

# TFG

---

## PINTAR EL CONFLICTO.

EL RETRATO COMO TERRITORIO DE ESPECULACIÓN  
Y PENSAMIENTO

Presentado por Alba María Cobo Conde

Tutor: Joël Mestre Froissard

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**

En este proyecto se plantean reflexiones teóricas, desde un punto de vista psicológico, pedagógico y filosófico acerca de la búsqueda de la propia identidad y se llevan a la experiencia mediante la pintura de retrato. Se emplea el proceso pictórico como una herramienta de conocimiento.

*Figuras sin fondo* es una serie de pinturas en la que los rostros representados conviven en una inevitable sinergia con el entorno. Un espacio indeterminado y fragmentado que da sustento a las figuras y a la vez se nutre de ellas. La formación de la identidad y la personalidad y los actos de un sujeto están condicionados por la educación recibida, tanto desde la familia como desde las instituciones académicas. Cuando la persona es consciente de este hecho, se crea un conflicto identitario, propio del individuo en sociedad, y comienza así la búsqueda por descubrir quién es realmente.

## **PALABRAS CLAVE**

Identidad, Individuo, Retrato, Pintura, Educación.

## **ABSTRACT**

In this project, we explore theoretical reflections, from a psychological, pedagogical and philosophical point of view, about the search for one's own identity, and are brought to life through portrait painting. The pictorial process is used as a tool for understanding.

*Figuras sin fondo* is a series of paintings in which the represented faces coexist in an inevitable synergy with the environment. An indeterminate and fragmented space that sustains the figures, and at the same time nourishes them. The formation of identity, personality, and the acts of a subject, are conditioned by the education received, both from the family and from academic institutions. When the person is conscious of this fact, an identity conflict is created, typical of the individual in society, and thus begins the search to discover who he really is.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia y amigos por su colaboración e interés.

A Joël Mestre por el seguimiento del trabajo, sus consejos y apoyo.

## **KEY WORDS**

Identity, Individual, Portrait, Painting, Education.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	5
<b>3. UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL</b>	6
<b>3.1. Educación e identidad</b>	6
3.1.1. Institución de la familia. David Cooper y Agustín García Calvo	6
3.1.2. Institución de la educación. María Acaso y Elizabeth Ellsworth	8
3.1.3. Individuo en sociedad.	10
<b>3.2. El retrato como representación subjetiva.</b>	11
<b>4. PINTAR EL CONFLICTO</b>	13
<b>4.1. Una producción cultural inacabada</b>	13
<b>4.2. “Figuras sin fondo”. Un ejercicio pictórico sobre la identidad.</b>	14
<b>4.3. Procedimientos técnicos</b>	15
4.3.1. Imágenes de referencia	15
4.3.2. Procedimiento técnico	15
<b>5. REFERENTES PLÁSTICOS</b>	17
<b>5.1. Lucian Freud</b>	17
<b>5.2. Emma Hopkins</b>	18
<b>5.3. Grupo de los Nabis</b>	19
<b>5.4. Juegos compositivos de Gustav Klimt y Egon Schiele</b>	20
<b>6. ANÁLISIS DE LA OBRA</b>	22
<b>6.1. Trabajos previos</b>	22
<b>6.2. Serie “Figuras fin fondo”</b>	23
6.2.1. Desligarse del referente	26
6.2.2. El proceso, una conversación	27
<b>7. CONCLUSIONES</b>	32
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b>	33
<b>9. ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	35

# 1. INTRODUCCIÓN

En esta memoria se desarrolla el Trabajo de Fin de Grado, de carácter teórico - práctico en la modalidad de producción artística vinculado a la pintura figurativa.

Los planteamientos expuestos tratan el concepto de identidad y el condicionamiento que sufre la misma debido a la educación recibida. Estos planteamientos son tratados a través de la pintura mediante el género del retrato, siendo un tema recurrente en la historia de la pintura, como medio para la representación subjetiva del individuo con la intención de que se reconozca en la imagen la propia identidad del retratado.

En la parte práctica, he desarrollado el trabajo artístico personal con el objetivo de utilizar el proceso pictórico como una herramienta de conocimiento de la complejidad del individuo. He empleado el proceso pictórico como método para mantener una postura despierta ante los cambios y actuar de acuerdo a un pensamiento crítico y sincero.

Los conocimientos adquiridos durante el último año han ido enlazando el trabajo pictórico junto con los referentes teóricos. Teniendo siempre la creación artística y el proceso que la precede como acción principal, donde he reflexionado realmente sobre las cuestiones presentadas en el marco conceptual. El trabajo se ha realizado desde un punto de vista personal y subjetivo.

La motivación que me empuja a realizar este proyecto responde a un interés que siempre me ha acompañado, la representación del rostro como medio para comprender la condición humana; la libertad, la responsabilidad individual y las emociones.

Esta memoria incluye en su primer apartado la metodología y los objetivos planteados para abordar el proyecto, seguidos del marco conceptual, en el que se desarrollan los planteamientos que han sido fundamentales en la parte práctica debido a la relación que sus discursos y temas de investigación tienen con este trabajo. El siguiente apartado relaciona la parte teórica con práctica y aclara mi posicionamiento ante el proceso de creación, seguida de la explicación técnica de la obra. Seguidamente se exponen los referentes plásticos. El penúltimo apartado recoge el análisis de las obras, las imágenes de los trabajos previos y de la serie pictórica y por último una conclusión personal y la bibliografía consultada para el desarrollo del trabajo.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo del proyecto es dar forma a la reflexión acerca del concepto de identidad mediante la representación del rostro y su contexto. Generando a su vez un discurso teórico-práctico que parte de una preocupación puramente personal: Cuestionar de qué manera estamos supeditados por las circunstancias, y cómo vivimos en continua contradicción debido al adoctrinamiento por parte de instituciones básicas como la educación o la familia.

Los objetivos principales son los siguientes:

\_Profundizar sobre el conflicto identitario, así como hablar sobre la propia pintura y el acto creativo como medio de liberación.

\_Hacer experienciales estas ideas mediante la producción artística de una serie pictórica con posibilidad de continuación.

\_Emplear diferentes recursos expresivos en un mismo soporte con la finalidad de establecer un diálogo abierto y continuo con la obra.

\_Desligarme gradualmente del referente. Hacer notable un cambio expresivo progresivo en la serie pictórica debido al cada vez menor condicionamiento en la búsqueda de mi impronta.

\_Elaborar una memoria escrita que recopile la parte teórica, el proceso y el resultado del proyecto .

La metodología ha sido bastante intuitiva, el inicio del trabajo lo ha marcado la parte práctica, he comenzado representando la figura humana y modificando previamente los referentes. Buscando una estética con la que me sintiera cómoda para establecerla cómo punto de partida.

A medida que el proyecto ha avanzado he trabajado de forma paralela la reflexión conceptual y la exploración pictórica haciendo mayor énfasis en la última. La teoría ha ido confirmando la parte plástica y ésta ha ido acotando el marco conceptual.

El planteamiento del trabajo ahonda en la formación de la propia identidad como una búsqueda que tiene que solventar el problema del condicionamiento externo. Y cómo mediante la pintura se abre una vía de exploración hacia unos intereses y preocupaciones particulares. Por ello, se han dado cambios de decisiones en el proceso pictórico, gracias a una actitud abierta ante la información que he ido recibiendo. A lo largo del proyecto, he consultado diversas fuentes: ensayos, catálogos, artículos, videos... Relacionados tanto con el campo artístico, como psicológico y filosófico. Del mismo modo, he recurrido a referentes plásticos que abordan temas similares en su obra, ya sea a nivel conceptual como plástico.

Este proceso simbiótico ha hecho más consciente la producción pictórica la cual, finalmente, será analizada con la intención de observar si los conocimientos adquiridos y las ideas defendidas aparecen en ella o si por el contrario no están presentes.

## 3. UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

### 3.1. EDUCACIÓN E IDENTIDAD

Es imposible la existencia de un individuo aislado de todo, hermético, impermeable, el cual forme su identidad sin influencias externas. La Experiencia situada es un concepto que viene de la teoría feminista y que considera que el conocimiento siempre está incardinado en un sujeto con unas experiencias vividas.<sup>1</sup> Lo cual, quiere decir que cada individuo recibe la información externa de manera subjetiva de acuerdo a sus experiencias y este hecho lo va conformando inevitablemente.

En este apartado se estudia el influjo de dos instituciones básicas: La familia y la educación, además de la condición del individuo en la sociedad. La conexión entre estas dos instituciones ejercen un fuerte poder sobre el sujeto. Los ensayos comentados a continuación hablan de esta influencia, y de cómo se educa para buscar respuestas en los demás en lugar de decidir por nosotros mismos.

