

TFG

VISIONES DE LO REAL.

DISTORSIÓN Y OMISIÓN EN LA INTIMIDAD Y EL ENTORNO

Presentado por Marina Iglesias Mateos

Tutor: Francisco de la Torre Oliver

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN/ABSTRACT

Experimentar las posibilidades de la materia pictórica es el motor que mueve este proyecto. La razón que lo motiva es entonces, el sinfín de aptitudes que la pintura nos permite. A partir de este hecho se desarrolla un tema, *Visiones de lo real*. En un primer momento se observa de manera generalizada cómo la pintura figurativa y realista ha transformado su entorno a lo largo de diferentes etapas de la historia. Luego se toman como herramientas la elipsis y la intimidad para elaborar la propia visión de lo real. Nos apoyamos también en autores como Lynch, Balthus o Hopper, entre otros, para contextualizar el trabajo realizado. Así, obtenemos imágenes que se sirven de la distorsión, la omisión y lo intimista como claves de nuestra pintura.

Palabras clave: pintura, materia, realidad, elipsis, intimidad, preguntas, respuestas.

Experimenting the possibilities of pictorial matter is the motor that moves this project. The reason which motivates it, is the endless abilities that the painting allows us to perform. From this point, it develops a subject; *Visions of the real*. At first it was observed in a sweeping way how the figurative and realistic painting had transformed its environment throughout history. Then it takes tools as the ellipsis and the intimacy to make our own vision of the real. We rely on authors as Lynch, Balthus or Hopper, among others, to contextualize our work. This way, we get images which use the distortion, the omission and privacy as keys of our painting.

Keywords: painting, matter, reality, ellipsis, privacy, questions, answers.

Gracias a mis amigos y compañeros, por intercambiar con ellos afinidades y también desacuerdos que han ayudado a encauzar mi trabajo. Por sus consejos y su disponibilidad.

A mi familia por entender mis decisiones y por su esfuerzo para hacer posible esta experiencia.

A los profesores que de su implicación como docentes han hecho que mi implicación como alumna sea más interesante.

A mi tutor por su atención y confianza en mi labor y por ayudarme a potenciarla.

Y gracias a mis referentes que con su obra han logrado no sólo mi grata sorpresa, sino que han resultado ser una de mis principales motivaciones.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
3. MARCO CONCEPTUAL.....	10
3.1. REALIDAD INVENTADA.....	11
3.2. ELIPSIS PICTÓRICA.....	13
3.2.1. Las atmósferas de Lynch.....	14
3.2.2. Los trucos de Juan Muñoz.....	15
3.3. INTIMIDAD Y ENTORNO.....	16
3.3.1. La renovada intimidad de Hopper.....	18
3.3.2. La visión de Balthus.....	19
3.3.3. Influencias clásicas en la actualidad: Borremans.....	20
4. VISIONES DE LO REAL.....	21
4.1. REFLEXIÓN Y ANÁLISIS.....	22
4.2. DESCRIPCIÓN TÉCNICA.....	24
4.3. ANÁLISIS FOTOGRÁFICO.....	28
5. CONCLUSIONES.....	33
6. BIBLIOGRAFÍA.....	35
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	36
8. ANEXOS.....	37
8.1. PRESUPUESTO.....	37
8.2. OTROS BOCETOS.....	38

1. INTRODUCCIÓN

Existen imágenes que se apoderan de nosotros. Su presencia se revela casi por sorpresa y nos invita desde lejos, a acercarnos y explorar su materialidad. Es entonces cuando sin darnos cuenta, se establece un vínculo sordo entre un cuerpo y otro. Si algo nos asegura la pintura, es que no va a decirnos nada directamente con palabras. Su lenguaje es otro. Seamos honestos, son artes diferentes y si bien lo audiovisual puede aunar todo en uno, la pintura “las mata callando”. Quizás sea esto, su independencia como arte, lo que ha procurado su supervivencia a lo largo de la historia y le ha permitido resurgir con fuerza cuando muchos la daban por muerta. Nos encontramos ahora en un período de aparente convivencia en el que cine, fotografía, escultura y pintura se retroalimentan. Las luchas y las descalificaciones entre unos y otros pueden llegar a parecernos ahora un poco anticuadas, manidas y repetitivas. Si bien es cierto que es esencial que la pintura se nutra de su pasado y su presente.

Pero volvamos al momento en que no podemos despegarnos del cuadro que acaba de engancharnos. Aquel en que se construye cierta intimidad entre una pintura, que ya es independiente de quien la pintó, y un espectador que es capaz de hacer suya esa pintura. Se genera entonces cierta complicidad entre ambos. La curiosidad del espectador le lleva a conocer, descubrir, percibir y reinterpretar toda esa materia y cromatismo que se coloca de manera especial o peculiar sobre el lienzo. Toda pintura siempre viene a encerrar entonces, algún tipo de misterio.

Nótese que he estado hablando de la relación espectador-obra, pero ¿qué hay de aquella pintor-pintura? Si bien es cierto que es diferente, no se puede pasar por alto el hecho de que quien pinta un cuadro no deja de ser su espectador. Primordial también es que las decisiones sobre ésta son suyas, pero, las necesidades que imperan son las de la pintura y la tarea de quien pinta es descifrarlas observando y actuando. Es así como construye sus propios mundos, aquellos que no podrían visitarse sin toda esta actuación. Todo ello teniendo en cuenta que la principal motivación es la materialidad de la misma, pintar con intencionalidad. Es por eso que este y cualquier otro tema no constituye más que una excusa para pintar.

Visiones de lo real es un conjunto de cinco obras cuyo tema o pretexto para pintar es la obtención de imágenes a partir de experiencias que provienen de la realidad. Esta realidad es filtrada por todo individuo de manera subjetiva –o íntima- lo que constituye una alteración de la misma. La pintura resultaría ser entonces, una interpretación matérica de esa subjetividad.

Para la consecución de este tema se han introducido una serie de conceptos: la realidad, la elipsis y el espacio intimista. El primero constituye un resumen abreviado sobre como la pintura ha utilizado la realidad como instrumento a lo largo de la historia. El pintor ha generado un mundo diferente al que poder acceder como excusa para pintar. El siguiente trata de explicar la elipsis como herramienta compositiva, la ocultación de ciertos elementos tanto icónicos como plásticos, para luego utilizarla como medio a través del cual generar misterio y provocar cuestiones tanto para el espectador como para quien produce la obra. A continuación nos centramos en entender de manera general, de dónde surge la representación intimista y cómo se ha emprendido lo íntimo mediante pintura en diferentes etapas de la historia de especial importancia en la formulación y evolución de este concepto.

Una vez desarrollado el marco conceptual, pasamos a los procesos de producción de la obra, concretamente aquellos que abordan la reflexión que se obtiene de la realización de esta producción en relación al contexto teórico dado, sus especificaciones técnicas generales y la presentación de un análisis fotográfico de cada obra.

Finalizados estos apartados se obtuvieron las conclusiones que quedan expresadas al final del proyecto. Se continuó con la bibliografía presentada, un índice de imágenes y se terminó con un presupuesto aproximado.

Añadir que, en definitiva, todo resultado que se pueda obtener proviene de una necesidad, y dicha necesidad es la que sin duda alimenta un proceso de aprendizaje en el que el error se desvela como un medio a través del cual conseguir un acierto. Hablamos entonces de un proceso intuitivo y a la vez intelectual de constante prueba y cuestionamiento, que es motivado, he de decir de nuevo, por esa necesidad.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Mi primer y principal objetivo es el de profundizar en la práctica de la pintura. No podría enumerar todo lo que esta afirmación conlleva pero es precisamente esa razón la que me incita a experimentar las innumerables posibilidades que ofrece. Esta multitud de registros es un aspecto que me atrae especialmente del medio, siendo el óleo uno de los recursos que mejor encarnan este hecho. Es por ello que, dentro de una coherencia en la producción, se procura obtener diferentes acabados (cuadros más o menos finalizados, diferentes cromatismos y texturas, composiciones diversas...) que a la vez vayan definiendo un sello personal. Las variaciones en la producción me resultan un aspecto interesante en la obra de un artista ya que suponen una evolución. En resumen, diría que mis preferencias se inclinan a la diversificación dentro de un estilo, pues me resulta más dinámico tanto para quien realiza la obra como para el que la ve. Personalmente afirmo que mi preocupación no es encontrar algo y mantenerme siempre ahí, sino encontrar algo que me defina y a la vez me procure una evolución interesante.

Mi siguiente objetivo está relacionado con mi atracción por las imágenes. Hasta el momento he observado diferentes vertientes que aparte del medio, son mi herramienta de trabajo. La primera son imágenes que encuentro (principalmente fotografías o fragmentos de videos). La segunda son aquellas queideo. Tanto unas como otras pueden estar vinculadas a experiencias vividas o no. En este caso mi pretensión ha sido proveerme de una serie de representaciones mentales que llevar al lienzo. En este trabajo todas estas imágenes tienen un vínculo, más o menos definido, con vivencias de diferentes momentos ya pasados. Por otra parte, me gustaría aclarar que en ningún momento mi intención haya sido la de narrar literariamente.

A partir de esta selección, mi próximo objetivo abarca el tema del proyecto. Puesto que mi elección ha sido la de utilizar imágenes que se nutren de la realidad, he decidido que mi tema a estudiar es la *transformación de lo real*. Es decir, tomar representaciones de la realidad para cambiarlas según una visión inevitablemente subjetiva. Esta es producto de experiencias y estados de ánimo. A su vez, he considerado interesante que de la misma manera que nuestra visión altera la realidad, la pintura que se desea alcanzar es aquella que altera las percepciones de la fotografía y se ensalza por sus cualidades propias: materia, cromatismo, texturas...

