cosas con mayor profundidad. Pues, cuando somos capaces de ponernos las lentes de la delicadeza y del esmero, cualquier cosa sobre la que nuestra mirada se fije puede despertar nuestro interés. Así pues, la vida entonces no se trata de perseguir o esperar que ocu-

10 D'ORS, P. *Biografía del silencio*, p. 17

11 HANKE, P. *Poema a la duración*, p. 1, 2

rran grandes cosas. No está en la búsqueda de experiencias extraordinarias, ni en la abundancia de nuestros bienes materiales, sino en nuestro entorno más inmediato, en la sencillez, en nuestra cotidianeidad. La vida recobra interés con cosas tan sencillas como la luz que entra por la ventana de la cocina, el olor a leña quemada, la sonrisa de tu madre, las melodías de los pájaros entre el sonido del roce de las hojas de los árboles, el calor de mi fiel compañera canina siempre sentada junto a mis pies...

Esquirol nos habla de que la atención, al igual que la mirada, “es un foco” comparable a una “luz que alumbra”.¹² En este *Primer Movimiento* focalizamos esta mirada contemplativa dentro de lo íntimo, del hogar, de lo cotidiano. Mirar lo rutinario con una mirada extraordinaria, que se sorprende por las propias cualidades de las cosas.

Admirarse por las cosas comunes en nuestro entorno inmediato. Admirarse por lo sencillo, y todas sus pequeñas particularidades. Una emoción que podemos ver en artistas como Antonio López al “acompañar al árbol”, “estar cerca y poder tocar con las manos, oler y escuchar a un árbol. (...) Acompañar al árbol es también estar atento a lo de afuera, y supone un modo de vivir cercano al de los labriegos (...), contando con la naturaleza, con el clima, con la luz, las estaciones, con los ciclos que rigen todo lo vivo.¹³ Eso es una mirada contemplativa. Una actitud que rebaje la soberbia humana que trata de controlar todo para su beneficio, y comience a escuchar a las cosas, al clima, a los ciclos y al azar que actúan sobre ellas. Una actitud que encontramos en *El sol del membrillo*, condicionado a escuchar la lluvia.

Uno puede ver el vuelo del pájaro, mirarlo para observarlo o sentir que vuela con él. Eso es contemplar, convertirse en el otro.

Xavier Guix.

*Cima del canto.
El ruiseñor y tú
ya sois lo mismo.*

José Ángel Valente.

12 ESQUIROL, J. María. *El respeto o la mirada atenta*, p. 56

13 SABORIT, J. *El sol del membrillo*, p. 76, 77, 78

3.3 DESARROLLO DE LA OBRA

Dos modos de acercarse a la contemplación de lo inmediato: desde la mimesis y desde la sensorialidad.

Cuando nos permitimos esa pausa para contemplar, y al adentrarnos en el mundo de la percepción, no es la visión el único sentido que nos lleva a aprehender la cosa observada. De hecho, la ceguera visual es enorme cuando te rodeas de un constante bombardeo de imágenes. Y, puesto que nos es difícil conocer algo a través de lo visual, porque difícilmente sólo con los ojos podemos llegar a percibir, necesitamos catapultar el resto de nuestros sentidos para que la percepción sea más profunda y no esté imbuida por las tendencias publicitarias y otras distracciones que nos embisten.

También es fundamental para este proceso de introducción a la mirada de respeto, invocar a toda nuestra sensorialidad para no caer en el dominio de la productividad, y poder hablar de creación, de acompañamiento de nuestra cotidianeidad desde la honestidad, sin partir de la motivación de conseguir un buen resultado o producto final.

“Me ha costado cuatro décadas comprender que el hombre empieza a vivir en la medida en que deja de soñar consigo mismo. Que empezamos a dar frutos cuando dejamos de construir castillos en el aire. Que no hay nada que no tenga su cepa en la realidad. Cuanto más se familiariza uno con la realidad, sea esta cual sea, mejor. Al igual que el niño que está aprendiendo a montar en bicicleta logra montar de hecho cuando se sumerge a fondo en esta actividad y, por contra-partida, se cae al suelo cuando se para a considerar lo bien o mal que lo está haciendo, así nosotros, todos en cualquier actividad que llevemos a cabo. En cuanto comenzamos a juzgar los resultados, la magia de la vida se disipa y nos desplomamos; y ello con independencia de lo alto o bajo que haya sido nuestro vuelo. Esto es, en esencia, lo que enseña la meditación: a sumergirse en lo que estás haciendo.”¹⁴

Así como escribe D’Ors, sumergirse en la percepción conlleva deshacerse de los prejuicios y los esquemas previos. Alejandro Rodríguez León afirma que “el tipo visual se considera prácticamente un espectador y como tal, su nivel de involucramiento con la imagen es justamente la de observador, lo que conlleva a juzgar las cosas por su apariencia.”¹⁵ Es decir, no es suficiente la percepción óptica para conocer. Por lo que no es suficiente el camino de la representación mimética para percatarse de las propiedades, de las entradas y de salidas de lo que estamos representando. Pero, honestamente, lejos de

14 D’ORS, P. *Biografía del silencio*, p.23

15 RODRIGUEZ, A. *La construcción intrínseca*, p. 161

discutir o enfrentar el paradigma más academicista del arte clásico frente a otros caminos que priman más lo sensorial y lo háptico; en este proceso lo que se busca realmente es enriquecerse de todas las herramientas que tenemos a nuestra disposición para resistir a la corriente del automatismo y concentrarse en el lento ritmo del proceso de la percepción.

Una vez expuesto de manera general el planteamiento discursivo de esta serie, hablaremos brevemente del trabajo propio antecesor a este proyecto para comprender mejor cómo se ha llegado a este punto, cómo se ha evolucionado a raíz de él y cómo se ha trasladado a la práctica pictórica. Por último, presentaremos las piezas que constituyen la primera serie de nuestro trabajo de fin de grado.

Hemos de señalar desde un principio que el proceso no ha sido de comenzar y terminar una pieza para pasar a otra, sino que ha sido una amalgama de dibujos y pinturas que nacían una sobre la otra para dialogar, enriquecerse y enriquecerme, situándome en diferentes estados de atención. Así pues, se ha iniciado, se ha acompañado, se ha abandonado temporalmente, se ha pasado a otra pieza una y otra vez, se ha retomado, se ha reconectado, revivido, provocado y, dejado de acompañar.



Fig. 1. Diferentes procesos de percepción y representación de un mismo objeto.

3.3.1 La percepción háptica como impulso hacia la observación.

Escribía Bertolt Brecht con su poema “La piel” : *La piel, de no rozarla con otra piel, se va agrietando. Los labios, de no rozarlos con otros labios, se van secando. Los ojos, de no mirarse con otros ojos, se van cerrando. El cuerpo,*

de no sentir otro cuerpo, se va olvidando. El alma, de no entregarse con toda el alma, se va muriendo.

Fue sólo en el tercer año de carrera cuando empecé a introducirme en ese “entregarse con toda el alma”, ya no sólo en el referente que voy a representar, sino en lo que voy a percibir. Formaron parte de este camino una buena dosis de frustración, de papeles “desperdiciados” y de tiempo “perdido”, pues había de abandonar o poner a un lado las metodologías hasta entonces aprehendidas: dejar de encajar y proporcionar para empezar a sentir, a recorrer y a explorar cada irreplicable, único y singular rincón del modelo. Y, al rozar la piel con el objeto, se puede empezar a describir. Al fijar los ojos atentamente en el modelo, se pueden realmente abrir.

Este camino consiste pues en dejar atrás el rol de espectadores que nos otorga el paradigma visual, centrado en lo aparente y en el caparazón de lo externo, y en omitir la racionalización de formas orgánicas que convertimos a veces en geométricas para que sean creíbles y las podamos entender y relacionar con su entorno. Y, una vez dejada atrás la metodología de lo visual como camino casi exclusivo de conocimiento de una forma, pasar a posicionarse a conocer el mundo desde lo háptico, no sólo entendiéndolo desde el sentido del tacto, sino desde la percepción del mundo a través del uso y relación de todos los sentidos y no única y exclusivamente desde el sentido de la vista.¹⁶

Al igual que en la meditación, para percibir hay que evitar aferrarse a los pensamientos que se cruzan en nuestra cabeza para que no interrumpen lo que nos ocupa ahora: sentir. Si evitamos la aparición de pensamientos, la relación lógica entre ellos, las imágenes preconcebidas y retenidas en nuestra memoria, estaremos dispuestos a aguardar qué singularidades nos ofrece el objeto con el que estamos dialogando, sin estar en el dominio de la situación y, por tanto, sin estar condicionados por las expectativas de sacar cierto resultado estético o por el miedo que nos paraliza a expresarnos de manera auténtica y espontánea. Todo ello da paso a trabajar de una manera más intuitiva, entendiendo el sujeto observado y el espacio en el que se encuentra como una totalidad orgánica, que se aleja de la dicotomía propia de un proceso de construcción por relación y proporción, para presentarse con toda la multiplicidad de atributos de la que se compone.

Pues bien, todo esto lo hemos ido trabajando en un pequeño cuaderno casero, concebido como una herramienta de aprendizaje, como un catalizador que impulsa a adentrarse en la percepción háptica. Este cuaderno, junto a otros ejercicios realizados en papeles sueltos de mayor tamaño, ha supues-

16 *Íbid*, p. 161



Fig. 2. Carboncillo sobre papel, 15x17 cm.



Fig. 3. Carboncillo sobre papel, 15x17 cm.



Fig. 4. Carboncillo y grafito sobre papel, 15x17 cm.



Fig. 5. Barra grasa sobre papel, 15x17 cm.



Fig. 6. Tinta china sobre papel, 15x17 cm.

to una ayuda para perder el miedo, pues los dibujos no partían de una idea premeditada, sino que simplemente partían del presente de recorrer lo observado. Hemos experimentado más seguridad respecto a la serie pictórica que veremos en el próximo epígrafe. Estos ejercicios han servido para soltar la mano, permitir mayor gestualidad y, principalmente, para devolverme al presente y a la percepción consciente en los momentos en que tanto mi mente como mi cuerpo se dejaban arrastrar por la corriente de eficiencia y velocidad que predomina en nuestra sociedad.

Los propios materiales también hablan del carácter del cuaderno: son austeros, baratos, frágiles. Son papeles con trazos de lápices, carboncillos y tinta china que no tienen miedo a romperse, a contener líneas demasiado tímidas o demasiado rudas, porque ninguna es demasiado de nada más que de un ejercicio de liberación y acercamiento al propio acto de sentir.

Dos han sido los ejercicios que hemos puesto en práctica en este cuaderno, siguiendo la experiencia obtenida en la asignatura de *Dibujo y expresión*. Uno de ellos se trata de practicar el *contorno ciego*. De nuevo, citamos a Alejandro Rodríguez: “El continente es consecuencia del contenido y no a la inversa.”¹⁷ ¿Por qué iniciar a representar una figura desde la silueta, desde el contorno? Y también podemos preguntarnos: ¿por qué empezarla a construir desde un esqueleto que ni siquiera podemos ver? Aunque esto último tenga mayor sentido, puesto que las formas que vemos parten de la forma de ese esqueleto, seguimos dibujándolo con una mirada ciega, utilizando la razón, utilizando la imagen mental que tenemos de un esqueleto que hemos estudiado en anatomía, más que con el entendimiento de la singularidad del modelo concreto que tenemos delante. Por ello, el ejercicio de contorno ciego que hemos estado realizando parte de la premisa de tratar de no mirar el



Fig. 7. Tinta china sobre papel, 15x17 cm.



