

**TFG**

---

**ESPACIOS INTERIORES.**

**LA MIRADA VOYEUR DEL ARTISTA**

**Presentado por Bárbara Ferri Llácer**

**Tutor: M<sup>a</sup> Felicia Puerta Gómez**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2014-2015**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.

Lo que a continuación les presento es un despliegue de mi Trabajo Final de Grado de carácter teórico-práctico, dentro de la opción de producción artística. Dicho proyecto irá desglosado en dos series, ambas correlativas, pues la primera sirve como base tras la cual se plantea la segunda serie, obra principal del proyecto. La explicaremos tanto en la memoria escrita como en su realización en la parte práctica, tratando, en todo momento que ambas converjan entre sí, a la vez que se vayan argumentando de manera reforzada las teorías expuestas.

Primeramente se realizará un establecimiento de los objetivos y la metodología empleada, seguido de una teorización contextual donde haré referencias a autores como Edward Hopper, Marcel Duchamp o Edgar Degás entre otros artistas contemporáneos.

A continuación expondré el origen de mi proyecto, su desarrollo y las técnicas que me han permitido llevarlo a cabo. Todo ello acompañado de las ilustraciones de las reproducciones de las obras realizadas.

Las conclusiones obtenidas y el cumplimiento de las mismas se expondrán al final de la redacción, seguido de un apartado de anexos donde encontraremos información adicional.

**PALABRAS CLAVE:** Pintura, Materia, Espacio, Serie pictórica, intimismo, Figura, *Voyeurismo*.

## ABSTRACT AND KEYWORDS.

**W**hat I now present is a deployment of my final degree project of theoretical-practice, within the option of artistic production. The Project will be broken down into two series, both correlative, because the first serves as a basis upon which raises the second series, main piece of this project. I will go on to explain as much of the memoir as its realisation of its practice, trying to, at all times, converge each other, at the same time argue in a reinforced way over the exposed theories.

First will be an establishment of objects and employed methodology used, followed by a contextual theory where i will make references to authors such as: Edward Hopper, Marcel Duchamp or Edgar Degás among other contemporary artists.

I will later go on to explain the origin of my proyect, its development and techniques used that have allowed me to carry it out. All accompanied by illustrations of reproductions of the pieces I have accomplished.

The obtained conclusions and fulfilment will be exhibited at the end of the writing, followed by a section of annexs where you will find additional information.

**KEYWORDS:** Paint, matter, space, pictorial series, intimate, figure, *voyeurism*

## **AGRADECIMIENTOS.**

Principalmente, mis agradecimientos van dirigidos a mis padres, por su apoyo incondicional. Sin los cuales, toda mi evolución y mi aprendizaje artístico no hubiese sido posible.

Gracias a mis compañeros y amigos, que me han guiado a través del camino hacia mis propósitos. Por el apoyo moral obtenido a través de todo este proceso de formación, especialmente el de mi compañera Alba García García, por haber compartido innumerables afinidades y vivencias, por haber sido una fuente inagotable de útil información y un afán de superación, tanto a nivel moral como a nivel intelectual. Gracias por amenizar todo este difícil último año.

Agradecimientos a mis profesores, especialmente a mi tutora, M<sup>a</sup> Felicia Puerta, por su incondicional disponibilidad, su confianza en mi labor y su ayuda para potenciarla.

Por último, gracias a mis referentes. Con su trabajo, no sólo han logrado mi inspiración, sino aumentar mi afán de superación y de seguir creciendo como individuo y a nivel profesional.

# ÍNDICE.

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6-7</b>
<b>2.</b>	<b>OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....</b>	<b>8-9</b>
<b>3.</b>	<b>CUERPO DE LA MEMORIA.....</b>	<b>10-17</b>
3.1	INTRODUCCIÓN: Étant Donnés, Marcel Duchamp.	
3.2	HISTORIA: El intimismo como tema.	
3.3	REFERENTES: Contemporáneos y Voyeurs.	
<b>4.</b>	<b>PROCESO DEL TRABAJO.....</b>	<b>18-29</b>
4.1.	PROCESO EVOLUTIVO: de ‘Espacios intimistas’ a ‘Mirada voyeur’	
4.1.1.	<i>Espacios interiores, Serie 1.</i>	
4.1.2.	<i>Influencia de Matisse. Planteamiento del nuevo proyecto.</i>	
4.1.3.	<i>Influencias Fotográficas. Lucasz Wierzbowski.</i>	
4.1.4.	<i>Mirada voyeur, Serie 2.</i>	
4.2.	DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y CONCEPTUAL.	
4.2.1-	<i>Descripción técnica.</i>	
4.2.2	<i>Estudio del color.</i>	
4.2.3.	<i>Descripción conceptual. Vinculación de la obra con el espectador.</i>	
4.2.4.	<i>Proceso de elaboración del trabajo.</i>	
4.2.5.	<i>Resultados. Análisis Fotográfico.</i>	
<b>5.</b>	<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>30-31</b>
<b>6.</b>	<b>INDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>32</b>
<b>7.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>33-34</b>
<b>8.</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>35-36</b>
8.1.	PRESUPUESTO.	
8.2.	RESULTADOS. Fotografías del proyecto.	
8.3.	MAPA CONCEPTUAL.	
8.4.	LINEA DE TIEMPO. Influencias.	

# MATISSE

## LA FIGURA

La forza della linea, l'emozione del colore

FERRARA | PALAZZO DEI DIAMANTI

22 FEBBRAIO – 15 GIUGNO 2014



Fig. 1. Henri Matisse: *Mujer Joven de blanco con fondo rojo*. 1946.  
(Cartel de la exposición *Matisse, la figura*. Italia: Ferrara. Palazzo dei diamanti. 2014)

## 1. INTRODUCCIÓN

‘Espacios interiores, la mirada voyeur del artista’ es el título de mi Proyecto Final de Grado en Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, de la Universidad Politécnica de Valencia. Se desglosa en una investigación de carácter teórico-práctico realizada a lo largo del curso 2013-2014. Consta de una contextualización temática en que baso la obra; antecedentes, es decir, obras de otros autores, ya sean de ámbito pictórico u otros, materiales utilizados, metodología de trabajo, datos presupuestarios y una evaluación del proceso.