De este tema, *Visiones de la realidad*, han surgido subtemas que han sido necesarios a la hora de abarcarlo, establecen una correlación entre unos y otros, y su objetivo es autodefinirse y con ello, definir el tema principal. Es decir, se persigue el análisis general de etapas históricas, teorías y referentes que sustenten y den forma al marco conceptual de la práctica pictórica. Así ha sucedido con el subtema *Realidad inventada*, que se abarca con la intención de entender cómo los pintores han transformado su entorno mediante pintura figurativa y realista a lo largo de la Historia del Arte. Los dos subtemas siguientes, *Elipsis pictórica* e *Intimidad y entorno*, se elaboran con la pretensión de definir, en este caso, mi visión de la realidad. Lo que interesan de uno y otro, es su capacidad de intrigar y hacer cómplice al espectador, respectivamente. En relación al tema de la intimidad además, teniendo en cuenta que normalmente a lo largo de la historia se han retratado mujeres, he considerado interesante plasmar escenas que no incidan ni en un género ni en otro, es decir, captar mi visión de las escenas sin importar el sexo de quien aparezca en ellas.

Otro de mis objetivos es permitir al espectador amplitud a la hora de percibir la pintura. Es por ello que la elipsis no radica sólo en la composición de la obra, hablando desde un punto de vista técnico, sino en la concepción de la misma. Así, se pretende dar al público la libertad de percibirla según su propia experiencia y estado de ánimo y dotarla de independencia.

En definitiva y para terminar, añadir que mi objetivo final es procurar un producto profesional y de calidad en base a la experiencia hasta el momento, que a la vez sea resultado de un proceso en el que priman la sinceridad y honestidad para con el trabajo que se realiza.

Para ello, estos objetivos se conforman en torno a una metodología: lo primero y esencial es pintar y ver pintura. Es así como vamos asimilando diferentes posibilidades y registros, y a la vez, vamos logrando mayor control.

Pasamos a desarrollar el tema y así generar coherencia en la producción. El tema es el nexo común de la serie de imágenes expuestas.

Realizar fotografías que constituyen un acercamiento al entorno. Construir bocetos que se aproximan a la dimensión subjetiva y plástica del proyecto. Estos son una herramienta que permiten ver de manera más fiel cuál era la imagen mental inicial, la que resulta de experiencias que provienen de la realidad y se alteran mediante la percepción subjetiva del individuo.

Recopilar información teórica mediante la bibliografía seleccionada y procurar a su vez, otro acercamiento, esta vez a la dimensión teórica del trabajo.

Desarrollar la elipsis y así permitir mayor amplitud en la percepción. Omitir elementos en la imagen, así como la explicación de mis impresiones de la misma. Incentivar al espectador a desarrollar su propia percepción en base a sus experiencias.

Utilizar materiales que procuren calidad en el producto, así como preocuparse por el resultado en el proceso. Esto no quiere decir presentar cuadros de máximo acabado, sino avanzar conforme nos pida el cuadro. Es así como hay veces que solicita un mayor desarrollo mientras otras, nos pide que finalicemos en un punto de aparente inacabado. Es decir, prestar atención en procurar aquello que permita mayor potencial a la pintura.

3. MARCO CONCEPTUAL

3.1. REALIDAD INVENTADA

“He creado universos que, aunque no existan, se han convertido en reales para mí, simplemente porque creía en ellos. Todo esto provoca a veces una confusión entre visión y realidad, pero todas mis visiones constituyen mi existencia. Finalmente, ¿qué es la realidad? En lo que a mí respecta, creo que la realidad se inventa a cada minuto.”¹

Balthus.



Fig. 1. Rembrandt: *A Woman bathing in a Stream*, 1654

Fig. 2. Diego Velázquez: *Las Meninas*, 1656

En la introducción de su libro *El realismo en la pintura del siglo XX*, Brendan Predeville afirma que no se puede hablar de lo realista como una sola cosa. Si hacemos esto asumimos el riesgo de caer en el malentendido. Y es que las diferentes vertientes de la pintura realista conllevan multitud de connotaciones en torno a este término.

Para entender esta afirmación con mayor claridad el autor nos procura un breve recorrido histórico. En primer lugar nos remonta a Egipto y Grecia, cuyos principios son renovados durante el Renacimiento, lo que constituye el inicio de la Historia del Arte occidental. Entonces la verosimilitud se perseguía con el fin de alcanzar un canon de belleza perfecto e inmortal. La cultura del Cinquecento consideraba una obra como arte cuando “una cierta idea” trascendía la experiencia. Así, los coleccionistas de arte buscaban obras construidas en torno al rigor académico y excluían aquellas que tratasen temas vulgares. Se comenzó a valorar la materia de la pintura misma, ya que a partir del siglo XV se expandió el uso del óleo por sus cualidades maleables y por posibilitar innumerables tipos de acciones pictóricas. La pintura al óleo permitió también la plasmación de realidades consideradas inadmisibles por tratar temas “inferiores”, que sin embargo, funcionaron especialmente bien y evocaron su materialidad física (hablamos por ejemplo, de casos como Caravaggio o Courbet²). Según Predeville existen en la Historia del Arte occidental, dos “familias” de pintura realista: la que sigue los preceptos clásicos y la que permanece independiente. Así, la primera trataba los modelos académicos seguidos por la tradición posrenacentista (perspectiva lineal, desnudo, obra a escala pública) y la otra llevaba a cabo una pintura de género y temas mundanos (siglos XVII y XVIII) y de realismo antiacadémico (siglo XIX). Estos últimos, al transgredir la norma y presentar escenas familiares para los espectadores, lograron reinterpretar la percepción de la pintura. Casos como Velázquez o Vermeer, que al tratar estos temas produjeron complicados y paradójicos efectos ópticos. A su vez, al incluir objetos como marcos y espejos en sus composiciones, recalcaron su aspecto ilusorio y convirtieron la mirada en un acto autoconsciente y reflexivo: desarrollaron una nueva complicidad entre

¹ CARRILLO, C. *Balthus*. p. 11.

² PREDEVILLE, B. *El realismo en la pintura del siglo XX*. p. 7-8.



Fig. 3. Goya: *Dos viejos comiendo sopa*, 1819-1823

Fig. 4. Balthus: *Thérèse dreaming*, 1938

espectador y pintura. El realismo francés decimonónico, con pintores como Courbet y luego Cézanne, buscaba presentar la realidad como experiencia, lo que Cézanne llamaba “sensaciones”.³ Calvo Serraller recalca la mirada que presentan las pinturas de Courbet presentadas en el Pabellón del Realismo durante la Exposición Universal de París de 1855. El pintor propuso un nuevo punto de vista diferente al del idealismo de los clasicistas y románticos como Ingres y Delacroix (cuyo compromiso se acercaba más a una visión mimética de la realidad), influido por la reciente aparición de la fotografía a manos de Daguerre y Nadar⁴. De nuevo Predeville nos sitúa durante las primeras décadas del siglo XX, período en que se desarrolló también un realismo de corte más académico de manera reinventada. La pintura de Giorgio de Chirico es un ejemplo de ello. Es la época de las corrientes muralistas mexicanas, las cuales se inspiraron en los frescos renacentistas; o del surrealismo, cuyo pintor más comprometido y a la vez contrario al realismo fue René Magritte. En la década de 1930, Alberto Giacometti, Francis Gruber y Jean Hélion, desarrollaron un realismo más íntimo situando la experiencia fuera de la esfera pública. No sobrevivió a la época consumista posterior, pero sí hizo eco en artistas tan peculiares como Leon Golub o Lucian Freud⁵. Bienales y macroexposiciones poblaron la década de 1970 y con ellas, la práctica artística híbrida y heterogénea. En 1980 se lleva a cabo la exposición *Les Réalismes* en París cuyo objetivo fue proponer una nueva lectura sobre las figuraciones de entreguerras, iniciándose un movimiento de recuperación de artistas, entre los que podemos encontrar a pintores como De Chirico, Hopper o Balthus⁶. A finales del siglo XX se dio un importante fenómeno mediático y muchos aspectos del realismo pasaron a ser representados a través de la fotografía y el video. Sin embargo, pese a toda expectativa de abandonar la pintura como medio de expresar la realidad, despertó un renovado interés por la misma⁷. Quizás se entendió que la pintura es portadora de un lenguaje propio lleno de infinitas posibilidades y que, al fin y al cabo; no es un instrumento de la realidad, sino la realidad un instrumento de la pintura.

³ *Ibid.* p. 8-9.

⁴ CALVO, F. *El realismo*. p.10.

⁵ PREDEVILLE, B. *Op. cit.* pp. 10-11.

⁶ CLAIR, J. *Les Réalismes. 1919-1939*. París: Centre Georges Pompidou, del 17 de diciembre de 1980 al 20 de abril de 1981.

⁷ PREDEVILLE, B. *Op. cit.* pp. 11-12.

3.2. ELIPSIS PICTÓRICA

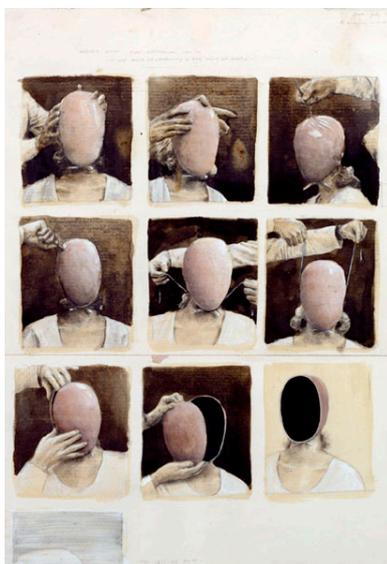


Fig. 5. Edward Hopper: *Intermission*, 1963

Fig. 6. Michaël Borremans: *The mask of simplicity*, 2001

Los profesores Alberto Carrere y José Saborit definen la elipsis en su libro *Retórica de la pintura* como una figura de supresión mediante la cual una o varias partes del enunciado aparecen omitidas y que, dependiendo del contexto, pueden o no ser mentalmente recuperadas. Así, cuando hablamos de elipsis pictórica y consecuentemente de la ambigüedad que ésta alimenta, podemos decir que esta supresión puede presentarse claramente reconocible o, por otra parte, menos delimitada⁸.