Fig. 8. Tinta china sobre papel, 25x35.5 cm.

papel para poner nuestros ojos a completa disposición del modelo que estamos observando y de recorrerlo deteniéndose en todas sus arrugas, pliegues, entrantes, salientes y cualquier accidente que nos podamos encontrar en su superficie, y no limitándonos a representar su contorno. El mismo trayecto que recorren nuestros ojos lo registra nuestra mano sobre un papel sin levantar en ningún momento la herramienta de éste y, además, los realizamos

durante un tiempo establecido, cronometrado, entre 4 y 15 minutos para no perder el hilo del diálogo producido entre ojos y el modelo.

También hemos trabajado la *construcción intrínseca*, que se retroalimenta con el ejercicio anterior. Si bien con el de contorno ciego hemos hecho más hincapié en trasladarnos mentalmente hacia esa actitud meditabunda, el de *construcción intrínseca* se centra más, esta vez sí, en la construcción desde el interior de ese modelo, siendo consciente de su esqueleto, músculos, fibras, materialidad y demás elementos que configuran el caparazón que vemos. Se trata de entender lo de afuera a partir de lo de adentro, utilizando una línea sensible que bebe del primer ejercicio adentrándose en las formas cóncavas y escalando las convexas, para entender las tres dimensiones del referente. Estos dibujos también han tenido un tiempo controlado de ejecución y, aunque con cuentagotas para no caer en el dominio de dibujar con imágenes mentales, hemos mirado el papel durante el proceso.



Fig. 9. Barra grasa sobre papel, 15x17 cm.



Fig. 10. Barra grasa y tinta china sobre papel, 25x35.5 cm.



Fig. 11. Barra grasa y tinta china sobre papel, 30x41.5 cm.

3.3.2 Pintura a fuego lento

Si los dibujos anteriores se caracterizaban por una naturaleza intuitiva, gestual, sin preconcepción del resultado y con un tiempo de percepción y trabajo autoimpuesto premeditadamente; ahora vamos a hablar de una pintura que se desacelera, que se toma todo el tiempo que quiere en acompañar al espacio o al objeto que está representando.

Pero, antes de hablar de este trabajo, cabe destacar la trayectoria que me hace estar hoy en día realizando este tipo de pintura. En el último proyecto de la asignatura de *Retrato*, con Rosa Artero, decido proponer un retrato sin rostro, un retrato a través de un objeto o espacio cotidiano. Es entonces cuando comienzo a utilizar la metáfora pictórica para hablar de las compañeras de piso que tenía entonces y de mí misma a través del frigorífico de nuestra casa. Cada leja, los elementos que hay en ella, su procedencia, distribución, etc., podrían hablar en gran medida de quienes somos. Así, podíamos ver las raíces de una con los huevos de corral que traía del pueblo, la dependencia con la madre de otra con todos los cacharros de comida preparada, o lo poco que le gustaba pasar tiempo en casa a una tercera que apenas tenía una lata de cerveza.

Mistral 48 fue el primer proyecto con el que empecé a materializar ideas a través de objetos cotidianos. A éste le siguieron otros trabajos realizados en la asignatura de *Retórica de la Pintura*, con José Saborit, en el que trabajé figuras retóricas como la repetición, a través del interruptor de la casa de mis familiares que visito una vez por año en Brasil. Elegí este objeto porque recuerdo que, la segunda vez que fui y lo volví a ver, me sacó una sonrisa y la calma propia de sentirme en casa de nuevo. Se trata de un objeto que pasa desapercibido, al que no otorgamos mucho valor, hasta que pasas mucho tiempo alejado de él, te reencuentras y te hace florecer muchísimos recuerdos de ese lugar. Un simple click que se repite continuamente a lo largo de los días, hasta que se apaga indefinidamente cada vez que me voy.



Fig. 12. *Mistral 48*, 2016. Óleo sobre chapa.



Fig. 13. *La repetición*, 2017. Óleo sobre chapa.

Ambos proyectos han supuesto la génesis de la focalización de mi trabajo pictórico en lo íntimo y en lo cotidiano. Así, me he ido aproximando al conocimiento de otros artistas y filósofos que trabajan a partir de este campo, siendo referentes tanto pictóricos como conceptuales del presente proyecto de fin de grado, los cuales veremos más adelante.

Volviendo a la serie actual, hemos iniciado con una toma de contacto con el lugar al que nos referimos en todo el proyecto, realizando pinturas al óleo en pequeños formatos, que se han quedado como estudios escuetos del espacio, de combinaciones en la paleta y de las cualidades del óleo. Puesto que estuve casi un año sin pintar con óleo, ya que estuve un tiempo becada en México centrada en el aprendizaje de litografía y otras técnicas de grabado; ha sido importante esta reconexión con la técnica para volver al punto en el que lo había dejado, pues mi intención era volver al alfabeto plástico que estuve adquiriendo en los dos últimos años del grado para madurarlo y llevarlo a la mejor calidad pictórica que pudiera. Por ello en estos primeros estudios se puede ver un titubeo en la representación de un mismo referente, que a veces se intenta representar mediante diferentes tratamientos para explorar plásticamente.

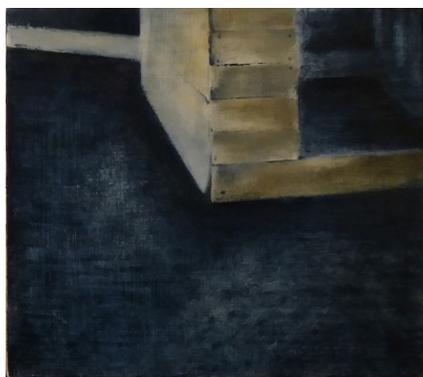


Fig. 14. Óleo sobre cartón. 14x20 cm.

Fig. 15. Óleo sobre chapa. 18x18 cm.

Fig. 16 (derecha). Óleo sobre lienzo. 24x19 cm.



Paralelamente a ello, hemos realizado fotografías para ayudarnos en la toma de decisiones respecto al encuadre. De esta manera, hemos ido creando una conexión y cierta devoción por algunos de los rincones y elementos que habíamos estado contemplando.

Así, combinando un poco de intuición a la hora de elegir lo que se va a representar, con un poco de razón para decidir cómo llevarlo a la pintura, se han preparado los soportes para adentrarse en el generoso micromundo que se estaba presenciando.

Alto (fig. 29) es el primer óleo realizado que forma parte del *Primer Movimiento*. Para muchos artistas la ventana es una mirilla hacia el mundo desde una posición de refugio, como es el hogar. Para otros, puede simbolizar una cárcel, el aislamiento personal respecto al exterior, a otras personas y al devenir. Se trata de un elemento que, según su opacidad, te oculta del otro lado o te deja ver a través. Para mi, esa ventana ha sido vista desde fuera para asomarme a la difusa vida que presenta a través de una tela poco transparente. Un elemento bastante plano al que hay que aproximarse para ver toda la profundidad que oculta. Un primer cuadro que nos presenta lo que va a venir a continuación: la introducción en el hogar, lo íntimo y lo cotidiano.

Pero, además de esa introducción en el hogar, esta ventana en sí tiene una belleza que atrapa al volver a verla. Y, este ejercicio trata principalmente de pararse en las diferentes texturas de la tela, el cristal, el hierro y el muro. De una manera delicada se ha trabajado la tela sin darle mucho peso matérico, sino con una pintura bastante diluida para mantener su lejanía. Sobre ella se ha realizado una veladura que hiciera presente el reflejo de la luz en el cristal. Y, acercándose más al espectador, el hierro que sustenta los cristales adquiere una capa más gruesa, más lisa y plana. Por el contrario, en la parte del muro dejamos que actúe la propia superficie de la madera, para revivir las grietas y toda pequeña hendidura que hay en ella. Así, podemos decir que hemos estado siendo partícipes del polvo, de la rugosidad de la pared, de la pintura caída por la erosión de la lluvia, del sol y del viento, pero también de hacer presentes las aportaciones que hacía el propio soporte de trabajo.



Fig. 17. Fotografía digital del referente.

Simultáneamente, se ha ido aumentando la serie hasta realizar un total de cinco piezas. Las cinco pinturas, forman parte de un proceso que no busca contar historias extraordinarias, ni siquiera pequeñas historias; sino que buscan apreciar, emocionarse y disfrutar del acompañamiento y la contemplación de la belleza de la sencillez de los espacios cotidianos y, trasladar todo este proceso al lienzo.

A excepción de *Silencio* (ver Fig. 31), la cual ha sido realizada sobre lino, el resto de piezas se han trabajado sobre chapa imprimada con *gesso*. Se ha pintado a partir del natural y con el apoyo de un referente fotográfico del lugar seleccionado, tanto para el encuadre como para una guía en aspectos lumínicos y de color en los momentos de trabajo en que la luz era completamente diferente a la elegida para representar. Sobre el soporte ya imprimado, se ha trazado el dibujo mediante carboncillo, utilizando el método clásico de proporciones a partir de unas guías verticales y horizontales. Así, se ha procedido a pintar, tratando de jugar con una paleta armónica cromáticamente, trabajando mediante capas muy finas de óleo, casi sin diluyente y respetando mucho los tiempos de secado entre capas.

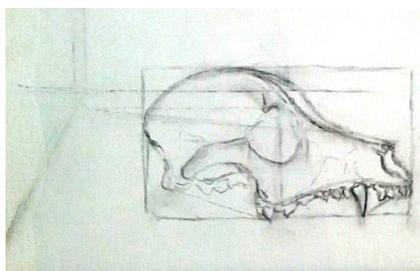


Fig. 18. Proceso (ver Fig. 30).

El siguiente ejercicio comenzado resultó bastante interesante puesto que fue el primero que tratamos de entenderlo observándolo desde todos los sentidos posibles. Se trata de una calavera que halló una de mis perras escarbando la tierra de la montaña que hay detrás de la casa. Decidimos conservarla, primero porque podría ser de alguno de los perros que nos ha acompañado en nuestra vida y mi tío enterraba cerca de la casa y, segundo, porque en aquel momento era algo extraordinario, que pocas veces habíamos tenido en nuestras manos de esa manera tan bien conservada. Sin embargo, pasó a ser un elemento más acumulado en el estante que nos hacía simplemente ser conscientes de que estábamos en casa, y así es cómo se concibe en este trabajo. La habíamos presentado en el epígrafe de la hapticidad con unos dibujos de contorno ciego y construcción intrínseca y, ahora, pasamos a comprenderla desde otro sentido y procedimiento: el visual.



Fig. 19. Proceso (ver Fig. 31).