*“Un niño es un ser que nace libre y que poco a poco es condicionado a través del miedo, es domesticado.”<sup>2</sup>*

Claudio Naranjo

#### **3.1.1. Institución de la familia. David Cooper y Agustín García Calvo**

David Cooper fue un psiquiatra sudafricano, teórico y líder de la anti-psiquiatría junto con R. D. Laing, Thomas Szasz y Michel Foucault.

David Cooper en *La muerte de la familia* critica a la familia nuclear de la sociedad capitalista y propone su desaparición. Haciéndola responsable de todos los prejuicios impuestos y de nuestro carácter represivo. Reflexiona sobre el rol que adopta un sujeto independiente dentro de la familia. Su pretensión es activar un impulso que de pie a una revolución y para que ésta se dé explica diversos modelos de formación grupal dentro de la sociedad que actúen contra la misma.

<sup>1</sup> ACASO LÓPEZ-BOSCH, M. | Ellsworth, E.; Padró, C. *El aprendizaje de lo inesperado*, p.21

<sup>2</sup> RT en Español. *Cómo curar las heridas de la infancia para que no nos amarguen la vida (ENTREVISTA)*. <<https://www.youtube.com/watch?v=i3j8NquR-igL>> [Consulta: 24 de abril de 2019]

Una de las primeras lecciones que se aprenden durante el condicionamiento familiar es que no nos bastamos a nosotros mismos para existir en un mundo propio. De ahí nuestra pasiva sumisión a la invasión de los otros, ya sea por parte de la familia o en otros ámbitos.

En el sistema familiar se inculcan varios tabúes, entre ellos, la prohibición implícita de experimentar la propia soledad. Son muy raros los casos de respeto por el tiempo del otro o por el tiempo que éste necesita en su relación consigo mismo. La familia se especializa en la formación de roles para sus miembros más que en preparar al sujeto para la libre asunción de la identidad. Estos tabúes cumplen su función mediante la implantación de la culpa. Por ejemplo, en la comunicación interpersonal entre miembros de la familia está permitido sentir ternura pero no expresarse. Se establecen unas normas bien delimitadas generadas a raíz del miedo.

Cooper concluye que la tarea que debemos llevar a cabo si queremos liberarnos del condicionamiento familiar, consiste en mirar a través de la familia, comprender su destructividad, para luego mirar a través de uno mismo.

“El acto más liberador que podemos hacer por los demás, es llevar a cabo lo que para nosotros es más liberador.”<sup>3</sup>

Agustín García Calvo fue un gramático, poeta, dramaturgo, ensayista y traductor español cuya preocupación por los problemas del lenguaje y sus relaciones con la sociedad le llevaron a escribir sobre temas que rechazaban los manejos del Poder.

En su ensayo *Familia: la idea y los sentimientos* analiza los diferentes roles que adopta cada individuo en el ámbito privado de la familia nuclear. Expone su carácter cerradamente ideado y definido y nos muestra ejemplos clarificadores tomando de referencia algunos mitos griegos que, ya entonces, tenían la finalidad de advertir al individuo del peligro de romper las reglas estructurales del orden familiar. Según García Calvo existen jerarquías de poder fuertemente establecidas que nos comprometen de determinada manera, casi sin darnos cuenta, ya que las asimilamos en los primeros años de vida. En la mayoría de ocasiones el padre propiamente encarna la Ley y la madre está constituida ella misma por sumisión a la Ley, transmitiendo con su ejemplo la necesidad de sumisión.

Estas jerarquías difícilmente erradicables son muy convenientes para lograr una sociedad en la que los ciudadanos tengan la gran “virtud” de la sumisión, de vivir partido en dos, con un fingimiento “natural”.

---

<sup>3</sup>.COOPER, D. *La muerte de la familia*, p.63.

Hay una entidad superior que indica como debemos actuar y lo mal que nos sentiremos si nos movemos contra lo establecido y lo aceptado. De este sistema brotan personalidades reprimidas, confundidas, con normas para amar y para ser.

“[...]La Familia la institución fundadora de la Realidad, por el trueque de los sentimientos en ideas de sí mismos.”<sup>4</sup>

### **3.1.2. Institución de la educación. María Acaso y Elizabeth Ellsworth**

En este apartado tomo como referencia las reflexiones de María Acaso y Elizabeth Ellsworth, dos pedagogas que adoptan un punto de vista crítico para analizar diversos modelos pedagógicos.

María Acaso es una profesora e investigadora española especializada en el área de Educación Artística cuyo principal interés se ha centrado en impulsar la innovación en la enseñanza y el aprendizaje de las artes visuales a través de formatos y contenidos disruptivos.

Elizabeth Ellsworth es profesora titular de Estudios Fílmicos y Mass-media y asesora de innovación curricular en la New School for Social Research de Nueva York, sus análisis se centran en los modos de direccionalidad pedagógicos y en cómo generar conocimiento pedagógico desde los estudios de diferentes disciplinas.

Acaso y Ellsworth debaten y muestran en *El aprendizaje de lo inesperado* cómo sus pedagogías cuestionan el modelo institucional por ser un sistema cerrado, patriarcal y de orden y poder. Basan su trabajo en la puesta en práctica de ideas teóricas. Brian Massumi o Deleuze y Guattari son algunos de sus referentes teóricos. Sus métodos consisten en posicionarse ante el aprendizaje con una actitud abierta. Donde se eliminen las jerarquías entre profesor y alumno. La posición de poder que suele tener el docente queda eliminada y éste hace entender a los alumnos que el no posee todas las repuestas y así los alumnos adquieren confianza para adoptar una actitud crítica y reflexiva. Un comportamiento que funciona como continuo formador de la propia identidad teniendo en cuenta que la identidad es un proceso.

La posición de Elizabeth es feminista postestructuralista, en el sentido de que considera que la identidad es un proceso, no es un lugar de llegada, sino de partida, es cambiante y emerge de la experiencia histórica (Alcoff y Potter, 1993).<sup>5</sup>

<sup>4</sup>.GARCÍA CALVO, A. *Familia: la idea y los sentimientos*, p.63.

<sup>5</sup>. ACASO LÓPEZ-BOSCH, M. | Ellsworth, E.; Padró, C. *El aprendizaje de lo inesperado*, p.32



En el feminismo postestructuralista se subraya la imposibilidad de fijar nuestras identidades y de poder conocernos a través de ellas de forma definitiva. Esta es una poderosa herramienta mediante la cual podemos “desnaturalizarnos” (Hacer perder a una cosa sus cualidades propias, añadiéndole algo o modificándola.) O involucrarnos en cambios. (Orner, 1999 :118).<sup>6</sup>

La idea principal tratada en la conversación entre las dos pedagogas es sobre los modos de relación pedagógicos. Defienden la experimentación del devenir pedagógico, el posicionarse como sujetos en devenir, en constante creación de conocimiento no dado, surgiendo futuras sensaciones y afectos.

También son interesantes conceptos tratados en el libro de María Acaso *REDUvolution: hacer la revolución en la educación*. María Acaso trabaja desde la idea de que el acto pedagógico no tiene cierre, lo acepta como una producción cultural inacabada frente al presupuesto generalmente aceptado de que queda terminado, una vez más por el docente.

Uno de los conceptos expuestos es ver la educación como una práctica rizomática. Consiste en ser parte de una situación donde el conocimiento se regenera, está en continuo crecimiento. Imaginemos a los diversos individuos como líneas tiradas y otras que están aun por tirar, de manera que se genera una estructura infinita de conocimientos encadenados de manera orgánica, todos diferentes entre ellos, sin principio ni final.

---

<sup>6</sup>. Ibid., p. 93

### 3.1.3. Individuo en sociedad.

Un ser libre se atreve a decir no y actúa basándose en sus convicciones, sin temor a quedarse solo ni a ser rechazado. Al sistema no le interesan seres libres, con poder de voluntad desarrollada, que piensen conscientemente, actúen y se responsabilicen de sí mismos. Por esto se nos manipula a muchos niveles: social, político, mediático, publicitario y a nivel de relaciones interpersonales.<sup>7</sup>

Durante la niñez, la madurez y la vejez, los individuos van construyendo una esencia, a la cual le otorgamos el nombre de identidad. En el mundo moderno, la identidad se vuelve frágil e inestable, debido a que todo cambia a un ritmo frenético y la capacidad de que algo perdure en el tiempo ya no es un valor positivo. Los lazos que puedan mantenernos unidos a una situación son rehuidos a favor de la fluidez del cambio. El individuo ha de estar preparado para estos cambios adoptando una actitud moldeable. Pero esta maleabilidad juega a favor de los sistemas de poder. Al no tener unas ideas fijas, un conocimiento de lo que se quiere, vagamos en busca de que nos digan quienes somos y que es lo que nos debe interesar. El individuo sabe que es lo que la sociedad espera de él y está dispuesto a entrenarse para no quedarse atrás, adaptarse a la velocidad frenética de estos cambios. Declinarse por los atajos, entender la educación como un producto que se puede conseguir en lugar de un proceso que se tiene que trabajar.