Según los autores, este recurso provoca una correlación entre lo presente y lo ausente, invitando al espectador a “completar” dicha ausencia a partir de la presencia. Este hecho genera a su vez, una amplia apertura y permite al espectador llevar “a su propio terreno” el acto perceptivo. Con ello, se establecen posibilidades “íntimas” entre la pintura y quien la observa, dando paso a un intercambio de complicidades entre ambos⁹.

Para empezar, en toda pintura figurativa el pintor decide tomar un punto de vista que puede ser recuperado en menor o mayor grado por parte del espectador, lo que implica entonces una elipsis. Las escenas de Degas, por ejemplo, capturaron íntimas escenas femeninas, acercándose al punto de vista *voyeurista*¹⁰.

En *Retórica de la pintura* se considera que, a partir del concepto general de elipsis, se pueden diferenciar varios tipos y subtipos de tropos. Para empezar la elipsis icónica y la elipsis plástica. Con la primera se cancelan signos que se asemejan a lo que representan¹¹. Así, para Rolf G. Renner las pinturas de Hopper resaltan la ausencia de personas cuyo intento de expresar una íntima realidad de la percepción y un sistema autónomo de signos, caracterizan la ambigüedad de sus pinturas¹². Por ejemplo, en el cuadro *Intermission*, la única presencia de la mujer sentada en la butaca provoca sensación de aislamiento¹³. Por otro lado, la elipsis plástica según Carrere y Saborit, suprime signos plásticos: forma, textura, color, nivel de brillo... Los límites entre elipsis plástica e icónica no se definirían con claridad ya que lo icónico se construye a partir del signo plástico. A su vez podemos distinguir el *siluetaje* del *viñetaje*: en el primer caso la forma periférica que rodea a la figura queda descrito mientras que al interior se le presta menos atención, constituyendo el viñetaje el caso contrario, es decir, se le presta más atención a la figura. En la secuencia de dibujos *The mask of simplicity* de Michaël Borremans observamos un claro ejemplo de *siluetaje* en la última imagen, en la cual se nos presenta el rostro elíptico. Por otro lado, *The dead toreador* de Manet

⁸CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. p. 264.

⁹ *Ibid.* pp. 264-265.

¹⁰ *Ibid.* p. 265.

¹¹ *Ibid.* p. 267.

¹² RENNEN, R. *Edward Hopper: 1882-1967: Transformaciones de lo real*. p. 31.

¹³ *Ibid.* p. 46.



Fig. 7. Luc Tuymans: *Soldier*, 1999
 Fig. 8. Édouard Manet: *The dead toreadador*, 1865



constituye un caso de *viñetaje*. Normalmente los casos de siluetaje suelen presentarse mediante coartadas icónicas: en la obra *Soldier* de Luc Tuymans podemos observar como el rostro de este personaje está oculto tras una aparente máscara. Aparte de estos casos puede darse también el de elipsis cromática, así, dentro del entorno de la obra *Soir bleu* de Hopper, podemos afirmar que el personaje central no carece de color, pero el potente blanco y los tonos grisáceos hacen que nuestra atención se centre en él, puesto que la ausencia de un cromatismo más potente lo diferencia del resto del cuadro, el cual sí que posee ese cromatismo.

Llegados a este punto se considera necesario hablar también del entorno audiovisual, más concretamente de las elipsis espacio-temporales del cine¹⁴. Sin embargo, vamos a centrarnos en la obra de un único director para abordar este tema: David Lynch.

3.2.1. LAS ATMÓSFERAS DE DAVID LYNCH

Las películas de David Lynch constituyen un entramado en el que todo se conjuga para generar atmósferas inquietantes. En el *Cahier du Cinéma* dedicado al autor, Thierry Jousse posiciona la curiosidad del espectador como el motor de inmersión en sus ambientes. Así, en *Blue Velvet* (1986), el verdadero incentivo es la curiosidad y a raíz de ella se obtiene conocimiento. Todo ocurre como si sus protagonistas, Jeffrey y, en menor medida Sandy, fueran espectadores que atraviesan la pantalla y acceden a la ficción más recóndita en la cual se desenvuelve lo fantasmagórico, dominando el disfraz y el ocultamiento esta parte oscura del film¹⁵. En *Lost Highway* (1997), Lynch emplea de nuevo este recurso en una narración perturbadora y genera un sinsentido proponiendo un viaje mental que alía profundidad, locura y virtuosismo¹⁶. Otro de sus sellos es el uso de lo doméstico y de sociedades americanas en las que nada es lo que parece, así como el uso de paisajes norteamericanos que recuerdan a sus referentes pictóricos: de los expresionistas a Edward Hopper y, aquí, más bien a los paisajistas

¹⁴ CARRERE, A.; SABORIT, J. *Op. cit.* pp. 269-279.

¹⁵ JOUSSE, T. *David Lynch*. pp. 32 y 38.

¹⁶ *Ibid.* p. 76.



Fig. 9. David Lynch: *Blue Velvet*, 1986

Fig. 10. Juan Muñoz: *Double Bind*, 2001

estadounidenses¹⁷. David Lynch no sólo ha utilizado la elipsis como recurso para producir misterio y curiosidad, sino que ha evitado en todo momento explicar sus películas, incentivando el cuestionamiento y como se ha dicho al principio, proporcionando una mayor apertura y permitiendo al espectador llevar a “su propio terreno” cualquier tipo de interpretación. De esta manera sumerge al espectador en un juego de pistas y su obra pasa a ser un enigma en continuo desciframiento cargado de pesadas atmósferas¹⁸.

3.2.2. LOS TRUCOS DE JUAN MUÑOZ

Esta concepción de la obra como enigma es también compartida por el escultor español Juan Muñoz:

*“Me interesa que la obra sea enigmática para mí. Si la comprendo pierdo interés.”*¹⁹

Si Lynch dice que somos como detectives, Juan Muñoz trabaja en torno a la sospecha.

*“Creo que debajo de toda obra de arte hay una sospecha, una sospecha sobre la realidad tal cual se presenta delante del ojo, porque si este es un oficio de creer en el ojo, también es un oficio de sospechar del ojo. En el momento del origen de toda obra de arte, que a mí me interesa, hay un momento que el ojo te traiciona, te está dando una información que el cerebro no te la reconoce, o al revés, la imaginación te trata de descubrir el mundo que tienes delante, y el ojo te está diciendo que no.”*²⁰

En el documental *Juan Muñoz, poeta del espacio* (2014) se aprecia como en sus obras tempranas de la década de los años 1970 el escultor ya utilizaba elementos arquitectónicos comunes que no cumplían con su aparente función. Un ejemplo de este tipo de esculturas es su pasamano, en el que a primera vista no apreciamos la presencia de una navaja abierta. Esta navaja se encuentra oculta, escondida en la parte trasera del pasamano. El ojo nos engaña a primera vista, de la misma manera que nos engañan las oscuras baldosas pintadas de la exposición *Double Bind* (2001), provocando en el espectador el enigma, la cuestión sobre si son agujeros en el suelo o no. Juan Muñoz genera así un juego, él es quien hace los trucos y el espectador lo sabe, sabe que nos está engañando pero de algún modo, es esto lo que busca²¹.

¹⁷ *Ibíd.* p. 51.

¹⁸ *Ibíd.* p. 5.

¹⁹ ARRANZ, M; SOLANA, A. (dir.) *Juan Muñoz, poeta del espacio*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*

3.3. INTIMIDAD Y ENTORNO



Fig. 11. Johannes Vermeer: *A maid asleep*, 1656-1657

Fig. 12. Edgar Degas: *Combing the hair*, 1896-1900

Entre los aspectos relacionados con el concepto de la intimidad, Luis Puelles en su artículo *Lo íntimo como categoría estética*, destaca aquel que se refiere a su localización. Se centra en interiores, espacios cerrados creados por el hombre que hemos asimilado como algo natural. Ahora bien, ¿qué es la intimidad? No es privacidad pero la presupone. Tampoco es “el yo más esencial o verdadero”, de esta manera la intimidad es un estado; subjetivamente, una manera de estar consigo. También hay que diferenciar lo íntimo de lo intimista: el primero es una categoría estética y el otro, una categoría estilística²². Para Puelles la pintura se encargará de dar a ver la intimidad a través del espacio. Se consigue que el espectador, el *voyeur*, pase a ver lo invisible: el estado subjetivo “íntimo.”

Así, las obras artísticas serían figuraciones de la intimidad, representaciones capaces de manejar la subjetividad de los espectadores, generalmente, mediante alguno de estos tres medios: el *voyeurismo*, los objetos connotativos y la presencia del rostro o más ampliamente, del cuerpo; que han sido en su mayor parte, de sujetos femeninos.

Apuntadas estas tres estrategias, pasamos a un análisis de, concretamente, cuatro secuencias históricas que han tenido especial importancia en nuestro entendimiento y asociación de lo íntimo en la actualidad: la pintura holandesa de interiores del siglo XVII, especialmente la de Vermeer; el rococó francés; el naturalismo e impresionismo francés decimonónico y la obra de Hopper en el siglo XX²³. Luego continuaremos también con la pintura de Balthus y ya en el siglo XXI, con el caso de Michaël Borremans.

El autor nos presenta en primer lugar, gracias a la pintura barroca holandesa en el siglo XVII, la aparición del género de interiores, la cual está directamente relacionada con el surgimiento de la burguesía y consecuentemente, el ámbito privado como logro del individuo civil. Fue Vermeer quien orientó la representación de los estados de la intimidad hacia la manera que tenemos de entenderla en la actualidad, relacionándola con lo interior: la subjetividad de la intimidad se sitúa en un espacio privado vinculado al interior, en el que además, aparece el sujeto femenino en soledad y silencio, pasando ambas cualidades a ser características propias de lo íntimo a partir de este momento. Es así como se genera la concepción del artista como *voyeur*, y con este, la del espectador. Este último puede ser espectador-contemplador como público teatral y espectador-observador como presencia invisible, inesperada, ante la cual la obra parece estar indiferente o desconocerla. Es el segundo caso el que surge con la obra de Vermeer, ya que los espectadores de sus escenas se convierten en *voyeurs*. Así, el concepto de artista *voyeur* de interiores y perceptor de la intimidad permanecerá en las etapas artísticas

²² PUELLES, L. *Lo íntimo como categoría estética*. pp. 241-242.