Al haber palpado tanto la calavera con las manos y haber observado tan detenidamente su superficie, sentía que la conocía con mayor profundidad que el motivo del ejercicio anterior. Pero conocía mejor algunas partes que otras, puesto que mantiene la tierra en los orificios y la profunda oscuridad hace que algunas zonas sean confusas. Así hemos tratado de que las sombras trabajaran en esta línea de algo que no se puede ver bien y que, por tanto, se quedan en una primera capa de conocimiento. En las dos sesiones siguientes, con la primera ya seca, hemos trabajado las luces de manera que fueran pinceladas con mayor carga pictórica y siguiera las direcciones que sigue la propia forma de la calavera, tratando de no olvidar lo que aprendimos con la percepción háptica. (Ver Fig. 30)



Fig. 20. Proceso (ver Fig.32).

Más tarde comenzamos a pintar un rincón de la marquesina de la casa en el que siempre ha habido muchas plantas y jarrones antiguos, y al que le caracteriza una especial belleza porque, mientras sus paredes rebotan toda la luz que recibe durante el día, su profundidad custodia la fría humedad de lo que hay detrás: una cueva que nos refugia en el calor del verano y de las heladas del invierno, y en la que descansa siempre el costurero de mi abuela, esa vieja caja metálica de galletas, y unas cuantas telas esperando convertirse en cortina.

Como ya hemos repetido en varias ocasiones, este ejercicio se trata de un acompañamiento; intuitivamente también trataba de sentir qué quería acompañar y qué cosas ya estaban. Así es como en algunos cuadros, hay mayor focalización en algunos elementos y sólo una primera mano en otros, que se ha decidido no contar más sobre ellos para indagar en otros que personalmente me llamaban más la curiosidad. Ésta ha sido también una decisión difícil, puesto que las personas de mi entorno me preguntaban por qué no lo terminaba, y yo no conseguía sacar una respuesta lógica satisfactoria en términos de forma o color, pues se trataba del ánimo personal por observar algo y de sentir que algunos elementos no quería describirlos más. Y, esta respuesta es más bien que no se ha tratado de buscar el virtuosismo en la representación mimética de algo, sino “estar ahí” con ello. (Ver Fig. 32)



Fig. 21. Proceso (ver Fig. 32).

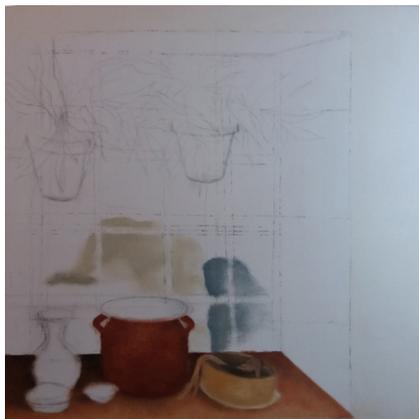


Fig. 22. Proceso (ver Fig. 32).

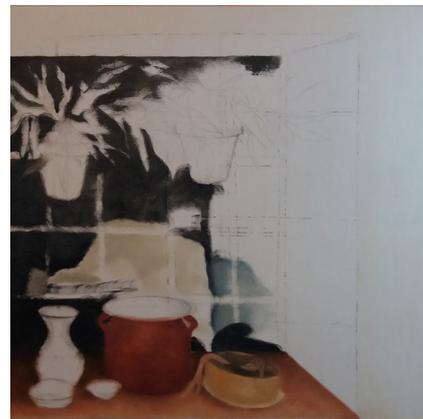


Fig. 23. Proceso (ver Fig. 32).

De la misma manera fue realizada la pintura *Silencio* (ver Fig. 33), que se trata de la representación de un balcón lleno de plantas, con una gran puerta de madera envuelto por un muro de piedra macizo. Tanto de este lugar como del anterior, se habían estado haciendo ejercicios de contorno ciego y construcción intrínseca para entender mejor algunos elementos. La fibra de algún recipiente y el estudio de las plantas ha sido de gran ayuda a la hora de representarlo pictóricamente. Tampoco necesitaba contar cada detalle, pues podría una detenerse más de una década en ese enjambre de hojas, direcciones de la madera y surcos en las piedras. También la pausa ha de tener sus medidas y sus proporciones. Y, además, la mirada no es un scanner que barre la realidad homogéneamente, sino que focaliza en función de nuestra curiosidad o interés, para detenerse más en unas partes que en otras.

Mientras que las dos ventanas anteriores se dejaban iluminar por el blanco base del fondo; en este ejercicio se sigue la metodología de la pintura de la calavera. Las sombras se quedan como una capa delgada, ligeramente borrosa. Por el contrario, las luces ya no se tratan con ausencia de pigmento para adquirir la claridad con el blanco del fondo, sino con carga matérica, con mayor abundancia de óleo, de manera que defina las hojas suficientes para entender una parte del todo, y que de rotundidad al muro.



Fig. 24. Detalle proceso (ver Fig. 33).



Fig. 25. Proceso (ver Fig. 34).

Parte de esta primera serie del proyecto la pieza llamada *Sosiego* (ver Fig. 34), que, además de seguir los objetivos de este *Primer Movimiento*, anticipa en el tercio izquierdo de su superficie una de las ideas que se va a desarrollar en el siguiente movimiento: las recetas de mi abuela como metáfora del olvido, lo cual desarrollaremos más adelante.

Ahora es pertinente hablar de haber sido partícipe de la cálida luz (el único momento en el que le da el sol por unas horas) y es el principal elemento que ha atraído para trabajar sobre ella. En este trabajo se le da mucha importancia a tratar de introducir la atmósfera en el lugar, pasando de un primer plano más definido a un fondo donde la borrosidad inunda los diferentes elementos que lo componen.

Al contrario que en el resto de pinturas realizadas, en esta la oscuridad se presenta en primer plano, y la luz se reduce a la que penetra a través de las cortinas por la ventana y la puerta. Como podemos ver en el proceso, hemos tratado de trabajar desde lo general a los elementos más pequeños.

Fig. 26, 27, 28. Proceso (ver Fig. 34).



Primer Movimiento y serie pictórica del Trabajo Final de Grado



Fig. 29. *Alto*. 2019. Óleo sobre chapa, 30x30 cm.



Fig. 30. *Calma*, 2019. Óleo sobre chapa, 25x15 cm.

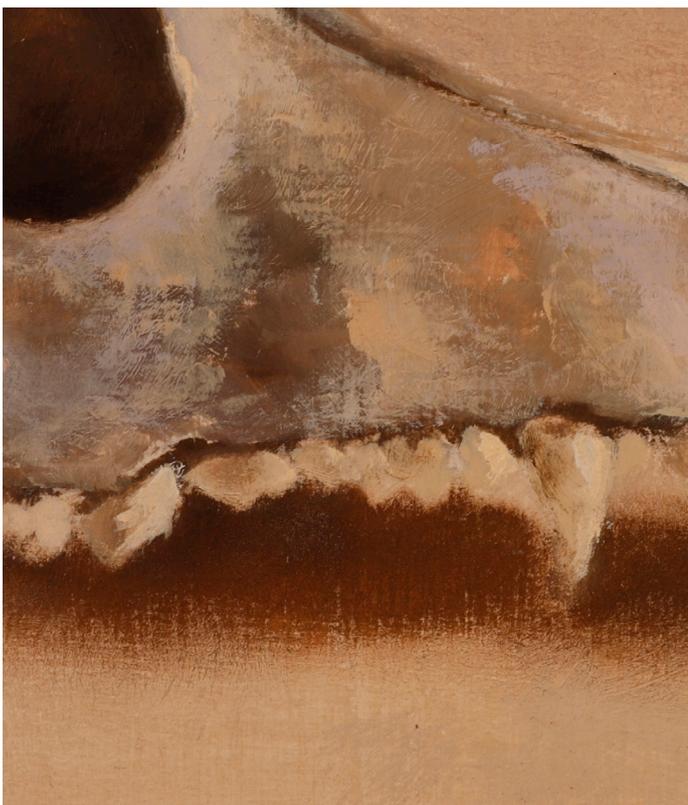


Fig. 31. Detalle. (Ver Fig. 30)



Fig. 32. *Lento*, 2019. Óleo sobre chapa, 45x45 cm.



Fig. 33. *Silencio*, 2019. Óleo sobre lienzo. 65x100 cm.

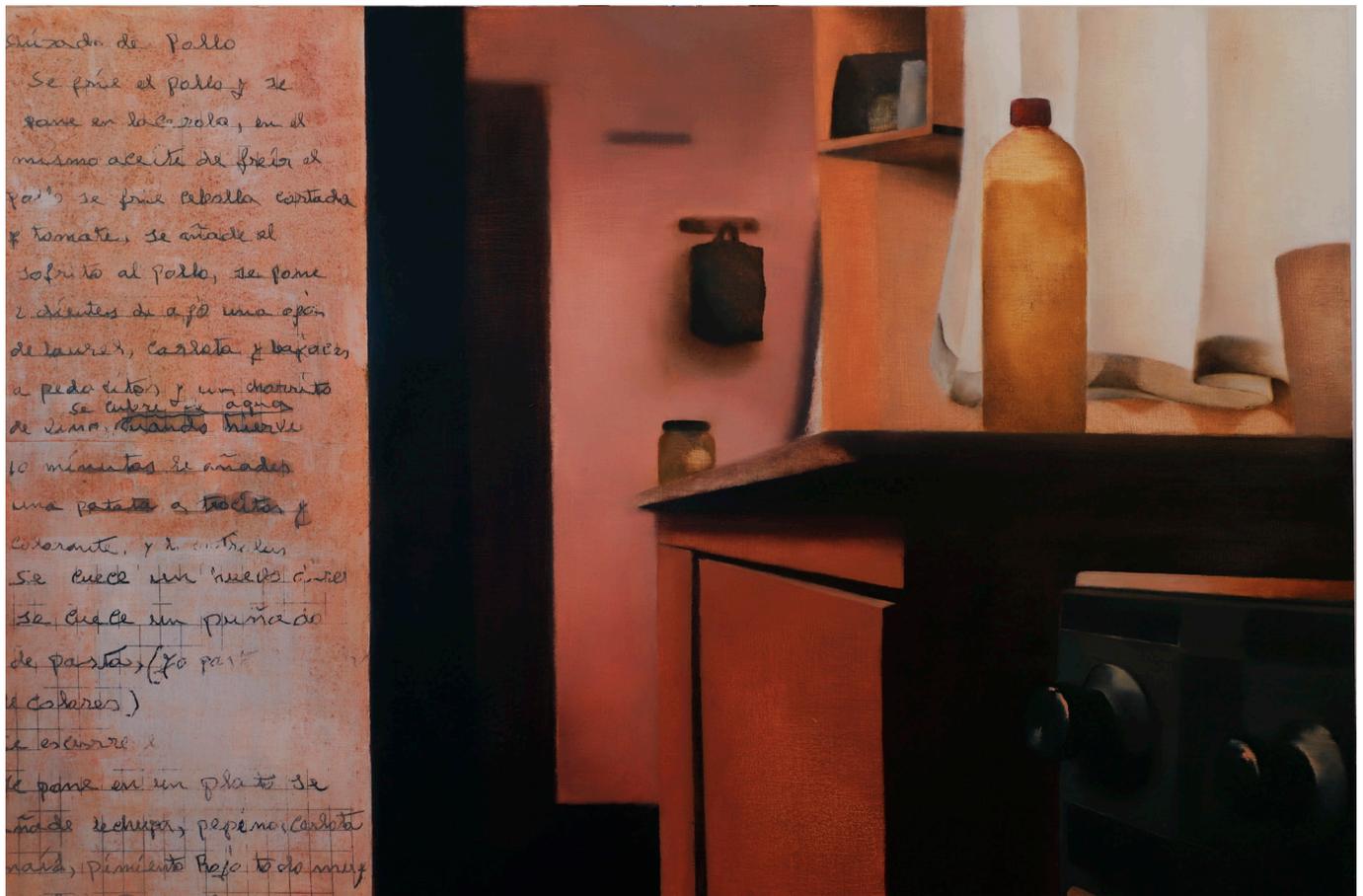


Fig. 34. Sosiego, 2019. Óleo sobre chapa, 70x48 cm.