[...] El mundo, tal como se vive hoy, parece más un artefacto proyectado para olvidar que un lugar para el aprendizaje.<sup>8</sup>

Zygmunt Bauman

---

<sup>7</sup>. SUBIRANA, M. *Manipuladores y manipulables*. <[https://elpais.com/sociedad/2012/09/21/actualidad/1348239424\\_807155.html](https://elpais.com/sociedad/2012/09/21/actualidad/1348239424_807155.html)> [Consulta: 28 de Mayo de 2019]

<sup>8</sup>. BAUMAN, Z. *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, p.33

### 3.2. EL RETRATO COMO REPRESENTACIÓN SUBJETIVA.

A continuación explico brevemente, basándome en *El retrato contemporáneo. Del realismo a la pérdida del rostro*, cómo el retrato sobrepasó su uso representativo de la realidad para avanzar hacia una representación subjetiva que reflejaba la personalidad del artista y la identidad del retratado.

En el siglo XIX y XX, el retrato se convirtió en un género tremendamente popular. La personalidad del artista cobró fuerza e importancia a través de la representación del retratado. Pasaron a representarse rostros anónimos, lo que denotaba el interés sobre la esencia del individuo, sus sentimientos y emociones. Francisco de Goya o Eugéne Géricault fueron algunos de los pioneros. Algunos artistas como Van Gogh o Gauguin, también emplearon el autorretrato como investigaciones psicológicas y búsqueda para plasmar su estado anímico. A partir del siglo XX ya no era tan importante el parecido real con el retratado como el conseguir plasmar la propia expresividad del artista ante la presencia del personaje.

Entre los pintores se convirtió en una práctica habitual plasmar la imagen unos de otros de manera subjetiva y como testimonio de afecto. Por ejemplo; Renoir retrató a Monet, a Bazille; Van Gogh y Gauguin se plasmaron mutuamente.

“El afán que contemporáneos y barrocos perseguían era el mismo: ofrecer una visión completa del ser humano en un plano bidimensional.”<sup>9</sup>

En la pintura contemporánea actual se pueden observar muchos ejemplos de retratos que escapan de la fidelidad de la realidad para ofrecer la realidad personal del artista. Njideka Akunyili Crosby es una artista nigeriana nacida en 1983, representada por la galería *Victoria Miro* y actualmente exponiendo en la *Bienal de Venecia*.<sup>10</sup> Njideka plasma una visión de su mundo, su obra mezcla memoria, imaginación y realidad. Un mundo que no se detiene, una visión que se amplía conforme pasa el tiempo. Njideka crea imágenes atendiendo a dos aspectos importantes en su vida; la realidad cultural de su ciudad natal, y la de su hogar actual en Estados Unidos.

<sup>9</sup>.RODRIGUEZ MOYA, I. “El retrato contemporáneo. Del realismo a la pérdida del rostro”en *CBN: revista de estética y arte contemporáneo*, p.52

<sup>10</sup>. AKUNYILI CROSBY, N. <<http://www.njidekaakunyilicrosby.com/>> [Consulta: 7 de Junio de 2019]

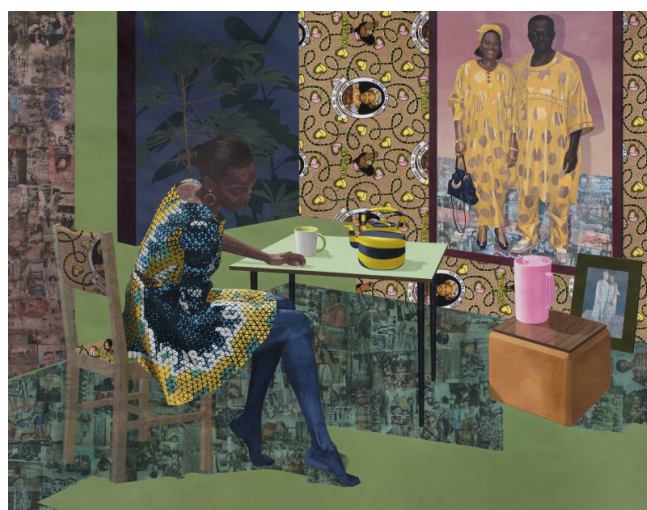
“Cualquier intento de visualizar una identidad ha de vérselas con la tensión entre lo que permanece y lo que cambia, entre lo igual y lo distinto. Dar caza y fijeza a lo vivo es siempre acercarlo a su muerte, aunque el retrato, paradójicamente, aspire a resistirse a ella. ¿Cómo retratar pues, sin traicionar por completo la movilidad de una vida que se transforma y no puede bañarse dos veces en su mismidad?”<sup>11</sup>

En su obra se observa la fusión entre estas dos realidades, las integra de tal manera que al espectador se le hace imposible separar una de otra. A modo de collage y mediante la transferencia incluye en sus cuadros imágenes de su álbum familiar o fotografías de revistas nigerianas, creando una trama que recorre el soporte. En ocasiones integra motivos vegetales y su interés por la moda y el diseño se hace visible con los estampados de telas africanas que incorpora en las composiciones.

Sitúa a sus personajes en espacios interiores, representa escenas cotidianas que muestran una estética cosmopolita, arquitecturas y espacios modernos que conviven con sus recuerdos. Njideka juega con el encuadre y la deformación del espacio, en ocasiones se hace difícil separar figura y fondo y emplea manchas de color uniformes en los fondos como elemento compositivo.



Njideka Akunyili Crosby: *And We Begin to Let Go*, 2013  
(Figura 1)



Njideka Akunyili Crosby: *Dwell: Aso Ebi*, 2017  
(Figura 2)

“La obsesión romántica por el lado oculto genera una idea del individuo y una imagen del mismo que, como hoy tenemos ya asimilada, alude tanto a su anverso como a su reverso. Las dos caras, el bien y el mal, la imaginación y la razón, los principios platónicos de sustancia y apariencia.”<sup>12</sup>

<sup>11</sup>. SABORIT, J. *Lo que la pintura da*, p.66

<sup>12</sup>. MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, p.71

## 4. PINTAR EL CONFLICTO

La bibliografía consultada en el apartado *Educación e Identidad* trata conceptos teóricos que he adaptado al trabajo práctico; Replantearnos cuál es nuestra posición moral, desaprender para aprender a elegir por nosotros mismos, autocuestionarnos, autoconocernos y no dar nada por sentado. Adoptar una actitud atenta ante cualquier cambio que pueda dar información sobre como continuar y qué modificar. Mantener un carácter crítico en el proceso, estableciendo un diálogo con la pintura que va guiando el trabajo hacia una u otra dirección, un estilo más concreto, una opinión más formada pero nunca cerrada. Traspasar estas proposiciones al proceso pictórico es una parte de este trabajo académico, pero lo fundamental para eliminar parte de nuestro indeseado condicionamiento es saber traspasar estas ideas al comportamiento personal dentro de la sociedad.

“El principio básico de todo cambio es cuestionar lo que uno cree y eso asusta.”<sup>13</sup>

### 4.1. UNA PRODUCCIÓN CULTURAL INACABADA

Elizabeth Ellsworth trabaja desde la discontinuidad, la yuxtaposición y el viaje. Mieke Bal define el término “concepto viajero” que me parece adecuado aquí. Se trata de conceptos que provienen de una disciplina y que, al trasladarlos a otra, cambian y pueden ser entendidos desde formas impensables si no hubieran cruzado marcos disciplinares.<sup>14</sup>

Ellsworth utiliza los conceptos para repensar su relación subjetiva con ellos y por tanto con el conocimiento y la enseñanza. En mi caso empleo sus conceptos llevándolos al terreno del aprendizaje y crecimiento personal, el descubrimiento de mi identidad mediante los procesos creativos, en concreto mediante la pintura.

Como dije anteriormente María Acaso defiende que el acto pedagógico es una producción cultural inacabada. Mediante el “concepto viajero” creo un paralelismo entre el acto pedagógico y el acto pictórico, como medios de aprendizaje, conocimiento y como producciones culturales inacabadas. Sucede en los dos ámbitos que: además de ser prácticamente imposible fijar unos objetivos primeros y comprobar si hemos conseguido lo que queríamos, se generan muchas direcciones en las que dichas metas se expandirán, se reformularán. El conocimiento se genera a partir de las nuevas metas establecidas durante el proceso y éstas son impredecibles.

<sup>13</sup>. *La educación prohibida*. (Dir. Germán Doin). Eulam Producciones. 2012.