²³ *Ibid.* pp. 243-244.



Fig. 13. Edward Hopper: *Hotel room*, 1931

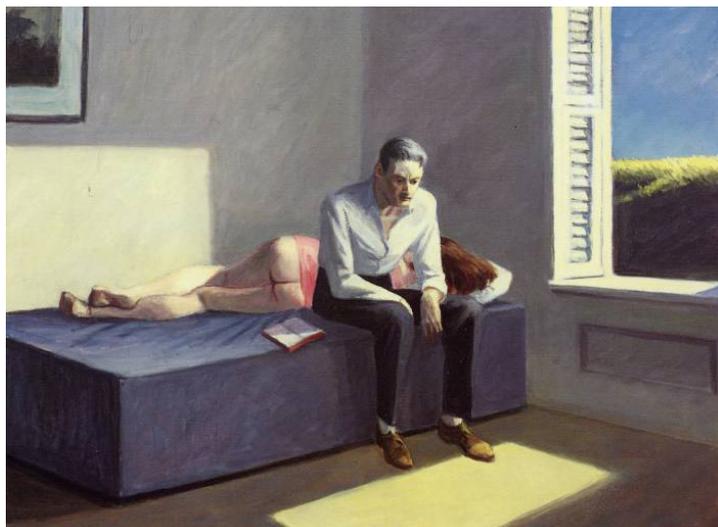


Fig. 14. Edward Hopper: *Excursion into philosophy*, 1959

posteriores²⁴.

En la Francia del siglo XVIII con el desarrollo del arte rococó, se conservan dos aspectos mencionados en el período anterior: la correlación intimidad-interior (que se hace evidente con el apogeo de la arquitectura interiorista) y el *voyeurismo*, con una inclinación hacia la intimidad sexualista consecuente de la literatura desarrollada durante la época²⁵.

Pasemos ahora al siglo XIX, durante el desarrollo del impresionismo en Francia y centrándonos concretamente en Degas, cuyas aportaciones lograron disminuir el erotismo del rococó. Con el naturalismo en la literatura, la mirada del artista pintor pasa a ser también una mirada demiúrgica. En *La bañera* de Degas las mujeres no parecen saber que alguien las observa. El pintor mira sin ser mirado. Ya no hay sexualidad, sino una visión de la intimidad como intimismo, o lo que es lo mismo, estilo intimista. Éste se halla en plena expansión durante este período y se consolidará con la presencia de objetos de alto valor connotativo, objetos intimistas, que irán conformando una *iconología de la intimidad*. Este rasgo es común a muchas pinturas impresionistas, especialmente en las de Bonnard y Vuillard²⁶. En su escrito sobre Degas, Maurice Sérullaz afirma que el pintor deseó captar la vida de más cerca, abordando escenas en las cuales pudo dar actitudes más familiares —a la vez que eternas— a sus modelos. Concretamente de sus planchadoras, modistas y mujeres arreglándose, se podría decir que permitieron a Degas evocar actitudes femeninas que son un reflejo de la vida diaria de la mujer de la época²⁷.

²⁴ *Ibid.* p. 244.

²⁵ *Ibid.* pp. 244-246.

²⁶ *Ibid.* p. 246.

²⁷ SÉRULLAZ, M. *Degas: Mujeres arreglándose, lavanderas, modistas*.

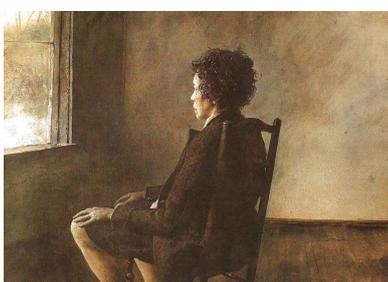


Fig. 15. Edward Hopper: *Seawatchers*, 1952

Fig. 16. Andrew Wyeth: *Up in the studio*, 1965

3.3.1. LA RENOVADA INTIMIDAD DE HOPPER

A partir del siglo XX se produce la aparición de una nueva cultura urbana capitalista y con ello, un vacío en la vida pública y un desequilibrio en la vida privada. En el libro de Ivo Kranzfelder sobre Hopper se describe este contexto en el que se sitúa la obra del pintor americano. Podría decirse que abunda una mayor introspección en una sociedad en la que se propugna el narcisismo y se cuele en las interacciones humanas. En este ámbito, el criterio decisivo a la hora de intercambiar relaciones íntimas se mide en conceptos como “autenticidad” y “apertura” de las personas. Personas que en los cuadros de Hopper suelen aparecer aisladas unas de otras. Podemos asociar a la intimidad entonces, un calor humano que resulta no ser el tema de sus cuadros. Se trata más bien de una relación entre la sociedad y el teatro. Para Hopper un punto esencial es, tal como él mismo expresa: “*separar el ser interno del hombre de su actuación social.*”²⁸

Puelles señala que las mujeres que aparecen en los cuadros de Hopper, podrían recordarnos a las de Vermeer, sin embargo las de Hopper ocupan un lugar provisional o impersonal. El interior habitado por el individualismo contemporáneo ha perdido el sentido de refugio y permanencia, de lugar familiar, y con la mutabilidad de los espacios, también la experiencia de la intimidad pierde su hasta entonces carácter permanente. El yo se desarraiga, se metamorfosea, es versátil y provisional y se acompaña de la constante transfiguración del rostro humano (debido a los esteticismos de la moda). El reencuentro con lo íntimo se posterga así con estas fluctuaciones²⁹.

Por otra parte, Renner afirma que Hopper recoge bajo el ángulo de visión de la modernidad avanzada esa correlación exterior-interior. Consigue con sus cuadros la transformación de la mirada hacia el exterior en una mirada hacia el interior, la visión cortada hacia fuera es reemplazada por un arte realista del interior y el lugar de un paisaje percibido a través de la ventana es ocupado por el “paisaje interior”, por generar atmósferas que se caracterizan por la irrupción de aire y luz. También reciben sus cuadros el sello voyeurístico mencionado, anticipando ideas plásticas que más tarde adoptarán artistas americanos como Andrew Wyeth o Eric Fischl³⁰.

Rolf G. Renner ejemplifica este hecho con obras del pintor como *Compartment C*, en el que la mujer que está sentada leyendo se nos presenta aislada del paisaje exterior mostrado y delimitado a la vez por la ventana, devolviéndonos la mirada al interior. Un paralelo de este cuadro es *New York Movie*, en el que en vez de una ventana, se nos presenta una pantalla de cine, y una sala a oscuras que contrasta con la zona iluminada de la derecha, una obra en la que las perspectivas dinamizan el espacio y sin

²⁸ KRANZFELDER, I. *Edward Hopper: 1882-1967: visión de la realidad*. pp. 141-142.

²⁹ PUELLES, L. *Op. cit.* p. 247.

³⁰ RENNER, R. *Op. cit.* pp. 8, 9 y 16



Fig. 17. Enguerrand Quarton: *La Pietà de Villeneuve-les Avignons*, hacia 1470

Fig. 18. Balthus: *Guitar lesson*, 1934

Fig. 19. Balthus: *Children Blanchard*, 1937



embargo, acentúan también el efecto de aislamiento de la acomodadora³¹. Esta sensación de aislamiento se mantiene en cuadros en los que aparecen varios individuos, prueba de esto son *Sunlight in a Cafeteria*, *People in the sun* o *Seawatchers*.

3.3.2. LA VISIÓN DE BALTHUS

Gilles Néret afirma que con el pincel de Balthus, todo retrato femenino, por su actitud, su pose y su gesto, revela que el artista pertenece al extenso linaje de pintores *voyeurs*, al que entre los ya citados, encontramos artistas tan eminentes como Boucher, Ingres, Toulouse-Lautrec o Bonnard³². Resulta común que los cuadros de Balthus sean catalogados como subversivos y de carácter sexual, sin embargo, no hace falta investigar en profundidad para entender porqué construye espacios intimistas dominados por adolescentes. Balthus es un artista autodidacta que aprendió copiando cuadros en el Louvre, principalmente de Poussin, del cual dice “*fue en alguna manera mi primer maestro. De él me ha gustado todo: sus colores, su manera angélica y atemporal de pintar, sus mujeres también, que han influido mucho en mi trabajo*” y más tarde de artistas del Quattrocento como Masolino da Panicale, Masaccio y especialmente Piero della Francesca³³. Néret nos hace entender también que las adolescentes de Balthus hacen referencia a lo incompleto y entablan un nexo con estos artistas antiguos que fueron sus mentores. Cierto es que reconoce abiertamente haber pintado cuadros como *La lección de guitarra* para sembrar polémica: “*Era la única manera de llamar la atención, pero lo que me complace es que, ahora, el cuadro se considere una pintura. El tema no es más que un pretexto.*”³⁴ Para Balthus, la concepción de la pintura tiene un sentido de amplitud: “*la gran pintura debe revestir un sentido universal*” y ha de desprenderse de todo signo de individualismo, sacarse de encima la personalidad ya que el mundo interior es un universo limitado. Para él, la primacía del individuo atenta contra esa universalidad de la pintura y conduce a olvidar el amor por la pintura

³¹ *Ibíd.* pp. 45-46.

³² NÉRET, G. *Balthus: Balthasar Klossowski de Rola, 1908-2001: el rey de los gatos*. p. 23.

³³ CARRILLO, C. *Op. cit.* pp. 5-6.

³⁴ NÉRET, G. *Op. cit.* pp. 37-38.



Fig. 20. Michaël Borremans: *One at the Time*, 2003

Fig. 21. Michaël Borremans: *The Load (II)*, 2009

Fig. 22. Michaël Borremans: *The Hovering Wood*, 2011



como tal³⁵. Es por esto que la intimidad reflejada por Balthus enlaza con el concepto de belleza clásica y con los maestros antiguos a los que admira, pues es con ellos y no con sus contemporáneos con los que comparte su concepto de la pintura.