Basándome en una serie en torno a la representación de espacios interiores vacíos desarrollé mi proyecto de carácter pictórico, el cual tuvo una drástica influencia evolutiva durante mi estancia en Venecia con motivos de la beca ERASMUS. Visité la exposición de Matisse, *La Figura* y su influencia sobre este tema fue tan fuerte, que decidí abandonar el tema inicial de espacios interiores vacíos y añadir la figura humana a la serie, para ver cómo este elemento se desenvuelve dentro de la misma y que caracteres de interés podía explotar.

“Lo que más me interesa no es la naturaleza muerta, ni el paisaje, pero la figura... La figura me permite mucho más que los otros temas para expresar el sentimiento, digamos religioso, que tengo de la vida”<sup>1</sup>

Lo primordial del proyecto consistió en demostrar los conocimientos adquiridos durante el periodo universitario. Mi avance a nivel personal tras el estudio de las diversas ramas artísticas, las distintas técnicas pictóricas, influencias de artistas, todo ello reforzado con unas bases teóricas, son los cimientos sobre los cuales construí mi obra y conseguí redirigir el discurso de la misma.

La producción se centró en la fusión de lo que consideramos espacios públicos y espacios privados. A través de la pintura, estudié la colocación de las figuras en interiores domésticos y el juego de estos elementos junto a los límites del espacio literal y psicológico. Con cierto toque de ajuste teatral, invitan al espectador a explorar el espacio desde un contexto un tanto *voyeur*, dejando las emociones privadas de los personajes atrapadas en el cuadro, bajo el resplandor de la exposición.

<sup>1</sup> MATISSE.H. *Matisse, la figura*.

Me inspiré en la forma en la cual los seres humanos se ven afectados por los espacios que habitamos, sobre todo bajo el velo de la intimidad, cuando realmente una persona se hace auténtica, bajo la mirada de lo solitario, de no sentirse juzgado por nadie.

Para concluir con la introducción me gustaría aclarar que mi propósito nunca fue el de presentar un proyecto concluido. Es un desarrollo, que aún a día de hoy, esta vigente. No resulta una obra acabada propiamente dicha, la obra es procesual, no es estática, no se encuentra en estado permanente, es ineludible, están ahí, y se alimenta de vivencias, recuerdos, de estados de ánimo, de influencias a corto y largo plazo, de todo lo sensorial que el entorno en el que vivo puede ofrecerme. Mi obra es mi 'yo' y mi proceso de evolución. Sí es cierto que resulta materializado en una obra con caracteres de acabado, pero no es eso lo que me interesa. Lo que me interesa son todas aquellas piezas dentro de este proceso de trabajo que me han llevado a realizarla.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

El principal objetivo de mi trabajo es **profundizar en la práctica pictórica**. No podría enumerar todo lo que esta afirmación conlleva, pero, es precisamente por esa razón por la que estoy sometida a experimentar las innumerables posibilidades que la misma me ofrece. La **búsqueda de un sello personal** a través de dicha práctica, se ve vinculado de manera inmediata con dicho objetivo.

Procurar **explotar las posibilidades** que este medio puede ofrecerme a nivel de acabado, textura, color y composición.

La **evolución de la obra** a través del proceso de producción me resulta un aspecto interesante dentro de las capacidades artísticas que la pintura puede ofrecernos. Es por ello que dicha experimentación pictórica se llevará a cabo durante toda la elaboración de la obra.

**Potenciar los recursos pictóricos** dentro de un lenguaje propio, con el fin de conseguir un mayor dinamismo a la hora de crear el proyecto en cuestión. La idea de sufrir constantes cambios a nivel artístico es un tema que tengo muy presente diariamente. Mi preocupación no es encontrar algo, y quedarme ahí, sino encontrar 'eso', y ver como a través de ello voy evolucionando, realizando siempre una obra fiel a mi personalidad, que permita definirme como individuo a la vez que me procure una evolución interesante.

La **búsqueda de imágenes** que actúen como base referencial va a convertirse en mi segundo objetivo. En este caso, mi pretensión ha sido llevar a cabo una selección de imágenes coherentes con un nexo común.

A partir de esta selección, mi próximo objetivo será **abarcar el tema del proyecto**. Dotar de un sentido al proceso de producción pictórica a través de los referentes visuales previamente seleccionados. Dentro de este objetivo también incluiremos la **toma de autores** que complementen al tema expuesto.

**Invitar al espectador a formar parte de la obra** será mi última premisa. Quiero presentar las relaciones dispares entre figuras, espacios y objetos pero sin dotar la obra de un carácter demasiado perspectivo.

En definitiva, y con el fin de abarcar los objetivos previamente expuestos, mi propósito final es el de poder **presentar una obra profesional y de calidad** a través de los conocimientos adquiridos durante estos cuatro años de aprendizaje artístico.

En cuanto a metodología empleada he de destacar que la alternancia entre la memoria escrita y la praxis pictórica está en continuo *Feed-Back*, asimilando de manera progresiva tanto nuevos métodos de trabajo y recursos pictóricos como nuevos referentes y documentación complementaria. Pero si he de discernir entre la práctica y la teoría, la metodología a seguir es la siguiente:

#### **Metodología para la investigación teórica:**

Búsqueda de referencias temáticas que sirvan como base para desarrollar mis inquietudes pictóricas, donde se incluirán autores que usaré de manera referencial.

Estudiar y evaluar aquellas características descritas a través de fuentes referenciales de diversa índole, que ya han abordado los temas expuestos y puedan ayudar a confeccionar una memoria escrita con una mayor coherencia y veracidad.

Ir redactando la estructura de la memoria de forma progresiva, relacionando teoría y práctica artística simultáneamente.