<sup>14</sup>. ACASO LÓPEZ-BOSCH, M. | Ellsworth, E.; Padró, C. *El aprendizaje de lo inesperado*, p.88

“Vamos a crear algo nuevo, vamos a tener en cuenta que somos sujetos en movimiento, que cambiamos constantemente y que no nos conformamos con lo que sabemos.”<sup>15</sup>

#### **4.2. “FIGURAS SIN FONDO”. UN EJERCICIO PICTÓRICO SOBRE LA IDENTIDAD.**

Poder plasmar de forma subjetiva las diferentes identidades de los retratados es parte de mi motivación en el desarrollo del trabajo. La elección de las personas retratadas ha estado determinada por mi relación con las mismas. No podría razonar todos los motivos por los cuáles nace en mí el interés de representar sus rostros, diría que una de las razones es porque en cierta manera me reconozco en ellos, en sus conflictos, en sus fuerzas y debilidades. La pintura me permite materializar éstas emociones, emplear un tiempo dedicado a entender nuestra complejidad y a la vez es una forma de agradecerles el tiempo y las experiencias que hemos compartido.

“Se pinta aquello que impide pintar.”<sup>16</sup>

Vuelvo a hacer referencia a lo explicado en el apartado *Educación e identidad*; inevitablemente un sujeto siempre está condicionado por la sociedad, todo aquello que le rodea determina su identidad. Por esta razón dentro del soporte pictórico, figura y fondo se relacionan de tal manera que en algunas zonas se hace imposible distinguir donde empieza uno, y dónde el otro. Fuera de los límites del rostro, no represento elementos reconocibles. Es un conjunto de formas que estructuran mi interpretación de lo que configura la identidad de las personas retratadas. Quiero decir con esto que al conocer los gustos, preferencias o experiencias de la persona a la que voy a retratar, empleo ciertas imágenes, colores o recursos gráficos que, desde un punto de vista subjetivo, representan a su persona. Al yuxtaponer estos elementos el resultado es ambiguo, las figuras quedan envueltas por un espacio indeterminado, es un juego a través de la pintura, el color y la forma.

La identidad nunca llega a consumarse, estamos en continuo cambio, por esta razón, me resulta imposible dar por finalizadas las pinturas. Nunca me posiciono frente a un cuadro con la misma actitud. Es, para mí, absurdo entender la pintura como algo cerrado o acabado. Nuestro aprendizaje no cesa, nunca nuestra identidad puede ser entendida como algo fijo y esta continua transformación es aplicable también al proceso pictórico por ser una vía de aprendizaje y de formación personal.

<sup>15</sup>. ACASO LÓPEZ-BOSCH, M. | Ellsworth, E.; Padró, C. *El aprendizaje de lo inesperado*, p.40.

<sup>16</sup>. BECKETT, S. *El mundo y el pantalón*, p.75.

“Sean deliberadas o azarosas, las pinturas que se nos presentan como inacabadas [...] Mantienen *todavía* la tensión de lo que está en *curso* como algo vivo, en marcha, en plena transformación y crecimiento, algo que no ha llegado a ser del todo aquello hacia lo que se encamina.”<sup>17</sup>

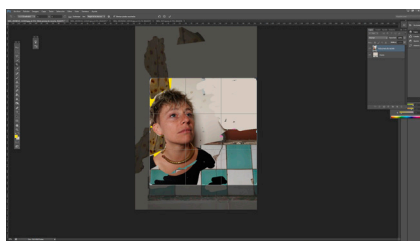
### 4.3. PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS

#### 4.3.1. Imágenes de referencia

El primer punto en el desarrollo de una pintura comienza con la elección del referente fotográfico. Todas las imágenes elegidas en el proceso son fotografías que he tomado específicamente para llevarlas a la pintura. El encuadre, la perspectiva, la expresión corporal y facial son características que tengo en cuenta a la hora de la realización de las fotografías. Me interesa poder captar un aspecto introspectivo o reflexivo en los rostros.

Normalmente la figura queda desplazada del centro, y sobrepasa los límites del formato, busco una perspectiva forzada y que los ojos del retratado no se encuentren con el objetivo. En algunos trabajos he utilizado Photoshop para editar las fotografías, que me ha permitido poder manipularlas fácilmente y hacerme una idea previa de la relación entre color y forma. Además de modificar los niveles de luz, en algunos casos, integro fragmentos de otras imágenes dentro de la principal a modo de “collage”.

Tomo éstas imágenes como base y las transformo a través de la pintura, intento no limitarme a la simple reproducción, interpreto y cambio en gran medida lo que la fotografía muestra para poder introducir una parte de mi aprendizaje y experiencia en la propia pintura.



Alba Cobo: Bocetos para *Honor*, 2018  
Óleo sobre tabla, 50x50 cm  
(Figura 3)

#### 4.3.2. Procedimiento técnico

La mayoría de pinturas son de pequeño tamaño y de formato cuadrado, no superando los 50x50 centímetros, con el objetivo de obtener un resultado intimista.

Imprimo los soportes de madera DM con gesso y posteriormente encajo el dibujo con grafito. Una vez que el encaje está preparado, paso a la pintura. Utilizo óleo diluido en aguarrás y añado una pequeña cantidad de liquin para un secado más rápido.

<sup>17</sup>. SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. Valencia, p.175.

En algunas ocasiones dibujo patrones o diseños sobre el blanco de la imprimación, o rayo la pintura que aún está fresca creando una trama de líneas que dejan ver de manera sutil el color anterior. Combino diferentes recursos gráficos integrados con el óleo, con la intención de crear una fragmentación en la lectura de la pintura, una información que se lee de diferente manera, una llamada de atención.

Preparo una gama de colores armónica, tanto fríos como cálidos para la representación de la piel y busco el contraste empleando tonos más saturados y vibrantes fuera de la figura. Por lo general, en toda la superficie el resultado matérico presenta una factura lisa, con cambios sutiles.

A la hora de comenzar abordo el cuadro en su conjunto, mancho y coloco tonos aproximados en las diferentes zonas, poco a poco resuelvo la pintura observando atentamente el juego de formas y colores que determinan la composición.



## 5. REFERENTES PLÁSTICOS

La elección de los referentes plásticos está determinada por la manera en que estos artistas han representado o representan la figura sin ajustarse a la realidad objetiva que todos percibimos. Ofreciendo una imagen psicológica de los retratados, pintando su interior, por medio de la deformación de la figura, del empleo del color a disposición de los sentimientos y emociones, de la elección de los encuadres, etc.

### 5.1. LUCIAN FREUD

Lucian Freud centró su interés en la figura humana. Sus representaciones carnales y expresivas traducen personalidades, una preocupación por la condición humana. Ubicados en ambientes ambiguos que confunden a la mirada debido a las forzadas perspectivas. Presenta una inconfundible pincelada que se convirtió en una de sus constantes y en una paleta de colores neutra.

Retrató obsesivamente a las personas que eran importantes para él: su madre, sus esposas, sus hijos y sus amigos. Revelan la capacidad de Freud para retratar el alma de los seres humanos a través de un estilo y un punto de vista muy personal.

“Pinto gente, no por lo que quisieran ser, sino por lo que son”. Lucian Freud.<sup>21</sup>

Con su trabajo quería contar una verdad, encontrar un sentimiento común que nos une como personas y creía que la manera de dar con ello era mirando, observando.

Algunos de los aspectos comunes que encuentro en mi obra son: el aspecto introspectivo de los retratados, los encuadres cortados o las grandes superficies de color sobre las que descansan las figuras.



Lucian Freud: *Double portrait*, 1986  
(Figura 4)



Lucian Freud: *Double portrait*, 1985  
(Figura 5)

<sup>21</sup>. Lucian Freud. En Wikipedia. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Lucian\\_Freud#Cambios\\_de\\_estilo](https://es.wikipedia.org/wiki/Lucian_Freud#Cambios_de_estilo)> [Consulta: 10 de Junio de 2019]

## 5.2. EMMA HOPKINS

Emma Hopkins nació en Brighton en 1989, actualmente reside en Londres habiendo expuesto en numerosas galerías importantes de esta ciudad. Afirma pintar a las personas de adentro hacia afuera, sus retratos expresan emociones profundas, presentan un aspecto visceral que ahonda en la psicología de las personas representadas. Hopkins se centra en la naturaleza humana, el sufrimiento y la vulnerabilidad, por lo que su obra está llena de introspección.