3.3.3. INFLUENCIAS CLÁSICAS EN LA ACTUALIDAD: BORREMANS

Una admiración a los grandes pintores de la Historia del Arte como Diego Velázquez o Édouard Manet, así como Goya o Vermeer, es lo que siente también el pintor Michäel Borremans. De nuevo encontramos en su pintura, rasgos característicos del intimismo ya mencionados en artistas como Degas: sus figuras están capturadas en varios estados de tal ensimismamiento que parecen negar la presencia del espectador. Esto es lo que escribe Christine Kintisch sobre el trabajo del pintor. Según ella, estas personas que aparecen en sus cuadros nunca nos miran, o miran pero no ven nada y están confinadas en su propio mundo. Hay una especie de vacío en estas imágenes³⁶.

Michäel Borremans consigue atmósferas silenciosas cargadas de ambigüedad, un sentido de familiaridad e intimidad que conducen a un disturbio intenso, un mundo en el que sus personajes están inmersos en actividades misteriosas y la imagen nos confunde, nos desconcierta³⁷. La pintura se conforma con una intención que el mismo Borremans califica como “*A knife in the eye*”,³⁸ un corte en el ojo que es fruto de una sorpresa celebrada, que es en definitiva, la del logro de la imagen y la pintura.

³⁵ CARRILLO, C. *Op. cit.* pp. 4-5.

³⁶ KINTISCH, C. *Michäel Borremans: Magnetics*. p. 40.

³⁷ *Ibid.* pp. 42-44.

³⁸ DE BRUYN, G. *A Knife in the Eye*.

4. VISIONES DE LO REAL

4.1. REFLEXIÓN Y ANÁLISIS



Fig. 23. *Elipsis pictórica* en la sala Mesón Morella, 2014

Fig. 24. Marina Iglesias: *Cámara*, 2013

Constituyendo la pintura en sí la principal motivación y partiendo de premisas realistas, el proyecto realizado se vincula con la estructuración de atmósferas en las que es importante aquello que no nos viene dado. Se ha incidido en temas como la transformación de lo real, la elipsis y la intimidad como pretextos que constituyen una herramienta de su naturaleza. Estos temas han permitido desarrollar ciertas aptitudes propias de la pintura: la transformación de la realidad, que permite un cuestionamiento de la imagen real mostrada ante nosotros para adaptarla a una idea personal inicial; así como en definitiva, a la pintura. La elipsis, por su capacidad de generar un abanico más amplio de cuestiones en el espectador (y productor), permite dotar a la pintura de una mayor independencia al proporcionar más posibilidades de interpretación según la experiencia y el estado anímico de cada persona en el momento de ver la pintura. Y la intimidad, por facilitar tanto al productor como al espectador un vínculo más cercano con la imagen, posibilitando cierta complicidad espectador-obra.

Para entender mejor qué ha llevado a realizar esta producción, nos remitimos a obras anteriores. Se puede decir que del conjunto de pinturas que constituyeron *Elipsis pictórica*, se ha podido dar un salto a la producción actual. El nexo de estas obras ha sido lo omitido, aquello que provoca curiosidad y rareza. A partir de ahí se ha querido indagar en las imágenes prestándole atención también a los temas ya citados *Realidad inventada e Intimidad y entorno*.

Las obras evocan diferentes estancias del hogar por estar en sintonía con la sensación intimista, y a la vez, con la rareza incrementada por la elipsis.

A pesar de esto, en *Hall* no determinamos con seguridad en qué tipo de espacio se localiza el cuerpo con el que nos acabamos de encontrar. El rostro y la posición del sujeto tampoco nos dan la certeza de cuál es su estado, ni por qué está en el suelo. Se han utilizado tonos tierras y rojizos en contraposición con los verdosos y llama la atención que parte del suelo y sobre todo, el rostro, aparecen rascados y podemos llegar a ver incluso las vetas de la madera. Esta decisión fue tomada como resultado del inconformismo. Se rascó la capa para pintar de nuevo sobre esta zona, pero una vez realizado esto, se decidió volver a eliminar, ya que fue en ese punto donde se consideró que la imagen podía tener más potencial.

En *Dining room* también hay una fuente de luz externa que deja cierta penumbra en la identidad de los sujetos. En la composición ha tenido especial importancia el vacío que hay entre ambos y por ello se ha decidido realizar un díptico que señale ese hueco entre un personaje y otro. Sabemos que no es el mismo y sin embargo nos preguntamos si lo será. Realizada con grises, blancos y ocres principalmente, se ha decidido mediante la elipsis del signo plástico dejar ambiguo el signo icónico, como el rostro o las manos. Esto po-



Fig. 25. Marina Iglesias: *Bedroom detalle*, 2014

Fig. 26. Marina Iglesias: *Hall detalle*, 2014



tencia la sensación de no entender porqué parecen la misma persona y sin embargo no lo son.

Por otra parte en *Living room* se vuelve a jugar con la ambigüedad del estado del cuerpo. Su rostro desaparece mediante el corte de la composición y tampoco terminamos de entender qué pasa. Una de las patas de la mesa incide en el vientre pero no sabemos si se clava o se apoya en él. La fuente de luz también permanece indefinida. Dominan en este caso tierras y negros, en contraposición con los blancos del primer término. Esto genera un contraste llamativo con respecto al fondo y a la vez omite información sobre el lugar.

En *Sitting room* se vuelve a utilizar la interacción entre los sujetos para provocar cuestiones, de la misma manera que el hueco de la pared nos llama la atención por no saber qué se ve a través de él o porqué los personajes están enfrente. Dominada por tierras, rojizos, ocre y grises, se vuelve a jugar con la elipsis plástica para dejar el signo icónico del rostro indefinido.

Mientras que en todas estas imágenes el espacio intimista no se hace evidente sino que más bien se intuye mediante elementos como la mesa, los platos, la silla, las cortinas o las paredes; en *Bedroom* este espacio se hace más palpable. Podemos ver claramente que el sujeto se encuentra en una habitación; sin embargo, no sabemos si el elemento que está frente a él es una puerta o una ventana y mucho menos a dónde conduce o qué se ve. Tampoco tenemos conocimiento sobre qué momento del día es, ni cuál es el estado del personaje o porqué permanece ahí sentado.

4.2. DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Las obras de este proyecto constituyen un conjunto de cinco óleos de diferentes dimensiones cuyas composiciones procuran dejar fuera de campo ciertos elementos. La pretensión es provocar una sensación “elíptica” en el espectador, de manera que cada uno tenga la libertad de establecer su propio vínculo con la imagen que tiene ante sí. Considero importante que cada persona experimente la imagen según sus propias experiencias y no dar una “guía” sobre como la experimento yo para que los espectadores se atengan luego sólo a esa interpretación. Se busca así la independencia de la pintura con respecto a quien la pinta y el acercamiento al público.

Se pretende también provocar el cuestionamiento. Este podría ser de dos tipos: el que se plantea en torno a la imagen y el que se hace a raíz de la propia materia de la pintura. Sin embargo el objetivo fundamental y principal de este proyecto es el de la práctica de la pintura. Es decir, indagar en su color y su materia, en la posibilidad de texturas, médiums, soportes, composiciones, y un largo etcétera que constituyen la infinidad de posibilidades que ofrece el óleo.

La metodología pictórica para mí comienza con la idea. El resultado de estas obras viene de una recopilación de imágenes mentales que iba anotando a modo de garabato como recordatorio. Una vez seleccionadas las ideas que quería llevar al lienzo (normalmente cuando se trata de un proyecto, selecciono ciertas imágenes por tener una o varias características comunes que me permiten abordar un hilo conductor), pasaba a fotografiar e intentar trasladar esa imagen mental a la realidad. A lo largo de este proceso se han tenido en cuenta, sobre todo, aspectos relacionados con el punto de vista y la iluminación. Dichas imágenes se han fotografiado con Canon EOS 550D y objetivo EF-S 18-55 mm. Una vez capturadas estas imágenes con la cámara se pasa a un estudio de la composición a través de los bocetos. Los bocetos han permitido cambiar aspectos de la fotografía que no se ajustaban a la intencionalidad de las composiciones. Es por ello que las imágenes que se quieren tratar no son una copia de una fotografía, sino que buscan ser una transformación de lo real. Los bocetos tienen unas medidas que, multiplicadas, permiten acercarnos de manera fiel a la medida de soporte que más adecuadamente se adapte a los objetivos de la composición. Esto resulta ser un paso primordial y ha permitido, junto con la enumeración de otros materiales que más adelante se especificarán, redactar un presupuesto aproximado.