4. SEGUNDO MOVIMIENTO: MEMORIA

4.1 MEMORIA

“¿Piensas que alguien te concederá que, en una persona cualquiera, el recuerdo presente de algo que le ocurrió permanece en ella como una impresión semejante de lo que le ocurrió, ahora que ya no le ocurre?”

(...)

“Concédeme, entonces, en atención al razonamiento, que hay en nuestras almas un bloque maleable de cera: mayor en unas personas, menor en otras; de una cera más pura para unos, más adulterada para otros; unas veces, más dura, y otras, más blanda, y en algunos, en el término medio”.

-Teeteto: “Lo concedo”.

-Sócrates: “Pues bien, digamos que es un don de Memoria, la madre de las Musas: aquello de que queremos acordarnos de entre lo que vivimos, oímos o pensamos, lo imprimimos en este bloque como si imprimiéramos el cuño de un anillo. Y lo que se imprimió, lo recordamos y lo sabemos tanto en su imagen (eidolon) permanezca ahí; pero lo que se borre o no se pudo imprimir, lo olvidamos (epilelesthai), es decir, no lo conocemos.”¹⁸

Podemos hablar de la memoria como un conservador de esas impresiones que citábamos en el párrafo anterior. Nuestras huellas se fijan en ella sin tregua alguna. Pero no lo hacen de manera voluntaria, aunque podamos ejercitarla, pues la memoria no cesa, incluso cuando no ponemos atención en ella.

Filósofos contemporáneos reflexionan sobre la memoria desde la posición de “recordar algo del pasado”¹⁹. *Recordar*, es una palabra que viene del latín y cuya etimología se compone del prefijo *re-*, que significa “volver a”, y *cordis*, relacionado con “corazón”. Recordar se trata, entonces, de traer algo de vuelta al corazón. Así, con esta etimología, empieza Eduardo Galeano *El libro de los abrazos*.

Entre estos filósofos, Henri Bergson escribió que el recuerdo es capaz de “sugerir una sensación, de hacerla renacer, débil al principio, más fuerte después (...) a medida que la atención se fija más sobre ella.”²⁰

Serán los recuerdos los que actúen como “mensajeros del inconsciente”

18 RICOEUR, P. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 25

19 FERRATER, J. *Diccionario de filosofía*, p. 174

20 DELEUZE, M. *Henri Bergson: Memoria y vida. Textos escogidos por G. Deleuze*, p.51

que “nos advierten de cuanto tras nosotros arrastramos sin saberlo”²¹ y que “inserten algo de pasado en este presente”²². Y estas huellas de tiempos lejanos que encontramos en nuestro presente más inmediato, en el del hogar, de los objetos y espacios íntimos y cotidianos, son de las que nos servimos para la creación de esta serie pictórica, sin caer en la creación de un relato, sino adentrándose en las propias formas y sensaciones que aporta la propia confusión y distorsión del recuerdo.

“Las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y, por eso, los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace.”²³

Tanto el lugar que habitamos como los objetos que hay dispuestos en él, comienzan a susurrar las memorias que encubren tras la pausa, tras haberlos despertado a través de una mirada consciente. Son recuerdos llenos de vida, de olor, de nostalgia, de sabores, de recetas perdidas que ojalá volviera a cocinar la abuela. Son memorias que hablan de dónde y cómo nos hemos criado.

Y, sin embargo, también son recuerdos llenos de carencias, de confusión, y de sombras, pues duermen en zonas de la memoria cercanas al olvido.

4.2 OLVIDO

Según el antropólogo francés, Marc Augé, el diccionario *Le Littré* describe el olvido como “pérdida del recuerdo” (...) “lo que olvidamos no es la cosa en sí, los acontecimientos ‘puros y simples’, tal y como han transcurrido, sino el recuerdo” (...) “la impresión que ‘permanece en la memoria’.”²⁴ En este sentido, la metáfora de Sócrates del bloque sobre el que fijamos nuestras huellas, citada en el capítulo anterior, nos hace cuestionarnos si lo que olvidamos es algo que realmente no hemos conocido o si no se trata más bien de que “los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla”.²⁵ Es decir, ¿realmente no hemos conocido todo aquello que olvidamos?, ¿o se trata más bien de una herramienta para dar espacio al presente, o para poder deambular anestesiados ante los traumas a los que nos encade-

21 *Íbid*, p.47

22 *Íbid*, p.8

23 MARLEAU-PONTY, M. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, p.30

24 MARC, A. *Las formas del olvido*, p. 23

25 *Íbid*, p. 27

na el recuerdo de nuestro pasado?

“Quienes no han sido víctimas del horror no pueden imaginarlo, por más voluntad y compasión que pongan; pero también quienes lo han vivido, quieren revivir y no sólo sobrevivir, debe poder dar cabida al olvido, embrutecerse, para encontrar la fe en lo cotidiano y el control de su tiempo”.²⁶ Hace años leí un libro en el que el autor hablaba de que el cerebro humano tiene “puertas” tras las que esconde esos acontecimientos para ser capaz de seguir hacia adelante. La primera puerta es la del sueño, donde nos refugiamos para albergarnos en la paz. La segunda, es el olvido.²⁷ “¿Cómo volver a ilusionarse sin haber olvidado desilusiones pasadas?”²⁸

Parece que por una parte necesitemos ese olvido. Sin embargo, resulta exasperante el olvido en tanto en cuanto no está subordinado a la superación de algún doliente recuerdo, o a dar cobijo a nuevas huellas, sino que viene determinado por una sociedad de velocidad y sustitución. Relacionado al compulsivo ritmo de vida del que hablábamos anteriormente, estamos tan afanados con nuestros quehaceres, hostigados por tanta publicidad y consumo, que olvidamos la memoria colectiva, familiar y personal en un instante.

En México hay un dicho popular que apunta: *los muertos se van cuando el olvido los sepulta*. De esta manera, muchas personas sufrimos el miedo de olvidar la voz de algún familiar que ha muerto, de no acordarnos más de cómo era su rostro. Pues esa es su verdadera muerte.

4.3 DESARROLLO DE LA OBRA

Esta serie busca enriquecerse de estas reflexiones sobre la memoria y el olvido como un impulso para crear. Lo desdibujado, lo incompleto, lo carente e indescifrable será la retórica utilizada plásticamente para darle forma a la serie. Además, ahora se crea otro tipo de diálogo con el objeto, pues ya no se trata de escuchar lo que nos expone, sino de ahondar en él para que despierte las historias que guardamos nosotros.

Para empezar a rescatar esas memorias y traerlas a un estado de vigilia, ha sido fundamental el encuentro, o más bien el “reencuentro”, con un álbum familiar de fotos antiguas y un sobre con negativos de fotografías perdidas. En ellas encontraba familiares que podía reconocer con mayor o menor facilidad. Mostraban el viejo oficio de la familia en el taller cosiendo bolsos, mi

26 *Íbid*, p. 102.

27 ROTHFUSS, P. *El nombre del viento*.

28 SABORIT, J. *Lo que la pintura da*, p.73



Fig. 35. Óleo sobre tabla, 17x35 cm.



Fig. 36. Grafito sobre papel, 10x15 cm .



Fig. 37. Óleo sobre papel, 10x15 cm.



Fig. 38. Negativo.

bisabuela haciendo ganchillo bajo la sombra del pino del patio, mis primas y mis primos que tanto hemos compartido en aquellos largos veranos en el campo, iniciando el día por el pitido de la furgoneta del panadero y acabándolo con la abuela de cada una desesperada por la temperatura a la que está descendiendo la cena. También encontré ediciones antiguas de la revista local de mi pueblo donde hay unas páginas dedicadas a recordar a personas, lugares y tradiciones que están desapareciendo, como *les carasses*.

Estas fotografías han servido para soltar los primeros trazos y las primeras sombras, llevando al papel manchas de figuras irreconocibles, en sombra, esbozadas sintetizando completamente las formas.



Fig. 39, 40. Tinta china sobre papel, 6x10 cm.

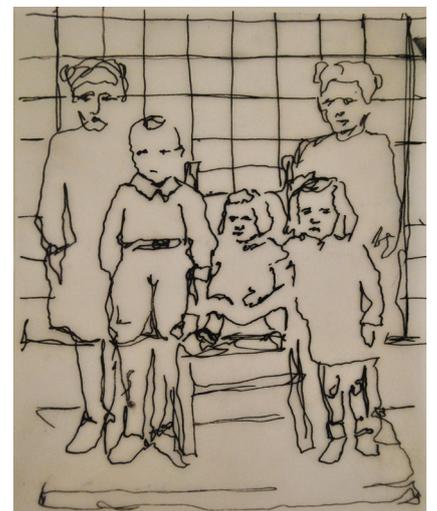




Fig. 41. Tinta china sobre papel, 13x5 cm.



Fig. 42. Tinta china sobre papel, 13x5cm.

A partir de ahí decidimos retratar una imagen de una escena de la que yo ni siquiera había sido partícipe, pero que había estado presente siempre desde una de las paredes del comedor de mi abuela por la cantidad de veces que me han dicho en mi infancia cuánto me parecía a mi tía y a mi madre, las cuales salen retratadas en la foto (ver Fig. 46). En la escena se encuentran mis tías, celebrando el cumpleaños de mi madre y su mellizo. El olvido se presenta de muchas maneras en esta fotografía. Cada vez que pienso en la imagen, consigo acordarme de la dirección a la que miran las cabezas y que mi tía está soplando una vela. Pero no consigo recordar qué hay en la mesa, qué ropa llevan puesta, cómo son sus rasgos, qué hay de fondo, o cuántas velas lleva el pastel. Y pienso en mi imagen en el pasado y me resulta imposible pensar cómo era hace quince años, o cómo era el aspecto de mi madre entonces.



Fig. 43. Proceso (ver Fig. 46).