#### **Metodología en la práctica pictórica:**

A partir de los estudios previos, transferir aquellas cualidades que me interesan de la pintura tratando de efectuar tal proceso en el menor tiempo posible sin necesidad de planteamiento previos, por cuestiones estéticas posteriormente expuestas en el cuerpo teórico.

Seleccionar un material, una técnica y un soporte adecuado que se ajuste a mis pretensiones estéticas.

Emplear una metodología de trabajo que permita la realización de la obra sin una fase de bocetado propiamente dicha, sino que la propia obra sirva como boceto.

Fotografiar el proceso de realización de las obras, para posteriormente documentar mi proceso de trabajo.

Realizar una obra de calidad que supere, o al menos, cumpla las expectativas que en ella he expuesto.

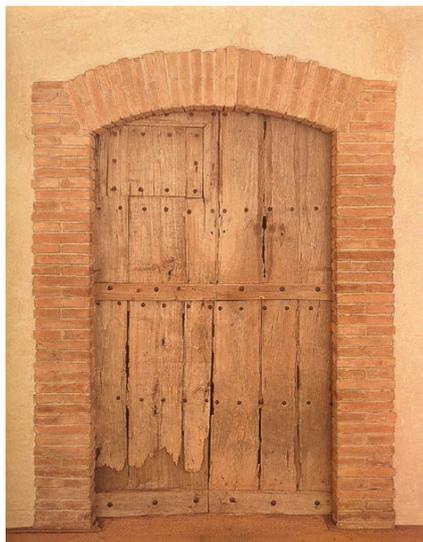


Fig. 2. Marcel Duchamp: *Étant Donnés*, part 1. 1946-1966

Fig. 3. Marcel Duchamp: *Étant Donnés*, part 2. 1946-1966

## 3. CUERPO DE LA MEMORIA.

### 3.1. INTRODUCCIÓN: *Étant donnés*, Marcel Duchamp.

El tema principal expuesto en la segunda fase de mi TFG es ineludible. No expongo una escena porque sí. No solo invito al individuo a entrar en esa realidad paralela, le invito a observar, a participar en mi obra como *voyeurs* de la intimidad ajena.

Inmiscuirse en una escena privada, escuchar una conversación, observar por una mirilla, dejarse llevar por la escena que transcurre en la ventana del edificio de enfrente, contemplar desde un escondite... es la pasión del *voyeur*, pero el placer de ver sin ser visto es compartido por la mayoría de los seres humanos, en un deseo innato por conocer más del comportamiento del otro, cuando no estamos presentes. Tal vez, todo acercamiento al arte tenga algún componente *voyeur*. No tanto en el aspecto sexual (aunque también podría tener cabida), sino más en ese impulso de mirar, de observar, de curiosear.

Lo que intento explicar es que, de alguna manera, todos los artistas son *voyeurs*; tenemos la capacidad única de observar el mundo que nos rodea y crear ventanas a experiencias de extraños que de otra manera podrían pasar desapercibidas. Para completar el círculo, cada obra es además una manera de indagar en las experiencias privadas de nosotros mismos, que convierten a todo aquel que la observa en mirones por mirarla<sup>2</sup>.

“El mirón es mirado, el cazador es cazado, la virgen se desnuda en la mirada del que la mira”<sup>3</sup>

Fueron dos los artistas que en el arte del siglo XX marcaron un antes y un después. Su influencia en las generaciones posteriores es indiscutible. Pablo Picasso, hizo una gran aportación al arte al llevarlo a un plano más abstracto. Es un autor ecléctico que practica diversos estilos y se reinventa a sí mismo. Pero en mi opinión, el máximo responsable de la influencia de todo el arte posterior ha sido Marcel Duchamp.<sup>4</sup>

Se hace evidente nombrar una de las célebres obras de este artista a modo de introducción: ***Étant Donnés (La Cascada)***, no solo es la última mayor obra de Duchamp, es una pieza clave dentro del arte contemporáneo que, inequívocamente, nos resulta idónea para contextualizarnos dentro del tema a tratar.

<sup>2</sup> CELDRAN.H, ‘Voyeurs’ artistas actuales que examinan la ‘innegable emoción’ de mirar a otros sin ser vistos

<sup>3</sup> PAZ. O, Los privilegios de la vista I: arte moderno universal. p. 207

<sup>4</sup> Claves para entender el arte contemporáneo: Marcel Duchamp, [www.pensarte.com](http://www.pensarte.com)

La obra en cuestión se funda en la puesta en escena de la demolición del plano pictórico clásico, a principios del siglo XX. Constituye un ensamblaje que se articula en torno a varias capas o niveles superpuestos que contribuyen a la ilusión de un aumento de la sensación de profundidad.

Octavio Paz, en su libro *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, destaca este acto como el '*acto de ver-a-través-de*'<sup>5</sup> el cual supone la existencia de una voluntad de traspasar, como lo hace el *voyeur*, el obstáculo con la mirada.

Existe una dualidad de los mecanismos que intervienen en la creación y la contemplación. La posición del espectador es importante para que la obra se consuma. La obra constituye un acto; realmente nos convertimos en testigos oculares. Seguidamente nuestro testimonio es parte de la obra.

La mirada del espectador es cómplice y reveladora de una escena que no acaba de comprender. Cómplice porque acepta la invitación o provocación de Duchamp de espiar a través de la puerta, y reveladora porque el espectador se convierte finalmente en parte de la obra.

El arte de todos los tiempos, pero en particular el arte moderno y en consecuencia el contemporáneo, no son otra cosa que el resultado de nuestra pasión por mirar. La imagen del voyeur es una alegoría de la construcción de la cultura visual en la que nos encontramos inmersos. Todos nos hemos convertido ahora en el observador que un día imaginó Duchamp y que el mundo moderno pudo llevar a cabo.

Cada vez que miramos la obra de alguien, la llevamos a nuestro terreno, la observamos desde nuestro interés, desde nuestras curiosidades.