Llegados a este punto se pasa a proceder al montaje de los soportes y su posterior imprimación. Se han realizado todas las obras en soporte de tela—exceptuando una de ellas que ha sido realizada en tabla—, concretamente lino, por ser una de las superficies que mejor se adapta a la naturaleza de la pintura al óleo y no ser sensible a cambios de tipo atmosféricos. Los bastidores a emplear son de 3,5 cm., ya que es necesario que este aguante las

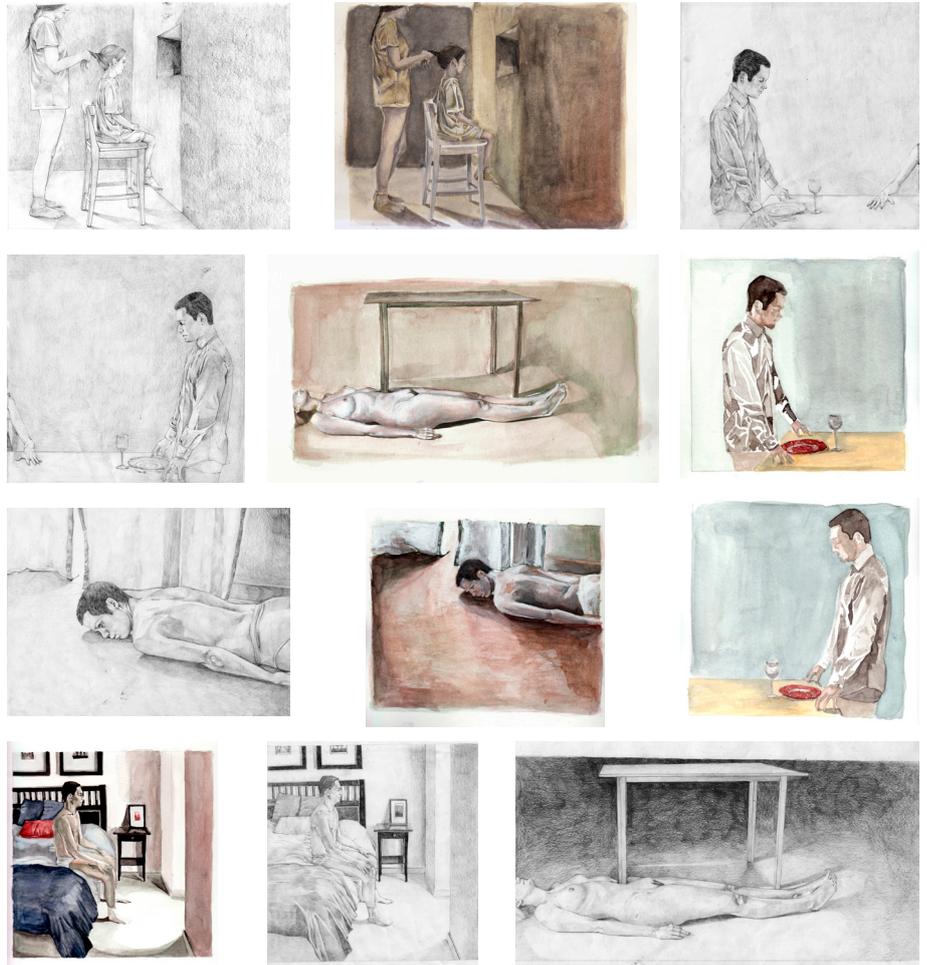


Fig. 27. Marina Iglesias: *Bocetos para Visiones de lo real*, 2014

tensiones que la imprimación ejercerá sobre el lino. Se montó el soporte evitando ejercer presión ya que en caso contrario la imprimación podría comba la madera del bastidor. El siguiente paso fue aplicar la media creta. Se decide llevar a cabo esta imprimación y además de manera manual, por ser la que mejor se adapta, de nuevo, a las cualidades del óleo: en términos generales, se acerca a su naturaleza y permite un mejor deslizamiento de la pintura a lo largo del soporte. Para realizar la imprimación a la media creta se utilizó: agua, cola de conejo en placa, materia de carga Blanco de España, pigmento Blanco de Titanio, yema de huevo y stand oil. Las dos primeras capas son de agua-cola. A pesar de que las proporciones de la imprimación a la media creta varían según las medidas del soporte a imprimir, vamos a utilizar aquí una proporción de unos 70 gr. de cola de conejo por litro de agua que nos permite un rendimiento aproximado de 1,50 m². Para empezar se trocea la placa de cola de conejo y se dejan esos 70 gr. reposar en el litro de agua de 12 a 24 horas. La placa pasará a un estado gelatinoso y este será el punto en el que la pondremos a calentar a fuego lento y al baño maría. Una vez se haya diluido y dejando que la mezcla se enfríe hasta alcanzar una temperatura tibia, se pasará a aplicar una primera capa sobre el soporte. En esta primera capa es muy importante incidir en la trama y aplicarla con insistencia, dejándola secar por



Fig. 28. Marina Iglesias: *Sitting room* detalle, 2014

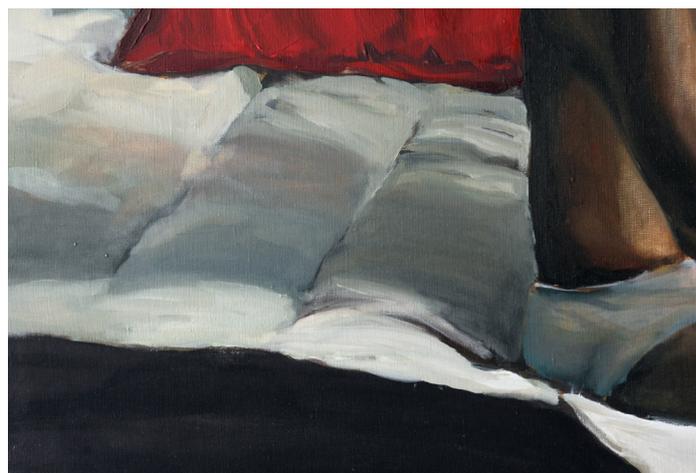


Fig. 29. Marina Iglesias: *Bedroom* detalle, 2014

completo (según el nivel de humedad del ambiente, puede llegar a pasar un día completo) antes de su segunda aplicación, ya que esto previene alteraciones posteriores en el lino. La segunda capa se aplica en dirección contraria y no es necesario incidir al nivel de la capa anterior. Con la tercera capa se pasó a elaborar la media creta: se batió la yema de huevo con 25-50 ml. de stand oil y por otra parte, se mezcló 120-150 gr. de Blanco de España con la misma proporción de Blanco de Titanio (es importante que esta combinación de pigmentos no superen en masa en su totalidad el volumen de agua-cola restante para así prevenir el craquelado). La mezcla entre un pigmento y otro se realizó en un principio, con muy poca cantidad de agua, quedando una papilla espesa sin grumos. Luego se añadió la yema y el aceite, se mezcló bien y se pasó a añadir poco a poco, la proporción de agua-cola restante (unos 500-700 ml.), cuidando en todo momento de que la mezcla quede homogénea y batiendo con batidora si fuese posible. Esta tercera capa ya de media creta, se aplica con la anterior de agua-cola en estado mordiente. La cuarta y última capa se da con esa anterior en estado seco.

La elección del óleo como material a la hora de trabajar se sustenta, como ya se ha señalado anteriormente, en sus posibilidades como medio: viveza del color, texturas, cualidad matérica, oposición entre acabado brillo y acabado mate, oposición entre veladuras y cargas, gama amplia de color: desde los más sobrios a los más saturados...

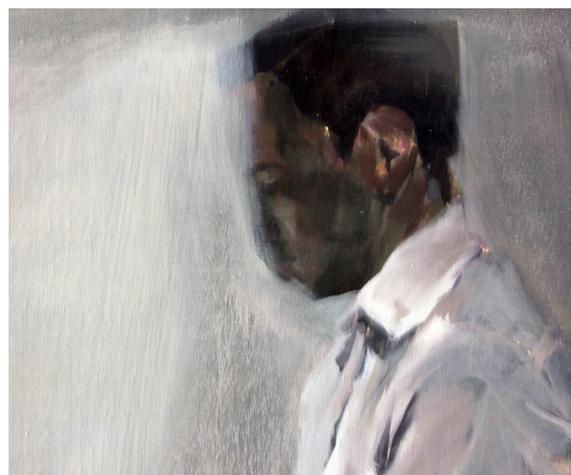
En definitiva, resultaría difícil definir todo el conjunto de cualidades que permite dar el óleo y que, combinados de una manera especial o peculiar –por así decirlo-, provocan en el productor y el espectador el “impacto del óleo”.

Para realizar el médium se atendió a la siguiente proporción: un volumen de barniz dammar (mate o brillo según la intención), cuatro volúmenes de esencia de trementina y medio volumen de stand oil. Se decide utilizar esta mezcla por ser una combinación segura y no alterar la proporción de pigmento que nos viene dada del óleo industrial (cada pigmento necesita diferentes proporciones de aceite). A su vez, esta combinación permite algunas alteraciones en su proporción según el objetivo: si queremos que haya más materia añadimos más barniz y aceite; si queremos que sea más ligera, utilizamos más esencia de trementina.



Fig. 30. Marina Iglesias: *Living room* detalle, 2014

Fig. 31. Marina Iglesias: *Dining room* detalle, 2014



La paleta de color a emplear es la siguiente: Blanco de titanio, Amarillo cadmio medio, Ocre amarillo, Rojo cadmio medio, Rojo inglés claro, Carmín de garanza sólido oscuro, Tierra sombra tostada, Verde vejiga, Azul ultramar oscuro y Negro marfil principalmente. Todos estos colores son correspondientes a la carta de colores al óleo extra fino de Titán.

Por último queda añadir en este apartado, cierta inclinación personal por la aplicación de una paleta de colores sobrios, que poco a poco, van alcanzando saturación en unas zonas, persiguiendo la oposición entre unas partes sobrias y otras más vibrantes según la necesidad del cuadro y buscando armonizar su totalidad.

4.3. ANÁLISIS FOTOGRÁFICO



Fig. 32. Marina Iglesias: *Hall*, 2014.
Óleo sobre tabla. 96x117 cm.