En el video *Painting People From The Inside Out: Emma Hopkins on Portrait Painting*, Emma Hopkins expone qué temas le preocupan y cómo los traspasa a la pintura. Entiende la pintura como un puente entre su mundo interno y el de los demás. Explica que la mayor parte de su mundo interno es subconsciente y únicamente puede observarlo desde la consciencia. La única forma de observarlo es encontrarlo indirectamente.<sup>22</sup>

Mediante la pintura busca conocer quiénes somos, cómo nos vemos y cómo se sienten dentro de sus cuerpos las personas a las que retrata. Trabaja en diferentes obras a la vez, lo que le permite reflejar las conclusiones del proceso en cada una de ellas. Busca la espontaneidad en sus pinturas al mismo tiempo que intenta plasmar de un modo realista todo lo que puede captar del aspecto interior del retratado.

De esta artista me ha influido su interés por representar los aspectos más ocultos del individuo, su capacidad de mostrar lo que se suele esconder, creando un impacto en el espectador y el uso de elementos abstractos combinados con la figuración.



Emma Hopkins: *UTA*  
(Figura 6)



Emma Hopkins: *False hope*  
(Figura 7)

<sup>22</sup>. ON DOUBT. *Painting People From The Inside Out: Emma Hopkins on Portrait Painting*. <<https://www.youtube.com/watch?v=0D9kl11hcq8>> [Consulta: 29 de marzo de 2019]



Paul Sérusier: *El talismán*, 1888  
(Figura 8)

### 5.3. GRUPO DE LOS NABIS

Hay algunas características comunes entre mi trabajo y ciertos cuadros del grupo de los Nabis. Para este apartado he consultado el catálogo *Simbolismo en Europa. Nestor en las Hespérides*.<sup>23</sup> En el capítulo escrito por René Le Bihan, *Los Nabis y la escuela de Pont-Aven*, explica cómo Paul Gauguin fue el primero en crear una pintura basada en los ritmos, los colores puros y expresivos. Los Nabis lo tomaron como “profeta” y siguieron su ejemplo en la creación de sus obras en las que otorgaban especial importancia al color y la composición. Hay una vertiente dentro del grupo de los pintores Nabis que tiene interés por la estampa japonesa, que se caracteriza por las formas planas, las composiciones descentradas y el uso de estampados de papeles pintados. El conjunto de estos elementos daban lugar a representaciones muy ilusorias. Deformaban la realidad de una manera subjetiva persiguiendo la emoción en el acto y resultado de pintar.



Paul Gauguin: *Dos mujeres de Tahití*, 1892  
(Figura 9)



Paul Gauguin: *Autorretrato con retrato de Bernard*, 1888  
(Figura 10)

En 1888, en Bretania, Emil Bernard le revela a Gauguin una fórmula plástica llamada cloisonnisme (clousionismo), con la que suprime toda profundidad, distribuyendo sobre el plano formas y color. Esta técnica estaba inspirada en las vidrieras medievales y en la estampa japonesa en la que se simplificaban los volúmenes, y se empleaban colores planos. Se abandona la perspectiva tradicional, se yuxtaponen las masas, la composición pasa a ser un collage de escenas, y las manchas de color marcan los ritmos en la superficie.

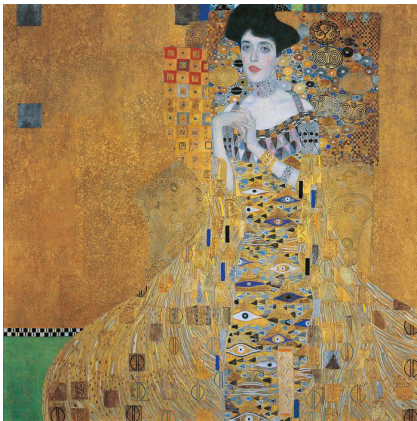
Paul Serusier guiado por Gauguin pintó entonces *El Bois d'Amour* que poco después pasó a reconocerse como el talismán y adquirió tal valor. Fue el inicio de la formación del grupo de Los Nabis, cuya forma plástica casi rozaba el límite de la no-figuración por el juego de la yuxtaposición de colores puros. Nabis, que viene de la palabra nebiim, significa profeta en hebreo, su esfuerzo radicaba en una nueva forma de entender el mundo, una nueva forma de arte, reconstruir el mundo por medio de la emoción.

Se crearon dos corrientes, por un lado, el grupo bretón, por otro, los parisinos, pero ambos esforzados por abandonar toda pretensión de imitación.

<sup>23</sup>. BIHAN, R. (1990) “Los Nabis y la escuela de Pont-Aven” en *Simbolismo en Europa. Nestor en las Hespérides*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo Insular



Gustav Klimt: *Dánae*, 1907  
(Figura 11)



Gustav Klimt: *Adele Bloch-Bauer I*, 1907  
(Figura 29)

“Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que está formado de la dicha de adivinar poco a poco. Sugerir: eso es el sueño. El uso perfecto de ese misterio es lo que constituye el símbolo, evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma.”<sup>24</sup>

Stéphane Mallarmé

#### 5.4. JUEGOS COMPOSITIVOS DE GUSTAV KLIMT Y EGON SCHIELE

Egon Schiele fue discípulo de Gustav Klimt y sus obras presentan características similares; juegan con el tamaño y el color de formas indefinidas que crean el equilibrio de las composiciones. Sitúan a las figuras en espacios indeterminados, en ocasiones fusionan el fondo con la figura, etc.

Estas son algunas de las razones por las que incluyo a estos dos artistas como referentes.

En la obra de Klimt se observa el uso de elementos decorativos basados en superficies doradas y diseños ornamentales de vivos colores. Tanto en las pinturas de Klimt como en Schiele se observa un carácter sexual. Klimt remitía a la sexualidad incluyendo símbolos y formas abstractas en algunas de sus pinturas. Siendo la representación de la mujer uno de los temas más recurrentes en su obra. Aunque su formación fue clásica su estilo pictórico presenta un carácter ecléctico, intentando huir de sus inicios naturalistas.



Egon Schiele: *Autorretrato con manos en el pecho*, 1910  
(Figura 13)



Egon Schiele: *Couple*, 1909  
(Figura 14)

<sup>24</sup>. BIHAN, R. (1990) “Los Nabis y la escuela de Pont-Aven” en *Simbolismo en Europa*. Nestor en las Hespérides. Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo Insular

Egon Schiele muestra su carácter existencialista mediante la representación de la figura humana, en su obra se hace aun mas notable el interés por la sensualidad y el erotismo pero acompañados por un sentimiento de soledad angustiosa. Sus pinturas son muy introspectivas y psicológicas, hizo una gran cantidad de autorretratos, los cuadros expresan su realidad mostrando el carácter destructivo de la moral del ser humano. El color adquiere autonomía, se aleja del naturalismo y éste funciona como un elemento más de la composición sin necesidad de representación figurativa.

Consigue transmitir estas cuestiones a base de deformar la figura, representar a los cuerpos contorsionados y cabellos cortos y alocados de hacer hincapié en las líneas de contorno con un trazo continuo lleno de fuerza que se infla y se desinfla a medida que la línea se compone.

El espacio es un vacío en el que las figuras flotan, con ello consigue generar incertidumbre y tensión.

“No hay arte nuevo. Hay artistas nuevos. El artista nuevo tiene que ser completamente fiel a sí mismo, ser un creador, ser capaz de construir sus propios cimientos directamente y solo, sin apoyarse en el pasado o la tradición... la fórmula es su antítesis.”<sup>25</sup>

Egon Schiele

---

<sup>25</sup>. 3 MINUTOS DE ARTE. Schiele: «No hay arte nuevo. Hay artistas nuevos» <<https://3minutosdearte.com/pensamientos/no-hay-arte-nuevo-hay-artistas-nuevos-egon-schiele/>> [Consulta: 10 de junio de 2019]

## 6. ANÁLISIS DE LA OBRA

Este apartado recoge el análisis plástico de la parte práctica del proyecto, ésta se presenta en dos fases: la primera incluye los trabajos previos y la segunda se forma con la serie pictórica. Considero *Figuras sin fondo* como una serie pictórica, al compartir estas obras características temáticas, estilísticas y temporales. Trabajar la serie me ha dado la oportunidad de desarrollar un tema en profundidad, y he ido observando cómo en conjunto ha adquirido un sentido más claro de lo pretendía transmitir.

Las dos fases, los trabajos previos y *Figuras sin fondo*, han sido realizadas mediante la técnica al óleo y la resolución plástica y uso de recursos retóricos es similar.

### 6.1. TRABAJOS PREVIOS

Considero interesante incluir en la memoria los trabajos previos a la serie *Figuras sin Fondo*.

Antes de decidir que centraría la parte práctica en el retrato, comencé haciendo algunos trabajos en las asignaturas de Taller de pintura y Procesos de Producción Pictórica y al finalizar el proyecto he podido observar que la mayoría de estos trabajos previos son representaciones de la figura humana en las que no aparece el rostro. Aun así presentan características comunes con las pinturas posteriores: La no delimitación de la figura con el fondo, el uso de colores complementarios y el juego compositivo a base de formas no figurativas.