### **3.2. HISTORIA: El intimismo como tema.**

Para abarcar este tema y situarnos históricamente, haremos uso de *Interiores del alma. Lo íntimo como categoría estética*, un artículo de Luis Puelles en el cual habla de cómo el hombre ha asimilado los espacios interiores como algo natural, entrelazado con otros aspectos de la intimidad. Nos preguntamos acerca de qué entendemos por "intimidad"<sup>6</sup>. Puelles difiere acerca de ello, <<lo íntimo no es una esencia sustantiva antropológica, ni un sustrato en el que reside el yo más 'auténtico'>><sup>7</sup> lo describe como un estado, como una manera de estar consigo mismo. Para él, la pintura se encarga de mostrar la

5 PAZ. O. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. p.133.

6 PUELLES, L. *Interiores del alma. Lo íntimo como categoría estética*. pp. 241, 242.

7 Ibid



Fig. 4. Veermer Van Delft: *La lechera*. 1598-1960

Fig. 5. Veermer Van Delft: *Muchacha leyendo una carta*. 1957

intimidad por medio del espacio<sup>8</sup>. Así, a través de la misma se consigue que el *voyeur* sea una especie de *vidente*<sup>9</sup>. Esto es, que viendo lo invisible el espectador vea (inferido por la imaginación) lo invisible, lo inobservable, el estado subjetivo que se define como *íntimo*<sup>10</sup>.

El artículo se desglosa en cuatro secuencias históricas fenomenológicas bien delimitadas: **La pintura holandesa de interiores del S.XVII, La literatura y la pintura del Rococó Francés, la evolución de las mismas con el paso al naturalismo-impresionismo** y la última secuencia ya dentro del **S.XX**, donde trataremos **la pintura de Edward Hopper**. Todas ellas han tenido una gran repercusión en lo que entendemos como intimismo dentro de la pintura contemporánea.

Nos contextualizamos en un momento donde, dentro de la modernidad artística, aparece un nuevo factor de fuerte importancia: la consideración del artista como un *voyeur* de la escena que ejecuta y comparte la aparición del '*espectador voyeur*', por su mirada indisputada.

Dentro del espectador *voyeur* podemos subdividirlo en dos: el espectador-contemplador, es decir, alguien visible; y el espectador-observador (presencia invisible)<sup>11</sup>, que es donde podemos catalogar a todos los artistas a los que vamos a hacer referencia en adelante. Esta consideración del artista como un *voyeur* de la intimidad de lo representado se mantendrá durante el largo curso de la modernidad.

Comenzando por la primera secuencia histórica, la invención del género de interiores se la debemos a **la pintura holandesa de la época barroca**, la cual tiene sus raíces en el surgimiento del sujeto burgués, y con él, el del ámbito de la privacidad como conquista de la individualidad civil. **Vemeer de Delft** es el primer pintor de la época en tratar el tema de la intimidad como un tema firmemente modernizado. Él crea un estado de correlación, de contigüidad entre lo íntimo y lo interior. En sus escenas vemos a mujeres, las cuales, ya en un estado prematuro de su obra, las contextualiza en un ambiente de soledad y silencio.<sup>12</sup>

Como podemos observar, la mujer sigue siendo el objeto referente del discurso artístico de modelación practicado por el hombre. Es por tanto que, como Vemeer, los casos que siguen a continuación estarán vinculados con la intimidad únicamente tratada del sexo femenino, pues es el tema que nos interesa destacar dentro del mismo.

8 PUELLES, L. Op. cit. p. 242.

9 PAZ, O. Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp.

10 PUELLES, L. Op. cit. p. 242.

11 Ibid. p. 244.

12 ibidem

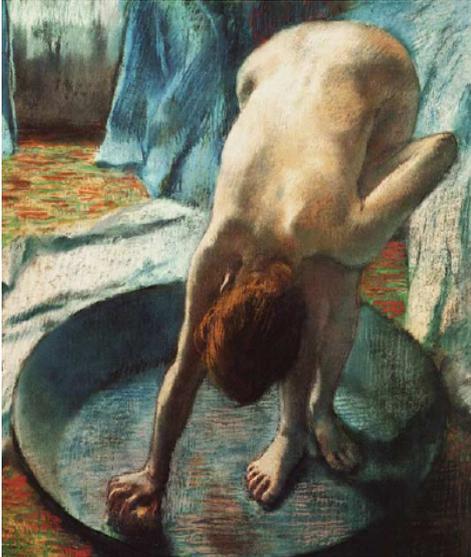


Fig. 6. Edgar Degas: *La bañera*. 1886.

Fig. 7. Pierre Bonnard: *Desnudo en contraluz*. 1907



Fig. 8. Édouard Vuillard: *Das blaue zimmer*. 1916-1917



Más adelante, en la **Francia del S.XVII**, 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 sexual consecuente de la literatura desarrollada durante la época<sup>13</sup>.

Pasemos ahora al **S.XIX**, durante el **desarrollo del impresionismo en Francia**, y centrándonos concretamente en **Degas**, cuyas aportaciones aminorarán las connotaciones sexuales que caracterizaba el rococó. A través de un cambio en la literatura de la época hacia el naturalismo, los artistas también se verán sometidos a este tipo de cambios.<sup>14</sup> *La Bañera*, del mismo Degas, podría considerarse un claro ejemplo: La mujer se ve expuesta ante la mirada del artista, está de espaldas porque tanto el espectador como el artista quieren mirar sin ser mirados<sup>15</sup>.

Se estaba realizando un cambio en la forma de retratar la belleza femenina. El mismo dijo: *“Hasta ahora el desnudo siempre se representó en poses que daban por hecho la presencia de un público, pero estas mujeres son personas decorosas, sencillas, que se interesan por su estado físico en soledad. Es como si alguien mirara por el ojo de una cerradura”*<sup>16</sup>.