De esta manera, se ha intentado traducir al lienzo mediante pintura al óleo el confuso recuerdo de esta imagen. La imagen del comedor de mi abuela es en blanco y negro pero decidí encauzar la paleta hacia tonos sepias y terrosos para aumentar la temperatura y hacerlo más cercano. Sobre una imprimación de gesso y a partir de la fotografía original, se ha dibujado el referente con carboncillo de manera muy sintética para situar las formas. Con la pintura se ha comenzado a manchar, dejando partes en blanco como una ausencia de recuerdo, y las manchas que sí se recordaban, tampoco se hacía con nitidez. Así pues, había de hacerse una similitud plástica entre un recuerdo confuso y una pintura desdibujada. Hemos dejado espacios en blanco, otros con una primera capa que deja ver la veta de la madera y otros los hemos trabajado con una capa de materia más opaca, así como la memoria le otorga mayor visibilidad a unas cosas y consigue olvidar todo el fondo que las acompañaba. Buscamos introducir más el empaste en este estudio para potenciar la deformación y permitirme tener menos control sobre la obra para actuar, dejando que la materia también tenga voz propia.

Otros retratos sin nombre forman parte de esta serie (ver Fig. 47, 48). Retratos en los que no conseguimos adivinar quien hay. Para ello, la manera

de trabajar ha sido colocar las manchas principales del rostro y desdibujarlo con un pincel seco. Así se ha realizado en repetidas capas para plasmar metafóricamente la erosión que causa el paso del tiempo sobre nuestra imagen.

Dejando un poco pausado el trabajo a partir del álbum familiar, el cual retomaremos más tarde, nos centramos en trabajar a partir de otro objeto que tiene un gran valor sentimental.

Cuando tenía diecisiete años me fui a vivir a Bilbao. Entonces fue la primera vez que salí a vivir fuera de la casa de mis padres y a mi abuela se le ocurrió regalarme un tesoro: una libreta pequeña cuadriculada con unas cuantas recetas suyas escritas de su puño y letra. Y con la ternura de sus descripciones fue como aprendí a cocinar. Cinco años más tarde me reencontro con ella y decido incluirla en este proyecto puesto que, aparte de estar perdiendo la cocina a fuego lento que me dicta mi abuela en ese cuaderno, también se pierden sus sabores. Para mi abuela la comida se había convertido en una especie de ritual con el que nos reunía a todos, agradecía las manos que habían sembrado esos alimentos y las que lo habían traído hasta nuestra mesa, nos aproximaba a sus raíces, nos curaba de una gripe y nos hacía convivir. La añoranza de ese pasado y el recordarnos mucho más unidos a todos, puesto que no teníamos tanta prisa, me hace querer trabajar con la pérdida de esas recetas, porque de hecho están desapareciendo sus sabores, como metáfora de la pérdida de esa especie de ritual familiar, de la pérdida de una infancia en la que hemos vivido todos, abuelos, hijos y nietos, en una misma casa.

Guisado de Pollo
 Se frie el pollo y se
 pone en la cazuela, en el
 mismo aceite de frita el
 pollo se frie cebolla cortada
 y tomate, se añade el
 sofrito al pollo, se pone
 2 dientes de ajo una copa
 de laurel, carlota y bayeta
 a pedacitos y un chorrito
 de vino, cuando hierve
 10 minutos se añaden
 una patata a trocitos y
 coxarante, y se cubren

Decidí probar otros procesos para fomentar la creatividad. Además, quería que fuera exactamente la letra de mi abuela, con todo su tambaleo producido por la artrosis de sus huesos, y las faltas de ortografía, que más que de sus carencias hablan de sus raíces en una aldea de La Mancha y de la enorme superación que ha sido para ella aprender a escribir hasta publicar sus primeras poesías. Así pues, decidí editar la imagen digitalmente (ver Fig. 44) y realizar un proceso de transferencia sobre madera. No tenía previsto qué hacer exactamente con esa transferencia, pero el resultado en sí me gustó tanto que decidí dejarlo y, si precisaba, realizar otras piezas con transferencia para seguir trabajando pictóricamente. El resultado me agradó porque, digitalmente borré o quité opacidad el algunos fragmentos y, además, en algunas partes el propio proceso de la transferencia también generó esa sensación de olvido. Ya se habían perdido sabores, aromas y texturas porque se han dejado de poner en práctica. Y puede que incluso se esté perdiendo el acompañamiento y la convivencia con ello.

Paralelamente, empecé a plantear el cuadro de *Sosiego*, presentado en la primera serie, y me pareció pertinente introducir en aquel lugar algo que trascendiera de la contemplación. También comencé a trabajar con otros ele-

Fig. 44. Receta escaneada y editada, preparada para transferir.

mentos de la cocina, pues es algo que siempre he compartido con mi abuela; a parte de este cuaderno, ella fue quien me enseñó a hacer los *panecicos dulces*, las tortas a la pala, y con quien en verano dedicamos tardes enteras a hacer la conserva. A partir de los tarros de conserva comencé la siguiente pintura pues, a pesar de su nombre, su contenido también está destinado a perecer. Hacía pocos meses que habíamos aliñado olivas, así que comencé a pintar esos tarros sobre madera que contenía pedazos de transferencias de alguna de las recetas.

En uno de los paseos por las veredas de nuestras montañas miré más detenidamente y vi que prácticamente todo lo que me rodeaba eran plantas de romero y esparto. El romero, que siempre estaba ahí, silvestre, disponible para darle el último toque al arroz, para aromatizar el jabón que hacían mis tías, para descansar sobre la oreja de mi padre y perfumar nuestros paseos. Este se convirtió en el último elemento que trabajé para cerrar esta exploración de las recetas. Realicé un dibujo de un par de ramas de la planta con carboncillo sobre la transferencia (ver Fig. 50).



Fig. 45. Esqueleto de nopal y sombra.

Para finalizar, hablamos de un último ejercicio que trabaja a partir de la luz y la sombra como símil de lo que hace el paso del tiempo con nuestros recuerdos. Para ello, preparo cuatro soportes con gesso y un tono terroso de base. Sobre los soportes ya lisos, decido hacer dos retratos: uno de mi abuelo y otro de mi bisabuela; uno a partir de sombra, otro a partir de luz. Para completar los otros dos que faltan, decido rescatar un elemento que nos ha acompañado desde la infancia pero del que sólo queda su esqueleto. Se trata del esqueleto de unos nopales, cuyos frutos recogíamos con cuidado todos los años. Para mi, la muerte de esta planta causada por la cochinilla, el abandono ante la plaga, y su esqueleto todavía presente, es una metáfora de todas las pérdidas que conlleva la pérdida de mi infancia.

Con la sombra proyectada del esqueleto del nopal, tratamos de hacer una metáfora de ese bloque de cera con el que citábamos a Sócrates previamente. Se queda una huella, cambiante según la luz. A veces no podemos recordar la imagen de una cosa en sí, pero podemos recordar su olor, o su silueta, o el tono de su voz. La sombra ya no es la cosa misma, pero deriva de ella.

Segundo Movimiento y serie pictórica del Trabajo de Fin de Grado



Fig. 46. *Pretérito*, 2019. Óleo sobre chapa, 30x30 cm.

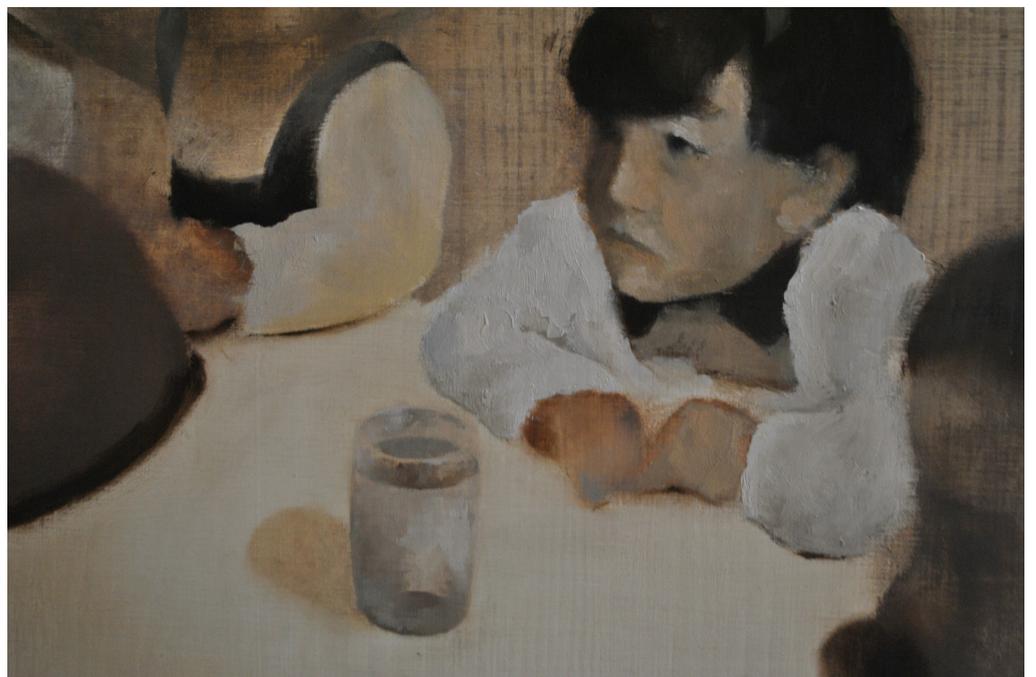


Fig. 47. Detalle. (Ver Fig.46)

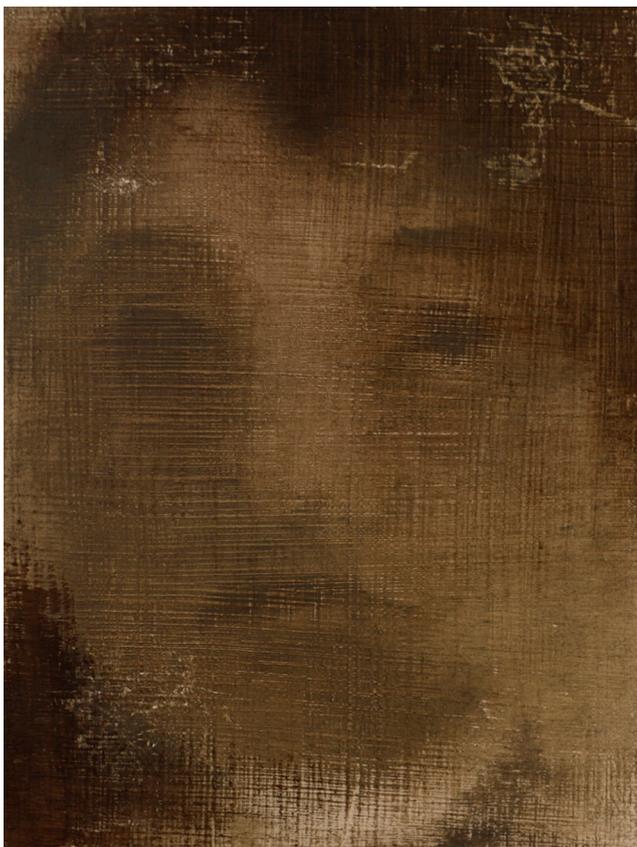
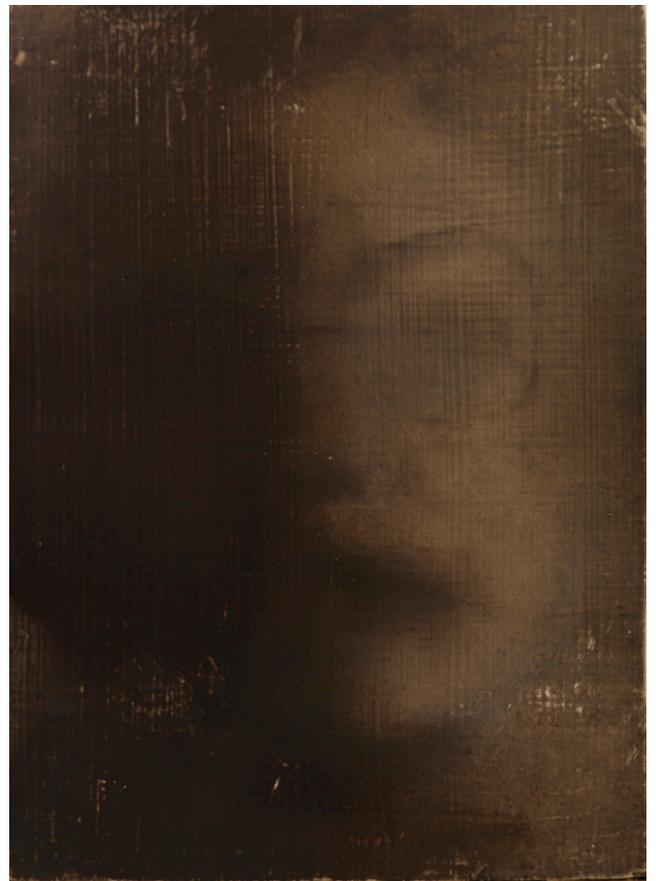