Estas experimentaciones fueron fundamentales para el resultado final, dándome claves para poder continuar el trabajo.



Alba Cobo: *Sin título*, 2018  
Óleo sobre tabla, 40x20 cm  
(Figura 15)



Alba Cobo: *La azul o la roja*, 2018  
Óleo sobre tabla, 20x40 cm  
(Figura 16)

## 6.2. SERIE “FIGURAS FIN FONDO”.

En esta serie pictórica figurativa ubico a los retratados en espacios ambiguos, la mayoría de las obras están protagonizadas por el retrato individual y los rostros han sido representados en actitud introspectiva y calmada.

Los temas que subyacen bajo las pinturas son aquellos de los que he hablado anteriormente: El conflicto indentitario, el proceso en la búsqueda de la propia identidad que se entiende como algo inacabado, el inevitable condicionamiento ante las experiencias vividas y el espacio donde el individuo se desarrolla. Estas cuestiones han sido representadas mediante el lenguaje gestual de los retratados, la confusión generada mediante la fusión entre figura y fondo, el empleo de diferentes recursos graficos, las tensiones cromáticas...

A continuación he expuesto un análisis plástico de las piezas en conjunto con la finalidad de examinar las características comunes y elementos cohesionadores de la serie *Figuras sin fondo*.

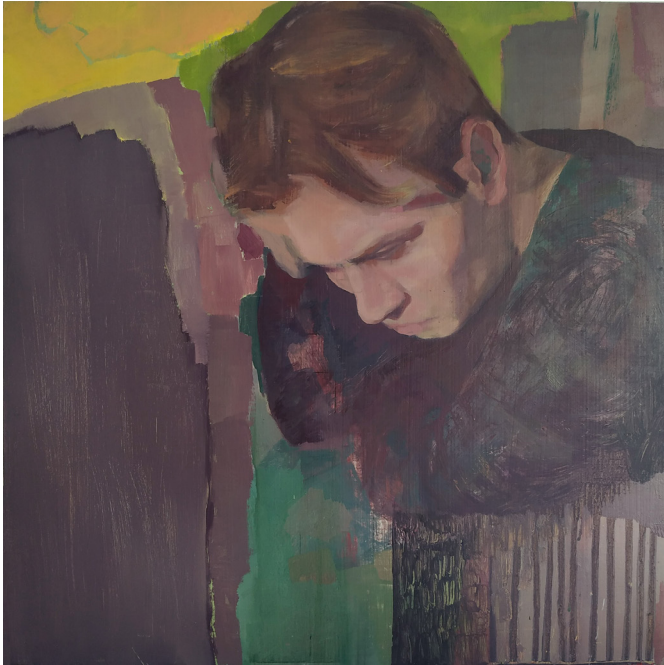
He evitado las composiciones centradas, me ha interesado situar las figuras desplazadas del centro y cortadas por alguno de sus lados, generando un fuera de campo que obliga al espectador a completar la imagen, imaginando el espacio que ha quedado excluido.

“El mundo está a mi alrededor, no frente a mi.”<sup>18</sup>

Maurice Merleau-Ponty.

---

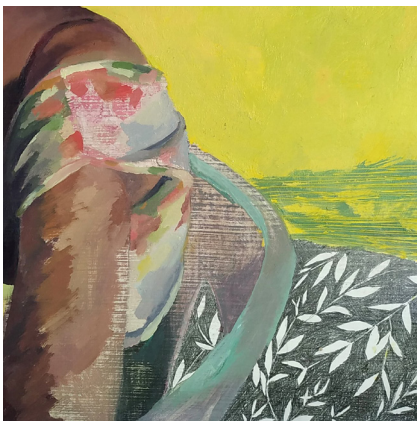
<sup>18</sup>.PELIZZON, L. *Más allá de la foto. El fuera de campo como estrategia narrativa*. <<https://www.lemiaunoir.com/mas-alla-la-foto-campo-estrategia-narrativa/>>



Alba Cobo: *Rubén*, 2018  
Óleo sobre tabla, 40x40 cm  
(Figura 17)



Alba Cobo: *Irene*, 2018  
Óleo sobre tabla, 40x40 cm  
(Figura 18)



Alba Cobo: Detalle de *Introspección Interferida*, 2018  
(Figura 19)

Este recurso genera cierta tensión compositiva, que ha sido equilibrada mediante la articulación de diversas formas de color que envuelven a la figura, manchas que guían la mirada en la lectura de la imagen.

Se hace notable la combinación de elementos representados de manera figurativa, en el caso del retrato, con elementos puramente abstractos, como los que completan el fondo. En algunas ocasiones el propio fondo lucha por el protagonismo con respecto a la figura debido al uso de colores saturados en esta zona.

Rompo la linealidad que provoca el uso de una sola técnica y empleo diferentes recursos plásticos, combinando el óleo con el dibujo de patrones con grafito. En algunas ocasiones he incidido sobre la pintura fresca con utensilios que han creado texturas ralladas, en otras, tras secar la pintura he lijado la superficie, quedando al descubierto las capas anteriores. En uno de los cuadros he incorporado fotografías a modo de collage que, posteriormente, han quedado cubiertas casi por completo debido a la pintura. Con este procedimiento se ha creado un diálogo entre lo anterior y lo posterior, un juego de tiempos, una confusión lógica.





Alba Cobo: *Evolución pictórica de Honor*, 2018  
(Figura 20)

El uso del color es clave para la lectura de los cuadros, escogidos por su capacidad de sugerir unas u otras emociones en el espectador. Los colores expresan por sí mismos, de forma inconsciente creamos asociaciones, los relacionamos con sensaciones o emociones. En todas las piezas aparece el color amarillo, como un elemento vibrante que interfiere en la lectura.

Al igual que simboliza la luz solar, la vitalidad o la energía; también es un color amargo, ácido, transmite cierta angustia. Una de sus características es la relación con la enfermedad: la fiebre amarilla, los trastornos hepáticos, la tisis...

En estos casos no he empleado el amarillo con la intención de simbolizar la enfermedad, pero en cierta manera pretendo generar cierta irritación, un golpe inesperado en la lectura.

“El color no está en las cosas, sino en la relación entre las cosas y nosotros”<sup>19</sup>

Felix de Azúa

Me interesan las dualidades que han quedado plasmadas en la obra. Además de los aspectos duales del amarillo, también he buscado el juego de colores entre complementarios, incluyendo el violeta en todos los cuadros.

He empleado colores análogos, creando gamas cromáticas armónicas de tonos poco saturados para las carnaciones, que contrastan con los tonos más puros y saturados del fondo.

<sup>19</sup>. AZÚA, F. *Diccionario de las artes*, p.96

A su vez, se crea cierta tensión entre el encuadre fotográfico, siendo éste ligeramente forzado, y la expresión relajada de los rostros.

La reiteración de formas y colores es un recurso visual empleado en toda la obra, he aplicado este recurso deliberadamente con la intención de generar cierto ritmo visual en la composición pictórica, que el espectador recorre enlazando unas zonas con otras.

Todos los cuadros, presentan un tamaño no superior a cincuenta centímetros por cualquiera de sus lados. El diálogo que se establece entre receptor y obra varía con el tamaño de la misma, mi intención en la elección de estos formatos es conseguir un dialogo íntimo, confidencial, que el espectador deba acercarse para observar con detenimiento.

### 6.2.1. Desligarse del referente

En la parte teórica he hablado de la necesidad de desvincularse de las normas impuestas, de actuar de acuerdo a nuestras verdaderas necesidades, de intentar mirar hacia adentro y encontrar quiénes somos realmente.

Para llevar esto a la experiencia he realizado unos ejercicios en los que me he desvinculado, en cierta manera, del referente fotográfico.

En uno de los casos he editado dos fotografías con Photoshop preparándolas adecuadamente para llevarlas a la técnica de la transferencia. El resultado es de alto contraste. Las zonas totalmente blancas han dejado ver el color del soporte tras la aplicación de la transferencia. Una vez transferidas las imágenes el uso del color sobre la imagen a sido totalmente libre.