Pero no solo esto realizó un cambio. En este siglo, la carga sexual estaba sobreexplotada y se comenzaba a dar mas pie a aquello que se realizaban bajo el velo de la intimidad. Las versiones de representación basadas en el naturalismo y el impresionismo nos presentan la intimidad como una ensoñación, o como un intimismo con la presencia de unos objetos con un cierto valor connotativo (objetos intimistas), que irán conformando una iconología de la intimidad. Podría considerarse a Degas como el pintor representador del in-

13 Ibid. pp. 244, 245.

14 Ibid p.246.

15 Ibidem

16 DEGÁS, E. *Edgar Degás, un voyeur impresionista*.



Fig. 9. Edward Hopper: *Mujer cosiendo a máquina*. 1924-1927

Fig. 10. Edward Hopper: *Reclining nude*. 1921



timismo femenino dentro de un ámbito doméstico, junto a otras pinturas impresionistas de los Franceses Nabis, Bonnard y Vuillard<sup>17</sup>.

Entornándonos en una **sociedad urbana capitalista del S.XX**, se produce un cambio social resumido en dos puntos. Por un lado el desequilibrio en la vida privada, y por otro, el vacío en la vida pública, el cual estudiaremos centrándonos en el mayor artista expositor de los espacios privados y públicos de la época: **Edward Hopper**.

La pintura de Hopper parte de hechos cotidianos. En palabras de David Barro, a partir de sus personajes y escenas de apariencia tranquila, logra transmitir una sensación de imposibilidad, un mundo sin salidas, de figuras solitarias, diseminadas en los complejos urbanos<sup>18</sup>. Presenta retratos psicológicos en sus espacios como forma de concebir la existencia de la manera americana. Sus personajes ensimismados y melancólicos, sus calles desoladas y silenciosas, [...] siempre habitados por seres solitarios parecen reflejar las vicisitudes del hombre moderno.<sup>19</sup>

Aun siendo catalogado dentro de la temática de ciudades y paisajes, la representación del desnudo femenino es permanente en toda su obra. Ya, en una época relativamente temprana, estos desnudos de mujeres reciben un sello obsesivo que, con frecuencia, revelan rasgos inequívocamente *voyeurísticos*.<sup>20</sup> Un ejemplo de ello lo encontramos en "*Reclining nude*" (1924-1927). Sugiere la situación de una mirada prohibida sobre una mujer que se cree no observada por nadie, la cual yace sepultada en una montaña de almohadas con un carácter intimista y despreocupado.<sup>21</sup> Esta *mirada indiscreta* se convertirá después en su perspectiva favorita de la mujer.

17 PUELLES, L. Op. Cit. p. 246.

18 BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*. pp. 229 y 245

19 BORRAS VILLORA, E. Paisajes, por donde pasamos. p. 52.

20 RENNER, R. Edward Hopper 1882-1967, transformaciones de lo real. p. 15.

21 Ibid. pp. 15, 16.



Fig. 11. Edward Hopper: *Mujer al sol*. 1961. (detalle)

Fig. 12. Eric Fischl. *Dog days*. part 1. 1938

Fig. 13. Eric Fischl. *Dog days*. part 2. 1938



En este punto, Hopper anticipa ideas plásticas que, tras él, adoptarán en América Andrew Wyeth y Eric Fischl de una manera semejante.<sup>22</sup>

Podríamos decir que, en una mirada rápida, las mujeres representadas en los cuadros de todos ellos podrían crear paralelismo con las que aparecen en los cuadros de Vermeer van Delft. "*Muchacha cosiendo a máquina*" de Hopper es un claro ejemplo donde se puede crear un paralelismo con la obra de Van Delft. El espacio está apenas descrito para concentrar toda la atención en resaltar la vida interior de las retratadas envuelta en una atmósfera de contenida introspección. En la obra, resaltan el sentimiento de soledad y de la intimidad de estar consigo mismo, un tema que se convertirá en el preferido por Hopper y que hace conexión directamente con la pintura barroca Holandesa.

Sin embargo, tanto las mujeres de Hopper, como las de Wyeth y Fischl, se encuentran en un espacio provisional, etéreo, resultado del frenesí de la sociedad, que desmantela el concepto de permanencia espacial. Con la mutabilidad de los espacios, también la intimidad de la permanencia pierde su carácter, que, hasta entonces se había considerado inamovible.<sup>23</sup>

### 3.3. REFERENTES: Contemporáneos y voyeurs.

Anteriormente ya expuesto, tanto Vermeer como más tarde Degas o Hopper, han ido pasándose de forma hereditaria los conceptos espaciales e intimistas surgidos en la época Holandesa del Rococó. Hoy en día sigue siendo un tema actual explotado por muchos de los referentes artísticos en los que he basado, de manera directa, mi obra.

Ben Cowan, Marcel Cowling, Kostcha Reist, Pere Llobera, Allan Basili, Gabriella Boyd. Todos ellos tienen un nexo común, están vivos y producen obra actualmente. A continuación analizaremos cada uno de ellos y que aspectos se relacionan con mi trabajo.

<sup>22</sup> HOBBS, R. Edward Hopper. p. 83.

<sup>23</sup> PUELLES, L. Op. cit. p. 247.



Fig. 14. Gabriella Boyd: *A room in London*. 2011.

**Gabriella Boyd** podría considerarse mi principal influencia dentro de este grupo a rasgos generales. Muy multidisciplinar en cuanto a estilos y técnicas pictóricas se refiere, tiene la capacidad de, aún variando las mismas, sus obras consten de un sello identificativo que la cataloga como única. Con una pincelada desasosegada y tremendamente despreocupada, aun así controlada, reproduce fielmente los detalles en ciertas zonas, mientras que las mismas son contrastadas por unas atmósferas poco resueltas con una pintura diluida que en conjunto, resultan formar un acabado interesante.

Inciendo dentro de sus composiciones, intuimos un vigoroso sentido del drama que podría tratarse de una imagen de acompañamiento literario, pero sin ser resuelto.

Son muchos los aspectos que me han influenciado de Boyd, pero principalmente destacaría este último rasgo: su temática introspectiva, la colocación de la figura humana dentro de los espacios, los espacios en sí que invitan al espectador, no sólo a contemplar la obra, sino a entrar en ella física y psicológicamente para dejarle sacar sus propias conclusiones.