Fig. 48, 49, 50. *Desaparecer I, II y III*, 2019. Óleo sobre chapa, 10x14 cm.

mismo aceite de freír
 ello se fría cebolla con
 tomate, se añade el
 sofrito al pollo, se por
 dientes de ajo una o
 laurel, cañeta y ba
 pedacitos y un chorro
 se cubre de agua
 e limón, cuando hierve

Fig. 51. Perder, 2019. Transferencia sobre chapa 14.5x16 cm.

una patata a troc
 colorante y lo cubre
 se cuece un hue
 se añade un pu
 de pasta, (fo past
 de colores)

Fig. 52. Reconstruir, 2019. Transferencia y carboncillo sobre chapa, 19.5 x19 cm.



Fig. 53. *Perecedero*, 2019. Óleo sobre chapa. 20x20 cm.



Fig. 54. *Omisión*, 2019. Técnica mixta sobre tabla, 30x30 cm.

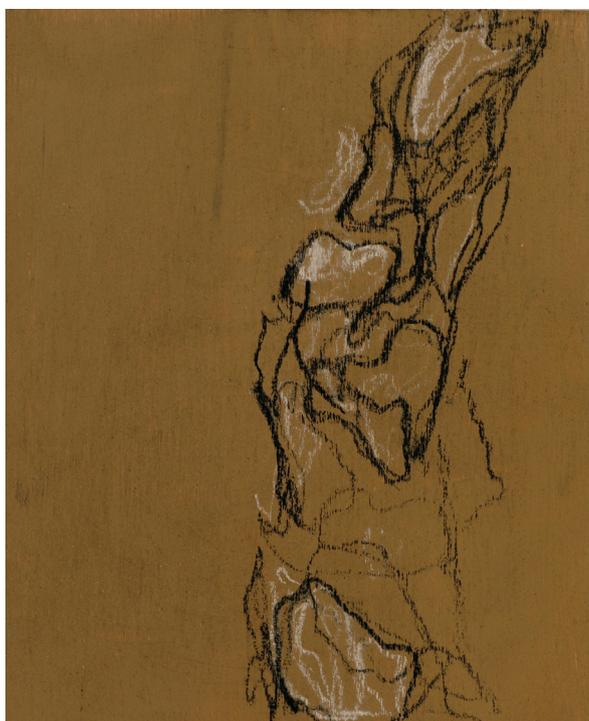
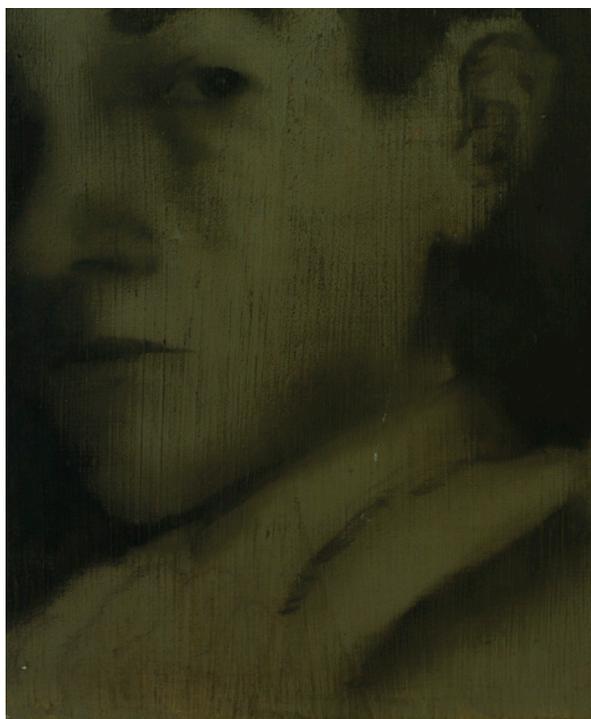


Fig. 55. *Luz y sombra*, 2019. Técnica mixta sobre tabla, 12x15 cm.

5. CONTEXTUALIZACIÓN:

A pesar de que trato de conocer y enriquecerme con artistas más próximos a mí en cuanto a coetaneidad y, a pesar del deseo de aumentar mis referentes femeninas tanto pictóricas como conceptuales, me nutro por igual de los grandes referentes de la historia del arte y, así, me veo en la necesidad de mencionar en primer lugar brevemente de Antonio López, del que hemos hablado anteriormente, como referente para este proyecto, quizás porque es el que más me ha acompañado conceptualmente para este proyecto.



Fig. 56. Antonio López: *Taza de wáter y ventana*, 1968-1971.

Antonio López (1936, Tomelloso, España) es un pintor realista español que, como hemos hablado en la primera parte del presente proyecto, me ha enseñado el sentido de la pintura del natural: del conectar con el motivo, sentirlo, acompañarlo persistentemente, y dejar de acompañarlo más tarde. Hace aproximadamente dos años, cuando recibió el título de Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, asistimos a la entrega un grupo de compañeros de la universidad y pudimos escuchar cómo hablaba del amor por la pila antigua, los manises, las irregularidades, las grietas en la arquitectura de la casa antigua, poco planificada, ante la casa de diseño.

El pintor nos muestra en su pintura muchas escenas cotidianas, así como en *La cena* o *Lavabo y espejo*, a través de una minuciosidad impresionante, de capas y capas de pintura en las que una superficie de un color está enriquecida por cientos de pequeños matices.

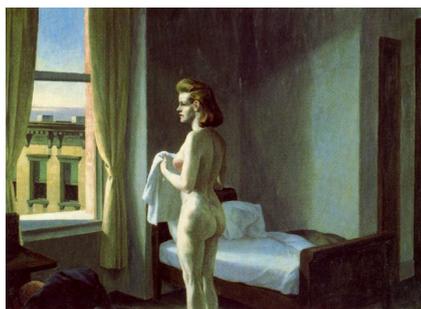


Fig. 57. Edward Hopper: *Mañana en una ciudad*, 1944.

Vamos a hablar ahora más detenidamente de Edward Hopper (1882, Nueva York, Estados Unidos). Hopper fue un pintor realista estadounidense que dedicó su trabajo a retratar la vida, la cotidianeidad y la soledad de la sociedad americana. Escribió Rolf Günter Renner en su libro *Edward Hopper 1882-1967: Transformaciones de lo real*, cuyo título ya anticipa lo que viene a continuación, que en Hopper podemos encontrar una necesidad de “recuperar la capacidad, soterrada en el proceso de la civilización, de una auténtica experiencia.”²⁹ No se trata solamente de representar sino de ver, de sentir, algo de lo que parece que la modernidad ha olvidado un poco.

Encontramos una cita muy interesante en este libro: “Es muy bueno representar lo que se ve. Es muchísimo mejor pintar lo que uno tiene guardado en la memoria. Es una transformación en la que trabajan juntas la capacidad imaginativa y la memoria. Sólo se reproduce lo que es apremiante, es decir, lo necesario. Así que el recuerdo propio no es otra cosa que el hallazgo liberado

de la tiranía que ejerce la naturaleza.”³⁰ No todo se puede acompañar, sentir y comprender con la misma intensidad. Y es muy importante esa ausencia de recuerdo en algunas cosas para despertar a la creación y dialogar de otra manera con lo que nos ocupa. Esa *transformación* enunciada va más allá de ver y representar, pues ahonda en el proceso de depurar la idea desde la intimidad del artista.

Construye, a partir de recuerdos, escenas en las que encontramos las principales preocupaciones de una sociedad capitalista: la frivolidad, el aislamiento de las personas, el vacío y la soledad. Encontramos en sus obras escenarios amplios, vacíos, calles sin gente. Y, en los que hay más de una persona, parece que no hay interacción entre ellas, que cada una está encerrada en su propia burbuja, completamente rígida. Escenas en las que ves personajes que parecen esperar a algo o a alguien.

Pero también encontramos muchas obras en las que el pintor no convierte al aislamiento de los personajes en protagonista; sino que trata de *acompañar* el espacio en el que se encuentra, experimentarlo y construir a partir de esa experiencia en escenarios simples y cotidianos. En palabras del propio pintor: “Quizá yo no sea muy humano. Mi deseo era pintar la luz del sol sobre una pared”.

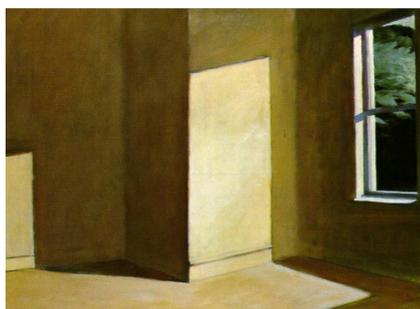


Fig. 58. Edward Hopper: *Sun in an empty room*, 1963.



Fig. 59. Edward Hopper: *Habitaciones junto al mar*, 1951.

De su capacidad de representar el silencio tanto en el espacio como entre los protagonistas de sus obras, me interesan tres aspectos principales: la luz, el color y la pincelada. Tanto en los cuadros que representa escenas de día como en los que son de noche, la luz es un aspecto fundamental. Me atrae especialmente su forma de trabajar cuando la luz entra por una ventana o por una puerta y contrasta con la sombra del espacio interior al que se introduce. También me trato de enriquecer de su armonía cromática, utilizando colores poco saturados, afines a los terrosos y a los azules. En cuanto a la pincelada, Hopper bebe de los impresionistas, por lo que no hay manchas planas, sino que se trata de todo un entramado de pequeñas pinceladas que van componiendo la obra generando cierta borrosidad entre los elementos, sin que estén delimitados, sino adentrándose unos en el espacio de los otros para introducir la atmósfera en su pintura. Este es un recurso plástico que trato de incorporar a mi trabajo y que también tienen en común el resto de artistas de los que hablaremos a continuación.