Alba Cobo: *Imagen para transferencia*, 2018  
(Figura 21)



Alba Cobo: *Imagen para transferencia*, 2018  
(Figura 22)

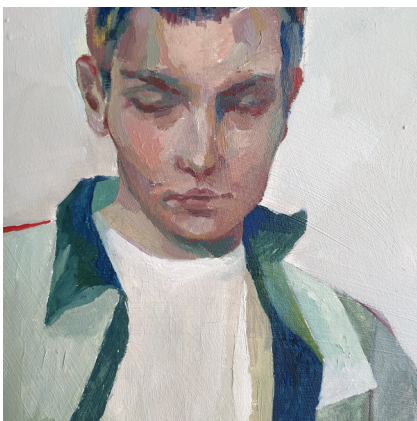
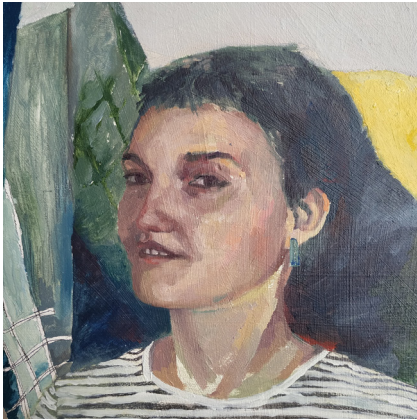


Alba Cobo: *Irene II*, 2018  
*Transferencia y óleo sobre cartón*, 20x20 cm  
(Figura 23)



Alba Cobo: *Rubén II*, 2018  
*Transferencia y óleo sobre cartón*, 20x20 cm  
(Figura 24)

En el segundo trabajo realizado sin referente cromático también me he desligado del aspecto más realista de la imagen. Las figuras han sido representadas de una forma un tanto plana, sin profundidad, siendo el resultado de tipo ilustrativo.



Alba Cobo: Detalle de *Rubén y María*, 2018  
(Figura 25)



Alba Cobo: *Rubén y María*, 2018  
Óleo sobre tabla, 40x40 cm  
(Figura 26)

El tratamiento pictórico de los rostros es diferente en ambas figuras. Cada uno transmite unas sensaciones. Es el único ejemplo en el que una de las figuras mira al espectador y su expresión facial es algo contraída.

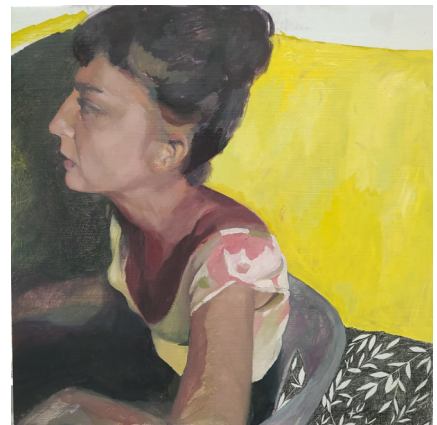
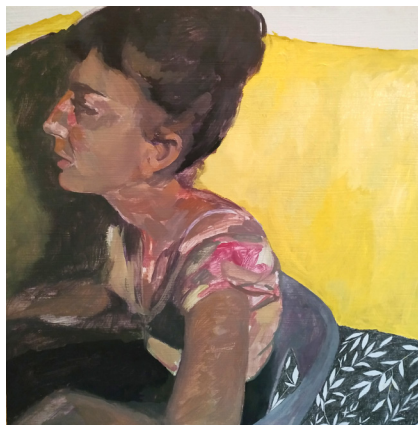
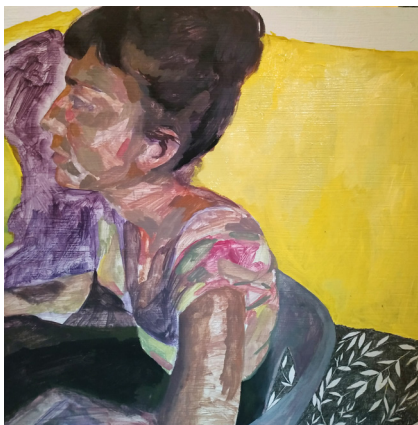
Estos dos ejercicios no están incluidos en la serie, pero han sido de gran utilidad para llevar a la práctica algunos puntos de la parte teórica.

### 6.2.2. *El proceso, una conversación*

Dedico este apartado a la visualización del proceso en mi pintura, a la parte experiencial en la que he meditado sobre muchas cuestiones. Una de las conclusiones es que mi intención dista mucho del hecho de producir cuantos más cuadros mejor.

“Garabatear, tachar, tapar, volver a pintar lo ya pintado, evitar que todo cuaje, boicotear cualquier intento de cierre, impedir que el transcurso se detenga borrando lo pintado. [...] Si el propio pasear puede ser objeto de paseo, también el propio pintar puede ser el objeto de la pintura, y no la pintura el objeto de pintar. No es lo mismo pintar que hacer cuadros.”<sup>20</sup>

Esta cita explica la sensación que he experimentado al pintar *Autorretrato interferido*, que analizo a continuación. Esta pintura ha sido la primera que comencé, y que posteriormente decidí incluir en la serie. Al igual que ha sucedido con todas las demás piezas de la serie, la he ido modificando a lo largo de todo el trabajo. Nunca me dispongo a pintar con la misma actitud, cada día es diferente y esto queda implícito en la pintura. Podría continuar modificándola, borrando para pintar encima y considero que no está finalizada. Lo *non finito* es una categoría estética, y ésta hace que la obra mantenga su frescura y no se la vea como algo rematado, algo que ha llegado a su fin, si no como un objeto vivo que nos incita a reconstruirlo.



Alba Cobo: Proceso de *Introspección Interferida*, 2018  
Óleo sobre tabla, 40x40 cm  
(Figura 27)

<sup>20</sup>. SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. Valencia, p.142.

Mediante la pintura se establecen analogías con otras áreas de conocimiento, por el interés de la pintura hacia todo lo que nos rodea. En este caso, con la pintura he llevado a la experiencia las reflexiones teóricas expuestas anteriormente. Como explican en *Los ojos del verbo*, libro escrito por Joaquín Aldas y Joël Mestre, la apropiación de imágenes y conceptos, incluso una libre interpretación de obras y autores, estimularán la inevitable y casi siempre latente renovación formal del medio pictórico. Una pintura de carácter reflexivo, en donde la observación y la ideación, no son tiempos al margen de la producción.<sup>21</sup>

Al mismo tiempo, el medio narrativo nos abre puertas a otras opciones de diálogo y es capaz de transmitir ampliando el mensaje.

María Zambrano en su ensayo *Por qué se escribe* reflexiona acerca de la necesidad y el impulso que se sienten por escribir, como una forma de ganar la batalla al lenguaje hablado. Las palabras escritas nacen en soledad, para contar un secreto de lo que aflora en silencio y no puede decirse.

[...]Quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; y las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, en el silencio de las vidas, y que no puede decirse. “Hay cosas que no pueden decirse”, y es cierto. Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup>. ALDÁS, J. | MESTRE, J. *Los ojos del verbo. Una observación de la Pintura y su entorno*, p.13

<sup>22</sup>. ZAMBRANO, M. “Por qué se escribe” en *Revista de Occidente*, p.3

La obra *Introspección interferida* ha hecho surgir las palabras en el proceso de la misma y las expongo en el siguiente texto:

“Estaba buscando el interruptor de la luz, no se veía nada en aquella terraza, ni rastro de las respuestas. No llegué a dar con el botón pero mis pupilas se dilataron y asomé la cabeza por un agujero que albergaba ruinas. Pude ver los ladrillos corroídos, las telarañas en las esquinas y el barro de mis zapatos. Saludé a una parte de la sociedad sin cocinar. Cruda, o quizás ahumada. Le dieron cuerda a mi garganta y nos ahogamos en palabras, pero las flores y el amarillo quedaron en la superficie. El violeta de mis ojos no llegó a puerto, hacen falta noches.”



Alba Cobo: *Introspección Interferida*, 2018  
Óleo sobre tabla, 40x40 cm  
(Figura 28)

Estas imágenes muestran el paso del montaje fotográfico a la pintura. La intención de desligarme del referente ha estado presente en toda la obra. En este caso he editado la imagen principal, añadiéndole otras imágenes e interviéndola con algunas herramientas de Photoshop he creado un montaje a modo de collage. Posteriormente durante el proceso he ido modificando con la pintura la imagen de referencia haciendo que todos los elementos presentes quedaran integrados entre sí.



Alba Cobo: Proceso de *Honor*, 2018  
Óleo sobre tabla, 50x50 cm  
(Figura 29)



Alba Cobo: *Honor*, 2018  
Collage y óleo sobre tabla, 50x50 cm  
(Figura 30)

## 7. CONCLUSIONES

Este proyecto me ha dado la oportunidad de descubrir que temas me interesa desarrollar mediante la pintura y de dedicar un tiempo en ahondar sobre cuestiones que siempre me han preocupado.

Desde el inicio, el planteamiento del trabajo ha ido tomando diversas formas pero finalmente fue consolidándose y depurándose. A medida que he ido avanzando la técnica pictórica ha ido definiéndose, consiguiendo así una impronta propia que a su vez se ha nutrido de todos los referentes plásticos.