**Kotscha Reist**, a diferencia de Boyd, no utiliza el barrido de pincelada estéticamente impulsiva pero sí la muestra con sus veladuras y contrastes de color, como el blanco que neutraliza la obra, el cual caracteriza sus obras por un halo alrededor de sus figuras que nos recuerda a un estado de ensoñación, melancolía y soledad. Sus temas son en su mayoría inofensivos, sin incidentes, pero para nada inocentes. El artista ha construido un mundo congelado en una representación y trata de inyectar una dosis de emoción mientras mantiene las imágenes atrapadas en sus óleos sobre tela.



Fig. 15. Kotscha Reist: *Dinner*. 2006.  
Fig. 16. Marcel Cowling: *Family 3*. 2012.

Otra técnica pictórica usada para abarcar el tema de los espacios interiores es la acuarela, y es la elegida por el británico **Marcel Cowling** para ejecutar su obra. Con una perspectiva impecable, sus acuarelas están caracterizadas por un manto inquietante, solitario e intimista. El hecho de que efectúe su obra con un técnica terriblemente complicada y aun así consiga unos resultados asombrosos, me resulta de gran interés.

Jugando también con el blanco, en este caso el del papel, consigue crear una atmósfera que es compartida en todos los puntos del cuadro. Mediante una ejecución rápida de la técnica nos recuerda inconscientemente al trabajo de K.Mamma Anderson.



**Ben Cowan**, se siente muy identificado con su obra, reflejando en ella el frenesí de su vida diaria. Se sirve de su trabajo para poder comunicarse con el mundo. Al producir sus obras consigue intencionadamente un mejor entendimiento de su entorno, tanto espacial como material. En cada trabajo juega y descubre, compara los materiales, los métodos de aplicación de reinventar, lo familiar y se influencia con su significado.

Mi identificación con este artista resulta en la evolución que se puede observar a través de su obra, inquieto en cuanto a ejecución y con afán de superación.



Un referente al que estuve atenta y tuve muy en cuenta durante la realización de ésta serie fue la del catalán **Pere Llobera**. Lo que me atrajo de él técnicamente fue su paleta de color y su metodología de trabajo (*de las cuales hablaremos mas adelante en los epígrafes 4.2.1. y 4.2.2, respectivamente*). Esa pincelada poco detallada y aún así reconocible dentro del conjunto y la naturaleza literalmente fluida de su trabajo nos da, en cada una de sus piezas una sensación de fascinación a cámara lenta. En un principio, esa taquigrafía pictórica puede ser explicada como una consecuencia de pintar a partir de una fotografía, que por si sola reduce la escena tridimensional a una constelación plana de formas oscuras y planas.



**Allan Balisi** pinta retales de sus propias historias para que sus espectadores proyecten sus propias narraciones sobre ellas manteniéndose al margen de las mismas. Su metodología de trabajo es curiosa. El artista usa una capa muy fina y diluída de óleo acompañada con grafito que, deliberadamente, deja de lado para así ver toda su producción finalmente en conjunto. Este método le permite pintar por fragmentos sin ser consciente del resultado. Consigue crear un espacio entre lo que está observando y lo que realmente piensa.

Fig. 17. Ben Cowan: *Honeymoon sun room*. 2006

Fig. 18. Pere Llobera: *Alex*. 2008

Fig. 19. Allan Balisi: *We only wanted to look admire and leave*. 2013

No podría terminar el apartado de referencias sin hacer alusión a la técnica de **Luc Tuymans** y **Gerhard Richter**. Ambos se encuentran en esa lucha por representar lo irrepresentable, comparten un interés muy grande por la borrosidad y la 'imagen' en movimiento. Richter llevará la fórmula hasta las últimas consecuencias pero Tuymans no se queda atrás en la intención de velar la imagen, incomodando nuestra visión de espectadores a partir de efectos pictóricos que buscan la sensación de encuadre movido proporcionandonos una sensación que oscila entre inquietante y melancólica.

## 4. PROCESO DEL TRABAJO.

### 4.1. PROCESO EVOLUTIVO de ‘Espacios intimistas’ a ‘Mirada Voyeur’

En este apartado vamos tratar el proceso evolutivo al que fue sometido el proyecto, de como abandoné las primeras premisas y me centré en otras que me resultaban más interesantes. En definitiva, de cómo pase de *Espacios intimistas* a *Mirada Voyeur*.

Como ya he dicho anteriormente, la obra que en principio quería llevar a cabo comenzó a desarrollarse hasta convertirse en algo totalmente diferente. No concebí como posibilidad la de ignorar mis inquietudes artísticas, fruto de las influencias a las que estaba expuesta fuera de mi país, las cuales se ven reflejadas dentro del proyecto. Es cierto que trabajaba sobre unas bases ya estipuladas, pero no quise poner resistencia ni ligarme a lo primeramente establecido, sino, dar pie al libre desarrollo dentro de la praxis. Es para mi una necesidad reafirmarme ante la idea de que el artista debe sufrir constantes progresos, además de ser uno de mis principales objetivos.

Por tanto, vuelvo a hacer hincapié en el concepto de que no **es mi intención la de presentar un trabajo finalizado**, pues no consta como tal. Mi proyecto se desglosa en un **proceso evolutivo** caracterizado por su efervescencia y su continuo cambio, generado por las influencias vividas a lo largo de este año.

Este, en su inicio, iba a constar de una series de entre cuatro y seis pinturas de espacios interiores, con ciertas premisas a cumplir: que todas las obras constasen de ciertos caracteres que ayudasen a identificar las obras como un conjunto (Elementos repetidos en las distintas obras, tamaños idénticos o sutilmente variantes, soporte y técnica, cromatismo, etc..)

Para cumplir con el objetivo fundamental de lo que era mi trabajo, comencé a definir un tema que me permitiese desarrollar mis inquietudes pictóricas. La metodología pictórica para mí, comienza con la idea, por tanto comencé a indagar sobre temas que me resultaban atractivos y una vez encontrados poder comenzar a aplicar mi aptitudes dentro de esta técnica.