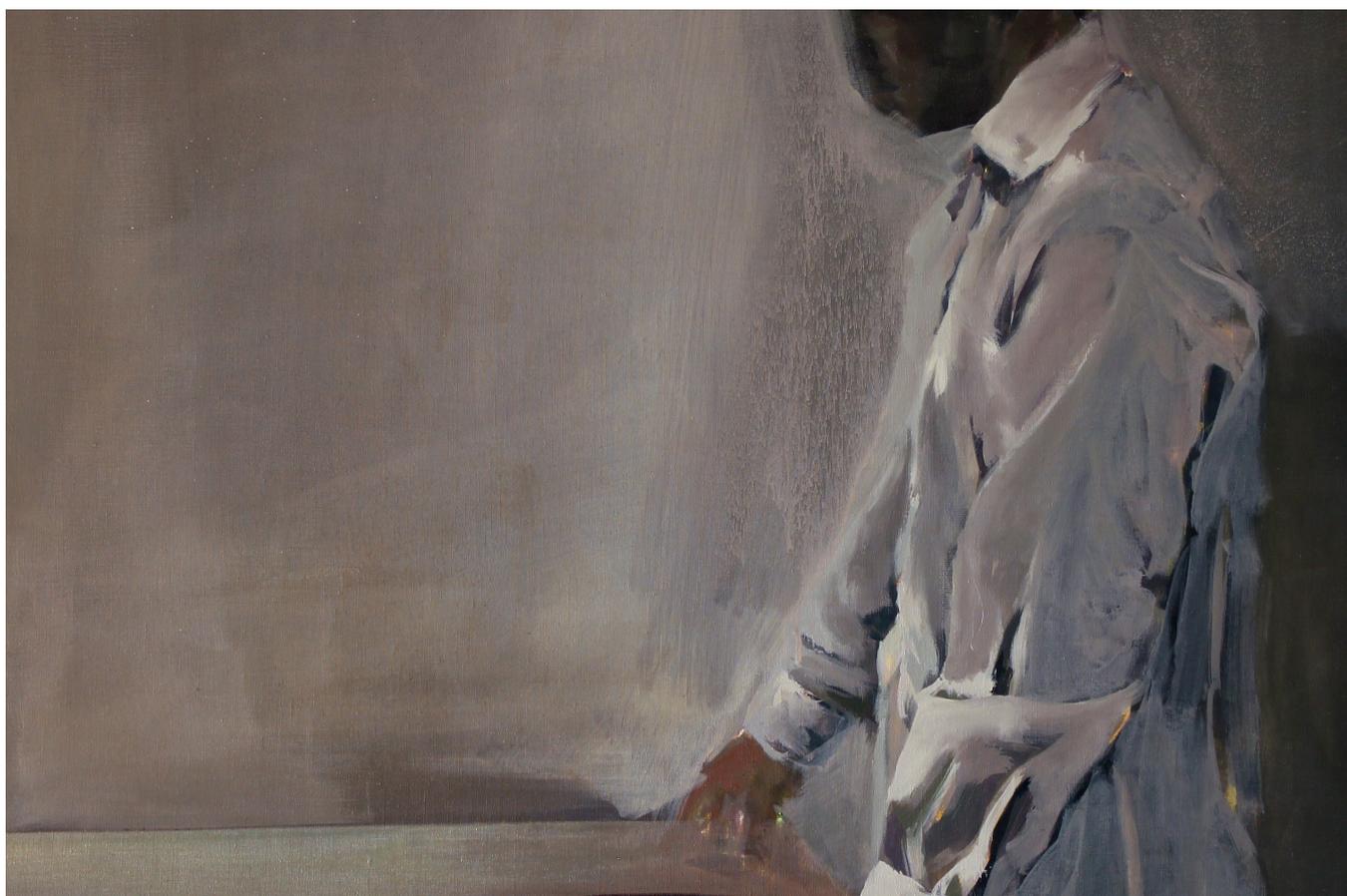


Fig. 33. Marina Iglesias: *Dining room*, 2014.
Óleo sobre lino. 70x70 cm. cada uno

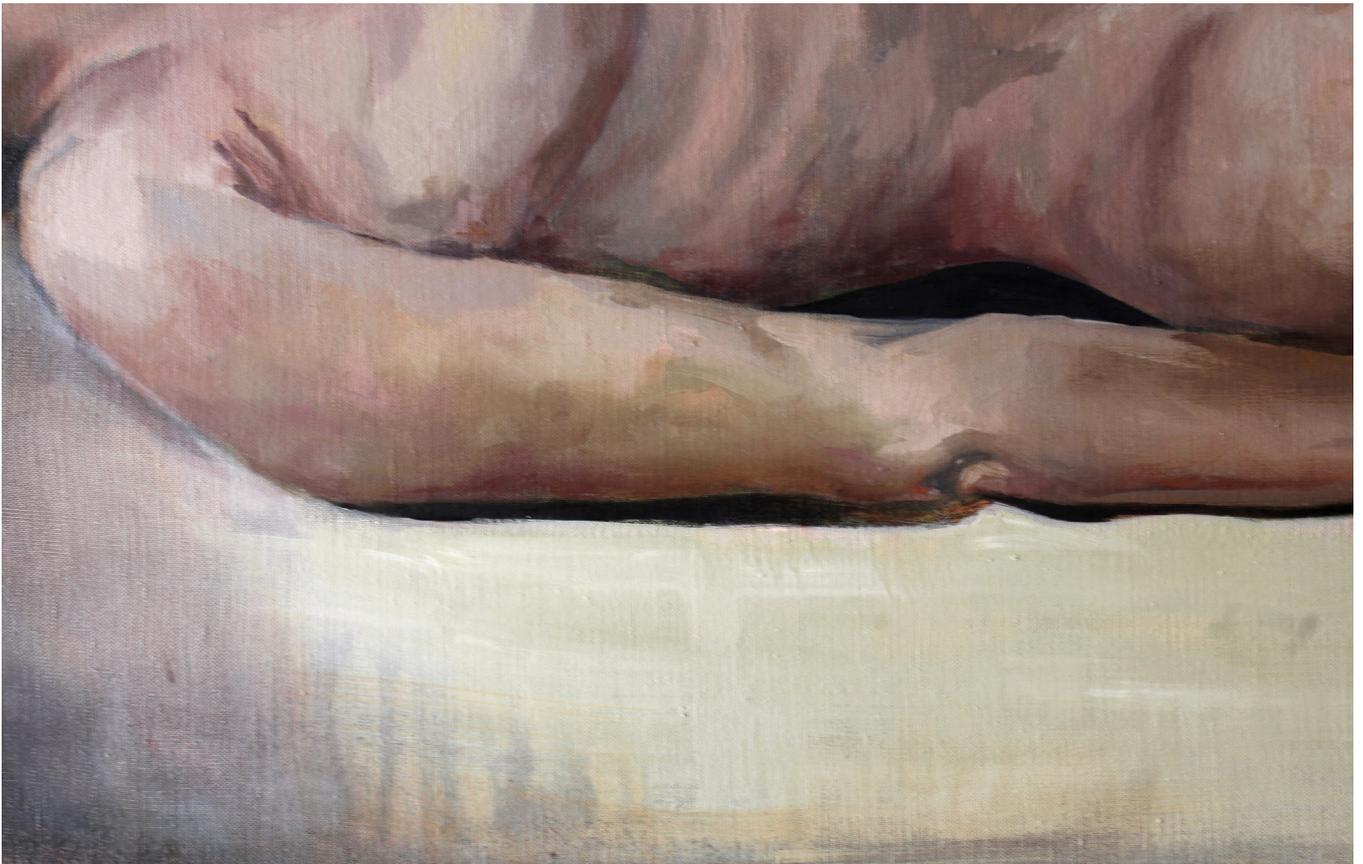


Fig. 34. Marina Iglesias: *Living room*, 2014. Óleo sobre lino 94x175 cm.



Fig. 35. Marina Iglesias: *Sitting room*, 2014. Óleo sobre lino. 90x110 cm.



Fig. 36. Marina Iglesias: *Bedroom*, 2014. Óleo sobre lino. 152x152 cm.

5. CONCLUSIONES

Mi fascinación por las imágenes se eleva cuando esa imagen es pintura. Considero que la potencia de la pintura es tal que no podría definirla. Esta fascinación que han ejercido obras de otros autores sobre mí, me ha incitado a “darle la vuelta a la moneda”. Conseguir esto con algo que yo he creado. Me llena como persona hacer sentir esto a mí misma y al espectador, y a su vez, poder suscitar el deseo de adquisición de una obra por ello. Por eso y en definitiva, todo esto se resume en pintar. Me resulta muy interesante la correlación en el trabajo que se da entre pintura-productor, en el que hay un proceso de adaptación recíproco: yo me adapto a la pintura y busco cumplir con sus necesidades y ella a la vez, se adapta a mis experiencias, a mis estados en cada momento. El resultado es un producto independiente. Así, la valoración de la obra reside al final en quien la ve.

Otro de los aspectos que provocan mi admiración es su atemporalidad. En mi caso, lo que busco, está fuera de modas y fluctuaciones. Es difícil encontrar el sello propio, supone esfuerzo y surge de la evolución artística de cada uno, algo que a mi manera de ver, es muy personal. Es cierto que inevitablemente nos vemos influidos por el momento que nos toca vivir, y anteponerse a este hecho parece ser algo casi antinatural. De la misma manera que no se hace algo de la nada y sentimos respeto por nuestros referentes. Sin embargo, me parece importante diferenciar estos aspectos, de la comodidad que supone dejarse llevar por las tendencias del momento. Ser fiel y honesto consigo mismo, entre otros factores, lo considero un acto más complicado y valiente, a la vez que da sentido a lo que hacemos y nos procura mayor libertad.

Una vez más me remito a la pintura, a su materia, a sus innumerables posibilidades. Y una vez más diría que no basta con explicarlo verbalmente porque son lenguajes diferentes. Es cierto que nuestro principal medio de comunicación es mediante palabras, y esto provoca una tendencia a hablar de todo, incluyendo otros medios cuyo lenguaje es diferente al hablado. Esto también hace más difícil comprender su naturaleza, ya que no estamos acostumbrados a ellos desde que nacemos. Consideraría que lo aquí escrito, no es más que un resumen muy generalizado de lo que ha ido pasando por mi mente a la vez que me he centrado en, y una vez más afirmo: ver pintura y pintar.

Para mí la pintura debería ser anti-mecánica y anti-aburrida. Tampoco significa que sea un proceso divertido en todo momento, especialmente cuando el cuadro no sale. Sin embargo, de ello se obtienen resultados interesantes.

Por otra parte, y esta vez centrándonos en los objetivos dados podría afirmar que:

Se ha profundizado en la práctica de la pintura y se ha experimentado una evolución.

Se ha realizado una obra que ha permitido diversos acabados y a la vez ha tenido un nexo común.

Se han establecido unas bases teóricas; pero, sobre todo, prácticas, a partir de las cuales se permita seguir avanzando.

Se han trabajado imágenes que han sido el resultado de representaciones mentales. Esto significa que se ha comenzado a indagar en un mundo propio buscando mediante la práctica e influenciado por sus referentes, lo que sería un sello personal. No podría decir que lo haya encontrado porque considero que se encuentra en una fase temprana aún. Pero sí que afirmarí que se han establecido unas bases a partir de las cuáles desarrollar futuros trabajos.