En cuanto a la parte teórica he conseguido traspasar los planteamientos al proceso de creación, tomando éste como un tiempo de meditación, no tanto en el sentido espiritual de la palabra si no más bien en el posicionamiento ante la pintura con una actitud vigilante y de detenimiento, con la intención de comprender la complejidad que nos define.

Se me ha hecho imposible posicionar la cantidad de la producción en un primer término, atendiendo siempre a la importancia de tratar la pintura cuidadosamente y disfrutar del proceso.

La intuición ha sido clave en la creación, guiándome por lo que sentía a la hora de realizar los cuadros más que por seguir unos bocetos previos.

Al observar el resultado de la serie pictórica he sido consciente de los elementos que guardan relación con obras anteriores, sin haberlo premeditado

En una mirada retrospectiva a los objetivos previos al trabajo, se han cumplido todos ellos: desde el desarrollo conceptual del conflicto identitario y la pintura como medio de conocimiento, incluyendo la experiencia del acto creativo como búsqueda de la identidad desligándome poco a poco del referente, a la creación de la serie en la que se ha experimentado con diferentes recursos expresivos.

Con este trabajo han surgido muchas preguntas y no siempre he obtenido respuestas pero el interés reside en el planteamiento y en la búsqueda de las mismas. La motivación para seguir ampliando las ideas conceptuales y la parte práctica no se acaba con este proyecto.

Personalmente estoy satisfecha con la evolución de mi trabajo y con el resultado obtenido y lo tomo como base para seguir trabajando en ello.



## 8. BIBLIOGRAFIA

ACASO LÓPEZ-BOSCH, M. | Ellsworth, E.; Padró, C. (2011). *El aprendizaje de lo inesperado*. Madrid: Los Libros de la Catarata

ACASO, M. (2013). *REDUvolution : hacer la revolución en la educación*. Barcelona: Paidós.

ALDÁS, J. | MESTRE, J. (2014). *Los ojos del verbo. Una observación de la Pintura y su entorno*. Valencia: Sendemà Editorial

AZÚA, F. (1995) *Diccionario de las artes*. Madrid: Planeta.

BAUMAN, Z. (2005). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

BECKETT, S. (2017). *El mundo y el pantalón*. Barcelona: Editorial Elba, S.L

BIHAN, R. (1990) "Los Nabis y la escuela de Pont-Aven" en *Simbolismo en Europa*. Nestor en las Hespérides. Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo Insular.

COOPER, D. (1971). *La muerte de la familia*. Barcelona: Ariel

GARCÍA CALVO, A. (1983). *Familia: la idea y los sentimientos*. Zamora: Lucina

MARTÍNEZ-ARTERO, R. (2004). *El Retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Intervención cultural.

RODRIGUEZ MOYA, I. (2010). "El retrato contemporáneo. Del realismo a la pérdida del rostro" en *CBN: revista de estética y arte contemporáneo*. Coll Blanc, España. Núm. 2,

SABORIT, J. (2018). *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-textos.

ZAMBRANO, M. (1934). "Por qué se escribe" en *Revista de Occidente*. Madrid.

### FUENTES DIGITALES

AKUNYILI CROSBY, N. <<http://www.njidekaakunyilicrosby.com/>> [Consulta: 7 de Junio de 2019]

CAMARZANA, S. *Lucian Freud, la pintura por encima de todo*. <<https://elcultural.com/Lucian-Freud-la-pintura-por-encima-de-todo>> [Consulta: 12 de junio de 2019]

*La educación prohibida*. (Dir. Germán Doin). Eulam Producciones. 2012.

ODISEA AZUL. <<http://odiseaazul.blogspot.com/2012/12/la-muerte-de-la-familia-david-cooper.html>> [Consulta: 18 de abril de 2019]

ON DOUBT. *Painting People From The Inside Out: Emma Hopkins on Portrait Painting* <<https://www.youtube.com/watch?v=0D9kl11hcq8>> [Consulta: 29 de marzo de 2019]

PELLIZZON, L. *Más allá de la foto. El fuera de campo como estrategia narrativa*. < <https://www.lemiaunoir.com/mas-alla-la-foto-campo-estrategia-narrativa/>> [Consulta: 11 de junio de 2019]

SUBIRANA, M. *Manipuladores y manipulables*. <[https://elpais.com/sociedad/2012/09/21/actualidad/1348239424\\_807155.html](https://elpais.com/sociedad/2012/09/21/actualidad/1348239424_807155.html)> [Consulta: 28 de mayo de 2019]

TATE. *Njideka Akunyili Crosby – Inhabiting Multiple Spaces* / *TateShots*  
<[https://www.youtube.com/watch?v=UeYP8ssD\\_BM](https://www.youtube.com/watch?v=UeYP8ssD_BM)> [Consulta: 14 junio de 2019]

RT EN ESPAÑOL. *Cómo curar las heridas de la infancia para que no nos amarguen la vida (ENTREVISTA)*. <<https://www.youtube.com/watch?v=i3j8NquR-igL>> [Consulta: 24 de abril de 2019]

Lucian Freud. En Wikipedia. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Lucian\\_Freud#Cambios\\_de\\_estilo](https://es.wikipedia.org/wiki/Lucian_Freud#Cambios_de_estilo)> [Consulta: 10 de junio de 2019]

Gustav Klimt. En Wikipedia. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Klimt](https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt)> [Consulta: 6 de mayo de 2019]

Egon Schiele. En Wikipedia. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Egon\\_Schiele](https://es.wikipedia.org/wiki/Egon_Schiele)> [Consulta: 12 de junio de 2019]

Njideka Akunyili Crosby. En Wikipedia. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Njideka\\_Akunyili\\_Crosby](https://en.wikipedia.org/wiki/Njideka_Akunyili_Crosby)> [Consulta: 12 de junio de 2019]

3 MINUTOS DE ARTE. *Schiele: «No hay arte nuevo. Hay artistas nuevos»*  
<<https://3minutosdearte.com/pensamientos/no-hay-arte-nuevo-hay-artistas-nuevos-egon-schiele/>> [Consulta: 10 de junio de 2019]

## 9. ÍNDICE DE IMÁGENES

- (Figura 1) Njideka Akunyili Crosby: *And We Begin to Let Go*, 2013 (Extraída de la web de la artista)
- (Figura 2) Njideka Akunyili Crosby: *Dwell: Aso Ebi*, 2017 (Extraída de la web de la artista)
- (Figura 3) Alba Cobo: Bocetos para *Honor*, 2018
- (Figura 4) Lucian Freud: *Double portrait*, 1986 (Google imágenes)
- (Figura 5) Lucian Freud: *Double portrait*, 1985 (Google imágenes)
- (Figura 6) Emma Hopkins: *UTA* (Extraída de la web de la artista)
- (Figura 7) Emma Hopkins: *False hope* (Extraída de la web de la artista)
- (Figura 8) Paul Sérusier: *El talismán*, 1888 (Google imágenes)
- (Figura 9) Paul Gauguin: *Dos mujeres de Tahití*, 1892 (Google imágenes)
- (Figura 10) Paul Gauguin: *Autorretrato con retrato de Bernard*, 1888 (Google imágenes)
- (Figura 11) Gustav Klimt: *Dánae*, 1907 (Google imágenes)
- (Figura 12) Gustav Klimt: *Adele Bloch-Bauer I*, 1907 (Google imágenes)
- (Figura 13) Egon Schiele: *Autorretrato con manos en el pecho*, 1910 (Google imágenes)
- (Figura 14) Egon Schiele: *Couple*, 1909 (Google imágenes)
- (Figura 15) Alba Cobo: *Sin título*, 2018
- (Figura 16) Alba Cobo: *La azul o la roja*, 2018
- (Figura 17) Alba Cobo: *Rubén*, 2018
- (Figura 18) Alba Cobo: *Irene*, 2018
- (Figura 19) Alba Cobo: Detalle de *Introspección Interferida*, 2018
- (Figura 20) Alba Cobo: *Evolución pictórica de Honor*, 2018
- (Figura 21) Alba Cobo: *Imagen para transferencia*, 2018
- (Figura 22) Alba Cobo: *Imagen para transferencia*, 2018
- (Figura 23) Alba Cobo: *Irene II*, 2018
- (Figura 24) Alba Cobo: *Rubén II*, 2018
- (Figura 25) Alba Cobo: Detalle de *Rubén y María*, 2018
- (Figura 26) Alba Cobo: *Rubén y María*, 2018
- (Figura 27) Alba Cobo: Proceso de *Introspección Interferida*, 2018
- (Figura 28) Alba Cobo: *Introspección Interferida*, 2018
- (Figura 29) Alba Cobo: Proceso de *Honor*, 2018
- (Figura 30) Alba Cobo: *Honor*, 2018