Libros como *Art now*, de Tachen y plataformas como *Tumblr*, *Flickr* o *Pinterest*, así como cualquier documento online; fueron mis principales fuentes de información. El segundo paso fue realizar un mapa conceptual (*presentado en el apartado de anexos. 8.3.*), tanto de temática como de rasgos técnicos, que me ayudó a comenzar con esta investigación. Así fue como, a través de crear correlación entre los diferentes artistas que me interesaban y por el

contrario, desechar los que no, la idea iba tomando forma conforme evolucionaba hacia una temática más concreta: *Espacios Interiores*.

#### 4.1.1. *Espacios interiores, serie 1.*

Comencé con este tema por centrarme en pocos objetos dentro de un espacio, intimista y reducido, delimitado; y con ello, poder realizar una mejor práctica pictórica, más centrada en la pintura en sí que en el propio tema. Por otro lado, no dejé de buscarle un sentido al tema que se planteaba: cuando la imagen se despoja de todo lo que tiene de superfluo adquiere un doble efecto: en primer lugar, lo que resta está cargado de significado; cuando quedan tan pocas cosas, casi se puede afirmar que deben tener un sentido. Pero este sentido rara vez resulta obvio (a menudo, la presencia de los objetos parece suficientemente motivada por un deseo de fidelidad a la realidad) con lo que el segundo efecto que se produce consiste en que la atención se desvía hacia la ausencia, los pensamientos del espectador se dirigen casi automáticamente hacia aquello que no se ve en las imágenes, se invita a quien observa a dotar de significado aquello que se nos dice.<sup>24</sup>

Aplicado a mi trabajo, los presentes espacios son limitados por las acotaciones del soporte, los cuadros son de un tamaño casi claustrofóbico, las estancias se encuentran relativamente vacías, con un halo de tensión, de no saber que ha pasado o que va a pasar en ese lugar. Me interesaba que en mis obras se reflejase esa atmósfera solitaria.

Basándome principalmente en premisas de estilo impresionista comencé esta serie de cuatro acrílicos sobre tabla, todos delimitados por la misma medida y soporte (tablas de 28x48cm). La búsqueda principal de estas pinturas era que juntas formasen una serie donde pudiese reproducir obra, identificarme y establecer un sello personal característico.

Dentro de la obra, uno de los objetivos era la representación propia del equilibrio compositivo. El juego de los elementos dentro de un cuadro delimitados por el propio lienzo, dejando fuera de campo parte de los elementos que constituyen la composición, intensificando así la tensión dentro de la misma.

Durante la evolución de esta primera serie incidí mucho en temas como la soledad, el vacío y el espacio intimista. Estos temas me han permitido desarrollar ciertas aptitudes dentro de la práctica pictórica:

**El espacio vacío** me ha permitido jugar con la composición de los elementos de una manera más formal.



Fig. 20. Bárbara Ferri: *Espacios interiores 4*. 2013.

Fig. 21. Bárbara Ferri: *Espacios interiores 2*. 2013.

24 BORRAS VILLORA, E. Op. Cit. p. 55.

**El ambiente solitario** dentro de las composiciones, ha ayudado a que el espectador entre dentro de la composición, manteniendo un trato más cercano entre **obra-espectador**.

**La intimidad de los espacios** permite que, tanto el espectador, como el autor, constituyan un vínculo más cercano con la imagen, haciendo posible una actitud de complicidad **objeto-espectador/objeto-autor**.

Como resultado del inconformismo de las obras anteriores comencé a plantearme la posibilidad de dar pie a la participación del cuerpo humano dentro de dichas estancias. Sentí la necesidad de incluir un sujeto (figura humana) dentro de las composiciones a raíz de una exposición: “*Matisse, La figura*”.



Fig. 22. Henri Matisse: *Mujer en un sillón*. 1940

Fig. 23. Henri Matisse: *Naturaleza muerta con mujer dormida*. 1940.

(ambas obras pertenecieron a la exposición. *Matisse, la figura*. Ferrara. 2014)



#### 4.1.2. *Influencia de Matisse, Planteamiento del nuevo proyecto.*

Al igual que Picasso, Matisse se inspira en el más antiguo de los temas artísticos, el de la representación de la figura humana. Estas creaciones encarnan la esencia del arte de Matisse. En unas pocas y hábiles manchas de color es capaz de tocar las cuerdas más profundas del alma humana y de inculcar un sentimiento de armonía perfecta. Matisse fue tremendamente influyente en los artistas de su tiempo, además de en generaciones actuales, y es aquí donde yo me encuentro.

Matisse, fue la razón por la que decidí llenar mis espacios de individuos, de figuras... el espacio vacío se me quedaba pequeño, necesitaba más, y Ferrara (Italia) me lo estaba dando a modo de recopilación de cuadros de uno de los artistas más influyentes del pasado siglo.

Una de las premisas estipuladas en la serie ‘*Espacios interiores*’ era crear una serie de cuadros que se consolidasen entre ellos a partir de una técnica, una gama cromática, una composición y una temática. Pero en este segundo bloque dentro de mi obra artística, observé que no es necesario que las distintas obras dentro de una serie tengan dichos nexos comunes si se trata de una serie donde el tema refuerce todas las premisas anteriores. Por tanto la elección de las imágenes tiene una drástica importancia en este proceso.

#### 4.1.3. *Influencias fotográficas. Lucasz Wierzbowski.*

“La transformación de la imagen y el mestizaje de medios para la expansión de la pintura tratan de subvertir las jerarquías de eso que llamamos ‘aura’. Lo sublime nace así de lo banal, de una pintura con sabor a fotocopia”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> BARRO, D. Op. cit. p. 255.

Posee un interés muy importante en mi trabajo que, los documentos y referencias que colecciono, me sirvan como objetos a los que soy fiel. Los tomo como piezas de evidencia y puntos de partida para hacer mi trabajo.

Tengo lo que yo llamo *una araña en la web* donde incluyo a los artistas que influyen en mi trabajo. Bonnard, Fischl, Matisse, Hockney, los pintores de Leipzig, Wiescher y Ruckhaberle; Philip Guston y el fotógrafo Lukazs Wierzbowski, actúan como detonante de mi práctica artística. Me siento vinculada a los artistas que logran crear su propio mundo a partir de su obra.