Pasamos ahora a hablar de Liliane Tomasko (1967, Zurich, Suiza); una pintora que ha dado un gran salto de estilo, pasando de una pintura figurativa a partir de elementos cotidianos a una pintura abstracta llena de colores vibrantes.



Fig. 60. Liliane Tomasko.



Fig. 61. Liliane Tomasko.



Fig. 62. Liliane Tomasko.

tes y gestualidad. Sin embargo, a pesar del sólido cambio en la pincelada, existe una ambivalencia entre figuración y abstracción desde sus primeras pinturas, que ha desembocado gradualmente en la abstracción total de las formas.

Esa primera fase figurativa es la que realmente ha sido una referencia desde el día en que pude ver sus obras en vivo. Comienza su proceso pictórico tomando fotografías instantáneas con una Polaroid a motivos triviales como montones de ropa plegada, mantas apiladas, ventanas, colchones, etc. La reducida calidad de estas instantáneas crea una textura borrosa que la artista aprovecha, junto a un encuadre muy próximo al objeto fotografiado, para acercar una pintura que nace de una condición figurativa al terreno de la abstracción.

Así pues, además de tratar temas cotidianos con tanta sutileza, desde un enfoque tan íntimo como pueden ser las sábanas que visten tu cama, me interesa mucho esa falta de nitidez que hay en sus obras, que invoca al paso del tiempo, a la calidez, al amor por esos objetos que son completamente íntimos y que, a pesar de poder parecer prosaicos, guardan detrás una gran admiración por la sencillez de lo cotidiano, como es pararse y dedicarle tu tiempo con una pintura.

Otra referente es María Tinaut (1991, Valladolid, España), una artista visual licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y situada actualmente en la escena artística de Nueva York, que explora las vivencias que albergan los lugares e imágenes de sus archivos familiares a través de la pintura, la fotografía y el grabado.

“María hace suyas memorias e imágenes pasadas generando lecturas novedosas de las mismas a partir de procedimientos como la fragmentación, la ampliación, la reproducción o, evidentemente, la descontextualización.”³¹ A pesar de que su trabajo actual está más focalizado en explorar recursos de la fotografía, los cuales me han inspirado mucho a trabajar desde el archivo familiar, especialmente para la segunda serie del proyecto, a fragmentar imágenes y a darles una nueva interpretación; las obras que más me han aportado de esta artista para el presente proyecto se remontan a sus primeras pinturas, de las cuales prácticamente no habla pero de las que se puede aprender mucho observándolas.

Hablamos de unas pinturas que focalizan rincones completamente comunes, aquellos que no nos solemos parar a mirar detenidamente, que están ahí, sosegados, sin ruido, sin gente, con poco color. Y encuentro en todos ellos un elemento clave que hace que te quieras detener a contemplar ese

31 MAS DE ARTE CONTENIDOS DIGITALES S.L.. *Fichados. María Tinaut*. Madrid. Disponible en: <<http://masdearte.com/especiales/maria-tinaut/>>



Fig. 63. María Tínavt: *Women's Hands In My Family Albums*. Impresión de risografía.

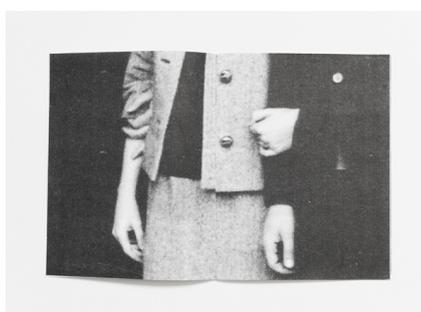


Fig. 64. María Tínavt: *Women's Hands In My Family Albums*. Impresión de risografía.

Fig. 65. (derecha) María Tínavt. *Ceiling*, 2011.



Fig. 66. María Tínavt.

lugar: la atmósfera.

Esta artista otorga especial importancia a la presencia atmosférica, haciendo una pincelada en la que se confunden las manchas, donde no hay líneas tajantes, no hay elementos planos de color, ni límites claros en el contorno de los objetos, dando importancia a la ambigüedad en las formas, que están más sugeridas que pintadas con firmeza. Toda esta borrosidad es la que admiro y trato de incorporar a mi trabajo, al menos en las zonas donde no quiero terminar de definir un elemento. Es un recurso que vemos tanto en su trayectoria pictórica como en el rescate de fotografías, por la propia falta de calidad de las mismas, que le da una poética de cierta melancolía por el pasado familiar, lo cual es muy importante para mí.



Destacamos, también, a Irene Grau (Valencia, España, 1986), una artista que actualmente trabaja a partir del pigmento puro, la pintura monocroma, el paisaje y el proceso performativo, para explorar los límites de la pintura, los límites del espacio y la percepción del color.

Citando a la propia artista: " Pinto para buscar un espacio. En este proceso la pintura se integra en las estructuras que sólo se muestra el color -color, nada más-; color que se extiende siempre sobre una superficie, que ya no tiene por qué ser plana, y 'eso "Lo que ocurre (entre el color y la superficie) es lo que adquiere para mí una importancia esencial. Ese halo que sobrepasa el soporte para proyectar sobre otro lugar. La pintura, como el caminar, es un proceso de relación con el espacio ". Resulta cautivador cómo la artista da importancia al desplazamiento, al caminar, al subir la montaña, a salir del

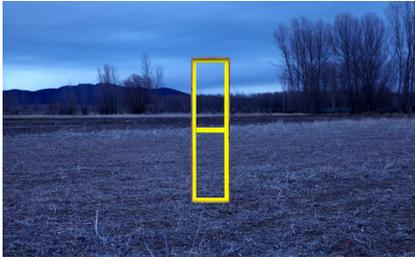


Fig. 67. Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje*, 2014

Fig. 68. (derecha) Irene Grau: *Color Field*, 2014-15.



Fig. 69. Irene Grau: *La última sombra*, 2011.

estudio al exterior para buscar su proceso y acompañar el diálogo que se produce entre el pigmento y el paisaje.

Y, más allá de este concepto, hay una etapa en la obra de esta artista que me ha enriquecido y motivado mucho plásticamente. Se trata de unas obras realizadas en el año 2011 en la que trabajó la temática del tiempo y de la memoria a partir de la muerte de un familiar.³² *Mi hermana Quinina*, 1996, es una obra compuesta por cinco cuadros en los que vemos repetida la figura de una persona que va desapareciendo gradualmente. En la obra de *Paquita agosto*, 1984, vemos la sombra confusa de un retrato en el que no podemos adivinar quién puede haber detrás más que por el título. Esta obra es sólo un pequeño anticipo de lo que viene con *La sombra última*, un proyecto pictórico compuesto por 78 piezas en el que se trata principalmente el tema de la memoria y el olvido. A partir de viejos retratos familiares, Irene trabaja explorando la materialidad de la propia pintura para deformar, ocultar y deteriorar la imagen de una persona muerta, así como el olvido erosiona esta imagen en nuestra memoria. La manera en que trabaja plásticamente esa deformación de los rostros hasta convertirlos en irreconocibles, ha supuesto un referente clave para abordar este tema.

Por último vamos a hablar de Rosa Martínez Artero (1961, Murcia, España), pintora con la que, como hemos mencionado anteriormente, me introduje en la temática de la cotidianidad a partir de las conversaciones que tuvimos en su asignatura de Retrato.

Me interesa especialmente su serie pictórica *Habitaciones de paso*. “(...) Estas moradas son, a la vez, vivienda diaria y nido de algo que no se ve a simple vista, y que precisamente por eso, está presente y vivo en su ausencia. Vivir es una ausencia.”³³

32 GIL, C. *El tiempo y la memoria: recuerdo de ausencias. Comisariado de exposición*. [Trabajo de fin de grado], Universidad Politécnica de Valencia, 2014. Disponible en: < https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/46281/TFG_CARLA%20GIL_COMISARIADO%20EXPOSICIONES.pdf?sequence=1 >

33 LA RIBERA GALERÍA DE ARTE, *Rosa Martínez Artero. Habitaciones de paso*. [catálogo]. Murcia: Portada Gráfica, 2002.



Fig. 70. Rosa Martínez Artero: *Cocina*. Óleo sobre lino.

En esta serie la pintora murciana nos presenta habitaciones vacías, en las que la luz que entra por la ventana se posa sobre los muebles y las paredes, desvelando cosas y ocultando muchas más con la firme presencia atmosférica que crea. Me interesan mucho esos recursos plásticos que emplea esta pintora de falta de nitidez y borrosidad, del uso de capas muy finas que confunden objetos sin definir. Me enriquece que el pasillo o el escenario secundario que hay en sus pinturas esté más desdibujado que el plano principal, que se convierta en un rincón de misterio. Y, aunque en mi trabajo trato de definir un poco más las formas, son herramientas que me han influenciado mucho para las partes de las que sólo quería mostrar un primer encuentro.