Se han utilizado el tema y los subtemas aquí presentados para pintar. Estos han estado en sintonía con cualidades ya propias de la pintura: interpretar nuestro entorno y vivencias, provocar curiosidad y cuestionamiento, y establecer un vínculo personal y subjetivo espectador-productor-obra.

Se ha buscado dar la vuelta al concepto clásico de la representación en espacios íntimos, por lo general, de mujeres y se han representado ambos sexos sin hacer distinción.

Se ha procurado la calidad en los materiales y la atención en el cuidado del resultado según las necesidades de la pintura en cada momento.

En definitiva diría que la relevancia del resultado obtenido radica en pintar para experimentar la pintura en sí, poder apreciar una evolución y que, de nuevo, esto me posibilite seguir avanzando.

La coherencia de las obras presentadas gira en torno al nexo dado que es el tema, *Visiones de lo real*, y al hecho de la búsqueda de un estilo propio que a la vez permita variaciones que dinamicen nuestro trabajo.

Considero que del procedimiento realizado se puede obtener a la vez una debilidad y una fortaleza. Es decir, son imágenes que han sido sometidas a diversos cuestionamientos en cada una de sus fases y esto, por una parte, ralentiza el proceso y; por otra, lo asienta. Diría que la clave está en el intermedio: darle a cada obra el tiempo que necesita y pensar bien cada acto para después llevarlo a cabo.

Las limitaciones vienen dadas por la temprana experiencia que se tiene, y el tiempo. Se buscaría un mayor control del medio y de los tiempos para cada trabajo en obras posteriores. En relación a todo lo mencionado, aunar tradición y contemporaneidad. Y lograr la convivencia entre las necesidades propias y las de la pintura.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ARRANZ, M; SOLANA, A. (dir.) *Juan Muñoz, poeta del espacio* [documental]. España: RTVE, 2014.
- CALVO, F. El realismo. En: *El realismo en el arte contemporáneo* [catálogo]. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 1999.
- CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- CARRILLO, C. *Balthus*. Madrid: H Kliczkowski, 2003.
- CLAIR, J. *Les Réalismes. 1919-1939*. París: Centre Georges Pompidou, 1980.
- DE BRUYN, G. A Knife in the Eye. En: YouTube [vídeo]. Gante (Bélgica): YouTube, 2011-04-04. [Consulta: 2014-04-17],
Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>>
- JOUSSE, T. *David Lynch*. París: Cahiers du cinéma Sarl, 2010.
- KINTISCH, C. *Michaël Borremans: Magnetics*. Viena: Hatje Cantz, 2013.
- KLOSSOWSKI, S. *Balthus*. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- KRANZFELDER, I. *Edward Hopper: 1882-1967: visión de la realidad*. Madrid: Taschen, 1998.
- LOW, A. *Francis Bacon: vida y obra (Bacon's Arena)* [documental]. Reino Unido: BBC Arena, 2006.
- NÉRET, G. *Balthus: Balthasar Klossowski de Rola, 1908-2001: el rey de los gatos*. Madrid: Taschen, 2003.
- PRENDEVILLE, B. *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2001.
- PUELLES, L. Lo íntimo como categoría estética. En: *Thémata*. Sevilla: Thémata, 1999, num. 22, ISSN: 0212-8365.
- RENNER, R. *Edward Hopper: 1882-1967: Transformaciones de lo real*. Madrid: Taschen, 2002.
- SÉRULAZ, M. *Degas: Mujeres arreglándose, lavanderas, modistas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- SYLVESTER, D. *Francis Bacon: the human body*. Londres, Berkeley, etc.: Hayward Gallery: University of California Press, 1998.
- TATE GALLERY. *Juan Muñoz: Double bind at Tate Modern* [catálogo]. Londres: Tate Gallery, 2001.
- TUYMANS, L.; ALIAGA, J.; LOOCK, U. *Luc Tuymans*. Londres: Phaidon, 1996.

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Rembrandt: <i>A Woman bathing in a Stream</i> , 1654.....	11
Fig. 2. Diego Velázquez: <i>Las Meninas</i> , 1656.....	11
Fig. 3. Goya: <i>Dos viejos comiendo sopa</i> , 1819-1823.....	12
Fig. 4. Balthus: <i>Thérèse dreaming</i> , 1938.....	12
Fig. 5. Edward Hopper: <i>Intermission</i> , 1963.....	13
Fig. 6. Michaël Borremans: <i>The mask of simplicity</i> , 2001.....	13
Fig. 7. Luc Tuymans: <i>Soldier</i> , 1999.....	14
Fig. 8. Édouard Manet: <i>The dead toreador</i> , 1865.....	14
Fig. 9. David Lynch: <i>Blue Velvet</i> , 1986.....	15
Fig. 10. Juan Muñoz: <i>Double Bind</i> , 2001.....	15
Fig. 11. Johannes Vermeer: <i>A maid asleep</i> , 1656-1657.....	16
Fig. 12. Edgar Degas: <i>Combing the hair</i> , 1896-1900.....	16
Fig. 13. Edward Hopper: <i>Hotel room</i> , 1931.....	17
Fig. 14. Edward Hopper: <i>Excursion into philosophy</i> , 1959.....	17
Fig. 15. Edward Hopper: <i>Seawatchers</i> , 1952.....	18
Fig. 16. Andrew Wyeth: <i>Up in the studio</i> , 1965.....	18
Fig. 17. Enguerrand Quarton: <i>La Pietà de Villeneuve-les Avignons</i> , 1470.....	19
Fig. 18. Balthus: <i>Guitar lesson</i> , 1934.....	19
Fig. 19. Balthus: <i>Children Blanchard</i> , 1937.....	19
Fig. 20. Michaël Borremans: <i>One at the Time</i> , 2003.....	20
Fig. 21. Michaël Borremans: <i>The Load (II)</i> , 2009.....	20
Fig. 22. Michaël Borremans: <i>The Hovering Wood</i> , 2011.....	20
Fig. 23. <i>Elipsis pictórica en la sala Mesón Morella</i> , 2014.....	22
Fig. 24. Marina Iglesias: <i>Cámara</i> , 2013.....	22
Fig. 25. Marina Iglesias: <i>Bedroom detalle</i> , 2014.....	23
Fig. 26. Marina Iglesias: <i>Hall detalle</i> , 2014.....	23
Fig. 27. Marina Iglesias: <i>Bocetos para Visiones de lo real</i> , 2014.....	25
Fig. 28. Marina Iglesias: <i>Sitting room detalle</i> , 2014.....	26
Fig. 29. Marina Iglesias: <i>Bedroom detalle</i> , 2014.....	26
Fig. 30. Marina Iglesias: <i>Living room detalle</i> , 2014.....	27
Fig. 31. Marina Iglesias: <i>Dining room detalle</i> , 2014.....	27
Fig. 32. Marina Iglesias: <i>Hall</i> , 2014.....	28
Fig. 33. Marina Iglesias: <i>Dining room</i> , 2014.....	29
Fig. 34. Marina Iglesias: <i>Living room</i> , 2014.....	30
Fig. 35. Marina Iglesias: <i>Sitting room</i> , 2014.....	31
Fig. 36. Marina Iglesias: <i>Bedroom</i> , 2014.....	32
Fig. 37. Marina Iglesias: <i>Otros bocetos</i> , 2014.....	38

8. ANEXOS

8.1. PRESUPUESTO APROXIMADO

Soportes

96x117 cm. bastidor 3,5 cm. y tabla.....	33,33 €
70x70 cm. bastidor 3,5 cm. y lino fino.....	42,50 €
94x175 cm. bastidor 3,5 cm. y lino fino.....	54,50 €
90x110 cm. bastidor 3,5 cm. y lino grueso.....	60 €
152x152 cm. bastidor 3,5 cm. y lino fino.....	73,40 €
TOTAL.....	263,73 €

Imprimación

Cola de conejo en placa.....	3,5 €
Pigmento blanco de titanio 1 Kg.....	16 €
Pigmento blanco de España 1 Kg.....	1,5 €
Stand oil 75 ml.....	4,47 €
TOTAL.....	25,47 €

Médium

Barniz dammar mate 250 ml.....	14,27 €
Barniz dammar brillo 250 ml.....	14,27 €
Aceite de linaza cocido 75 ml.....	4,47 €
Stand oil 75 ml.....	4,47 €
Aguarrás titán 1 L.....	8,70 €
Esencia de trementina 1 L.....	12 €
TOTAL.....	58,18 €

Óleos

Blanco titanio 150 ml.....	16,74 €
Amarillo cadmio medio Titán 60 ml.....	20 €
Ocre amarillo Titán 60 ml.....	7,2 €
Rojo cadmio medio Titán 60 ml.....	33 €
Rojo inglés claro Titán 60 ml.....	7,2 €
Carmín de garanza sólido oscuro Titán 60 ml.....	20 €
Tierra sombra tostada Titán 60 ml.....	7,2 €
Verde vejiga Titán 60 ml.....	9 €
Azul ultramar oscuro Titán 60 ml.....	9 €
Negro marfil Titán 60 ml.....	7,2 €
TOTAL.....	136,54 €

Pinceles..... 97,06 €

TOTAL.....580,98 €

8.2. OTROS BOCETOS

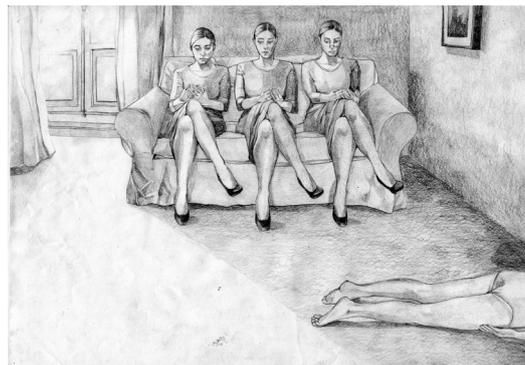


Fig. 37. Marina Iglesias: *Otros bocetos no añadidos en Visiones de lo real*, 2014