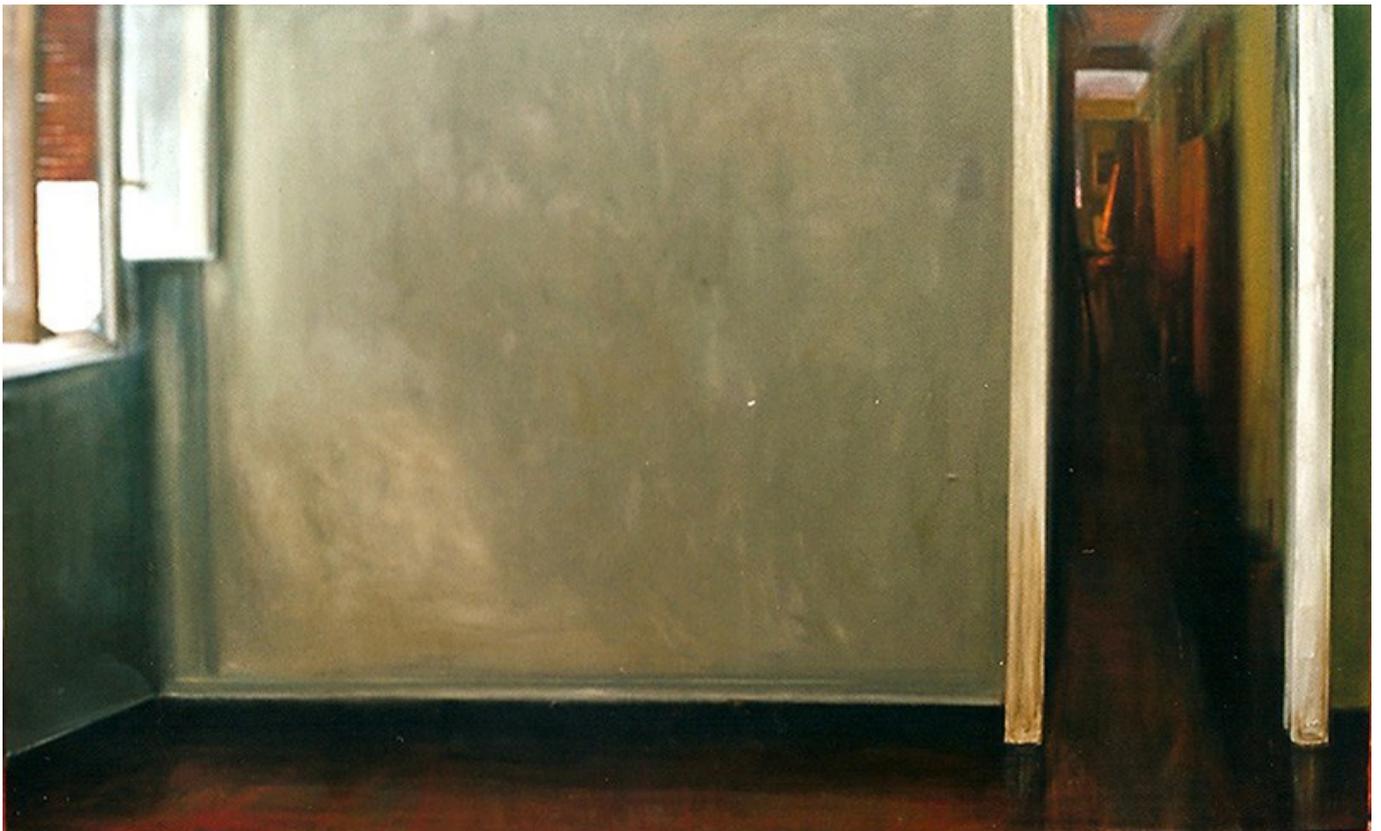


Fig. 71. Rosa Martínez Artero: *Habitación de paso I*. Óleo sobre lienzo, 2001.

6. CONCLUSIÓN

En este camino la pintura se ha convertido en unas lentes con las que mirar el mundo de manera más atenta. Una mirada para degustar, para sentir el aire, los colores, los aromas de lo ordinario. La pintura ha sido la herramienta con la que bajarse de la rueda automática e inconsciente de nuestras vidas ocupadas, aunque sea por breves momentos, para pararse y sentir. Así pues, aunque la consecución de los cuadros ya era un fin en sí mismo, uno de los objetivos de esta aventura, también era un medio, una herramienta para incrementar la percepción y de ese modo, intensificar la vida.

No todos los días ha sido posible tratarla con el respeto y la meditación que buscaba, pues es difícil desprenderse de la bulimia característica de nuestra sociedad, siempre ávida a consumir todo rápidamente. Una sociedad que tiene prisa, que quiere llegar ya, que necesita los resultados inmediatamente, que padece ante la espera. Pero ha sido, sin duda, un proceso con el que darse cuenta de nuevo de lo verdaderamente importante y que merece la pena vivir: un atardecer, el sol del medio día en el invierno, la emoción en los ojos de mi abuela contándome sus anécdotas en el pueblo, el frescor de la cueva, mi gente, mis raíces. Todo eso que la prisa y los imperativos cotidianos del trabajo y la producción nos hacen dejar de lado.

Y, además del enriquecimiento personal para dialogar con la vida, consideramos que la metodología empleada ha favorecido al desarrollo del trabajo, pues a partir de una serie, de contemplar, estamos preparados para generar un cambio en el lenguaje pictórico y hablar de algo menos definido como son los recuerdos y el olvido.

No habría bastado con lo visual para adentrarse en las cosas, pues precisamente gracias a los ejercicios de percepción háptica pude multiplicar el conocimiento de lo que tenía delante, pude sentir más curvas, más variedades de texturas y entender formas que no conseguía adivinar con la vista.

Al igual, la invocación al pasado no habría sido posible de la misma manera sin estar atenta al presente, cuyos detalles han actuado de catapulta hacia mi infancia con sus aromas, imágenes, tazas, muebles, veredas repobladas de hierba y muchos otros estímulos. Hemos tratado de hablar del olvido precisamente con el lenguaje pictórico, olvidando la carga matérica, el color y la forma. Las formas y el tratamiento de los temas sugieren significados por debajo de lo icónico y la pintura se vale de ellos para incrementar la expresión.

Finalmente, en este Trabajo Final de Grado, hemos podido consolidar as-

pectos procesuales y teóricos que han posibilitado hacer más sólido el proyecto, reflexionar a partir de las palabras de grandes escritores y trasladarlo a un mundo íntimo, con honestidad y cariño por este lugar al que he vuelto, y que me ha hecho *volver* a lo que en él viví. La compañía de la pintura, conciencia y memoria de lo visible y de lo vivido, mitiga la erosión del tiempo, y ese ha sido también un gran aprendizaje.

7. BIBLIOGRAFÍA

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

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

D'ORS, Pablo. *Biografía del silencio*. Madrid: Siruela, 2019.

DELEUZE, M. Henri Bergson: *Memoria y vida*. Textos escogidos por G. Deleuze. España: Alianza Editorial, 2016.

ESQUIROL, J. María. *El respeto o la mirada atenta*. España: Gedisa, 2009.

MARC, A. *Las formas del olvido*. España: Gedisa, 2009

MARLEAU-PONTY, M. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

RENNER, R. *Edward Hopper: 1882-1967: Transformaciones de lo real*. Madrid: Taschen, 2012.

RICOEUR, P. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.

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

SABORIT, J. *El sol del membrillo*. Valencia: Nau Llibres, 2003.

ARTÍCULOS:

SABORIT, J. (2002). *Porque no poseemos, vemos. Notas sobre cine y pintura en el sol del membrillo. La madriguera*. (48):68-70.

VILASECA, B. *La impaciencia no sirve para nada*. En: El País. España. 2009

AUDIOVISUALES:

MUÑOZ, N. (Director y Guionista). *Antonio López. Apuntes del natural*. España: coproducción RTVE y CMM Castilla la Mancha, 2019

ERICE, V. (Director y Guionista). *El sol del membrillo*. España: Igeldo P.C / María Moreno P.C / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1992

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Diferentes procesos de percepción y representación de un mismo objeto.

Fig. 2. Carboncillo sobre papel, 15x17 cm.

Fig. 3. Carboncillo sobre papel, 15x17 cm.

Fig. 4. Carboncillo y grafito sobre papel, 15x17 cm.

Fig. 5. Barra grasa sobre papel, 15x17 cm.

Fig. 6. Tinta china sobre papel, 15x17 cm.

Fig. 7. Tinta china sobre papel, 15x17 cm.

Fig. 8. Tinta china sobre papel, 25x35.5 cm.

Fig. 9. Barra grasa sobre papel, 15x17 cm.

Fig. 10. Barra grasa y tinta china sobre papel, 25x35.5 cm.

Fig. 11. Barra grasa y tinta china sobre papel, 30x41.5 cm.

Fig. 12. *Mistral 48*, 2016. Óleo sobre chapa.

Fig. 13. *La repetición*, 2017. Óleo sobre chapa.

Fig. 14. Óleo sobre cartón. 14x20 cm.

Fig. 15. Óleo sobre chapa. 18x18 cm.

Fig. 16 (derecha). Óleo sobre lienzo. 24x19 cm.

Fig. 17. Fotografía digital del referente.

Fig. 18. Proceso (ver Fig. 30).

Fig. 19. Proceso (ver Fig. 31).

Fig. 20. Proceso (ver Fig.32).

Fig. 21. Proceso (ver Fig. 32).

Fig. 22. Proceso (ver Fig. 32).

Fig. 23. Proceso (ver Fig. 32).

Fig. 24. Detalle proceso (ver Fig. 33).

Fig. 25. Proceso (ver Fig. 34).

Fig. 26. Proceso (ver Fig. 34).

Fig. 27. Proceso (ver Fig. 34).

Fig. 28. Proceso (ver Fig. 34).

Fig. 29. *Alto*. 2019. Óleo sobre chapa, 30x30 cm.

Fig. 30. *Calma*, 2019. Óleo sobre chapa, 25x15 cm.

Fig. 31. Detalle. (Ver Fig. 30)

- Fig. 32. Lento, 2019. Óleo sobre chapa, 45x45 cm
- Fig. 33. Silencio, 2019. Óleo sobre lienzo. 65x100 cm.
- Fig. 34. Sosiego, 2019. Óleo sobre chapa, 70x48 cm.
- Fig. 35. Óleo sobre tabla, .
- Fig. 36. Grafito sobre papel, .
- Fig. 37. Óleo sobre papel, 10x15 cm.
- Fig. 38. Negativo.
- Fig. 39. Tinta china sobre papel, 6x10 cm.
- Fig. 40. Tinta china sobre papel, 6x10 cm.
- Fig. 41. Tinta china sobre papel, 13x5 cm.
- Fig. 42. Tinta china sobre papel, 13x5cm.
- Fig. 43. Proceso (ver Fig. 46).
- Fig. 44. Receta escaneada y editada, preparada para transferir.
- Fig. 45. Esqueleto de nopal y sombra.
- Fig. 46. Pretérito, 2019. Óleo sobre chapa, 30x30 cm.
- Fig. 47. Detalle. (Ver Fig.46)
- Fig. 48. Desaparecer I, 2019. Óleo sobre chapa, 10x14 cm.
- Fig. 49. Desaparecer II, 2019. Óleo sobre chapa, 10x14 cm.
- Fig. 50. Desaparecer III, 2019. Óleo sobre chapa, 10x14 cm.
- Fig. 51. Perder, 2019. Transferencia sobre chapa 14.5x16 cm.
- Fig. 52. Reconstruir. 2019. 'Transferencia y carboncillo sobre chapa, 19.5 x19 cm.
- Fig. 53. Perecedero, 2019. Óleo sobre chapa. 20x20 cm.
- Fig. 54. Omisión, 2019. Técnica mixta sobre tabla, 30x30 cm.
- Fig. 55. Luz y sombra, 2019. Técnica mixta sobre tabla, 12x15 cm.
- Fig. 56. Antonio López: *Taza de wáter y ventana*, 1968-1971.
- Fig. 57. Edward Hopper: *Mañana en una ciudad*, 1944.
- Fig. 58. Edward Hopper: *Sun in an empty room*, 1963.
- Fig. 59. Edward Hopper: *Habitaciones junto al mar*, 1951.
- Fig. 60. Liliane Tomasko.
- Fig. 61. Liliane Tomasko.
- Fig. 62. Liliane Tomasko.
- Fig. 63. María Tinaut: *Women's Hands In My Family Albums*. Impresión de risografía.
- Fig. 64. María Tinaut: *Women's Hands In My Family Albums*. Impresión de risografía.
- Fig. 65. María Tinaut. *Ceiling*, 2011.
- Fig. 66. María Tinaut.
- Fig. 67. Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje*, 2014
- Fig. 68. Irene Grau: *Color Field*, 2014-15.
- Fig. 69. Irene Grau: *La última sombra*, 2011.
- Fig. 70. Rosa Martínez Artero: *Cocina*. Óleo sobre lino.
- Fig. 71. Rosa Martínez Artero: *Habitación de paso I*. Óleo sobre lienzo, 2001.