La ida y venida de ideas forma parte de mi frenesí diario, estoy en constante cambio y eso puede verse reflejado a lo largo de mi proceso de producción. Siento un vínculo emocional muy fuerte con las imágenes que, colecciono, busco y archivo, casi, de manera enfermiza.



Al principio, mi búsqueda comenzó por crear un nexo para consolidar una temática pero a menudo que mi obra ha ido evolucionando, necesitaba ampliar mi búsqueda para confeccionar una serie que realmente se identificase con aquello que quería expresar a través de mi producción artística.



Cuando realizaba la búsqueda de referencias fotográficas que me cautivaran para terminar la primera serie '*Espacios interiores*' y de forma azarosa, topé exactamente con lo que estaba buscando. Encontré una instantánea de un fotógrafo polaco que se dedicaba a fotografiar a jóvenes muchachas en posturas bizarras dentro de su frenesí cotidiano. Se presentaban en espacios de carácter intimistas, normalmente habitaciones con escaso mobiliario y de vigorosa composición. El hecho de que las modelos casi siempre escondan su rostro al objetivo, y por tanto al espectador, cualifican el trabajo del joven fotógrafo de un carácter entre tenso y curioso. No es de extrañar que más adelante, su obra se convirtiese en el principal modelo referencial para comenzar a pintar mi obra.

Fig. 24. Lukazs Wierzbowski: *Untitled*. 2013

Fig. 25. Lukazs Wierzbowski: *Untitled*. 2013

Se llamaba **Lukasz Wierzbowski**, era fotógrafo, y su trabajo me tenía completamente abducida. Él, junto a las obras expuestas en la **exposición en Ferrara**, fueron **el detonante que dió el giro a mi obra**.

Podemos subdividir la elección de un objeto (imagen) como una referencia adecuada cuando: por un lado, nuestra elección se mueve en función de aquellos aspectos formales que puedan aplicarse a la pintura; por el otro, cuando aplicamos nuestros gustos personales. Lo que sentía con el trabajo de Wierzbowski podía tener cabida en cualquiera de los dos pretextos anteriores.

Las imágenes de la serie serían algo así como buscar detrás del sueño, como estrangular el deseo cuando el artista transita el lado escondido y oscuro de lo visible y, en cierto modo, viola la intimidad de la imagen con su pintura. Son imágenes existentes, robadas, bañadas en un halo melancólico producto de su anhelo por capturar la imagen que refleja la realidad, que no es nunca la realidad, ni imagen de lo real, sino la mirada transversal de ésta, el instante de un presente que flota en la memoria<sup>26</sup>

El tipo de imágenes que empleo habitualmente suelen contener un factor inquietante, incómodo, bizarro. Es por ello que sus fotografías tuvieron una fuerte controversia en el transcurso de la producción.

La idea de mi segunda serie no era simplemente basarme en las fotos extrañas de un artista polaco y copiarlas. En el caso de que quisiese copiar una foto evitaría todo el proceso de realización de un cuadro, simplemente lo imprimiría y me lo pondría en un cuadro bonito.

En mi caso, la práctica pictórica tiene una dualidad: inmediata y frenética. Procuo plasmar lo que quiero en el tiempo que a mi parecer requiere la obra. Nunca me dejo llevar por los fríos acabados estéticos a la hora de dar por finalizada una obra. Los intereses superfluos o narrativos no tienen cabida en mi producción pues, procuro que estos no se rijan a planteamientos, pretensiones o interpretaciones fijas.



Fig. 26. Bárbara Ferri: *Mirada Voyeur 4*. 2014. (detalle)

Fig. 27. Bárbara Ferri: *Mirada voyeur 4*. 2014.



Transcribir por completo lo que una imagen nos ofrece al campo pictórico, no solo me resulta erróneo, sino carente de sentido. La función del uso de referente fotográficos como puntos de partida para realizar una obra pictórica, consiste en interpretar y potenciar aquellas características o elementos que

<sup>26</sup> BARRO. D. Op. cit. p. 277.

la imagen puede ofrecernos, para elaborar una propia interpretación individualizada y desvinculada de la imagen referencial, que finalmente, acaba por perderse al ser traducida al otro campo, el de la pintura.

Los hiperrealistas utilizaron la fotografía de un modo más obvio, pero, en un grado Duchampiano y respecto a la apropiación fotográfica para fines pictóricos, nos planteamos que cualquier imagen puede ser pintura. Entretanto podemos ver como se ha vencido uno de los miedos heredados del modernismo: el miedo a la manufactura<sup>27</sup>

#### **4.1.4. Mirada Voyeur: Serie 2.**

Dentro de esta serie, la inclinación realista respecto a la serie anterior es casi indiscutible. Las imágenes de Wierzbowski crearon un acercamiento a su fotografía a la hora de realizar las composiciones de las obras. En total construyen un conjunto de 5 acrílicos sobre tabla de medidas variantes.

Las composiciones pretenden crear tensión a través de la omisión en ciertos elementos, como ocurría en la serie anterior. Lo que se pretende es provocar una especie de elipsis espacial donde el espectador pueda jugar con la composición.

A partir de la imagen encontrada, me dispuse a poner en práctica el cumplimiento del principal objetivo de este trabajo, que era la de indagar en las posibilidades que puede ofrecerme la pintura, tratar de transferir aquellas cualidades que me interesan de su procedimiento, las cuales, son desglosadas en el apartado: 4.2.1. Descripción técnica.

## **4.2. DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y CONCEPTUAL**

### **4.2.1. Descripción técnica**

Desvergonzado e inmediato, era el trato que quería dar a mi obra, efectuando el proceso en el menor tiempo posible sin necesidad de planteamientos previos. Para llevar a cabo estas premisas tuve que optar por la elección más idónea que me permitiese desarrollar mejor las características con las que quería caracterizar mi producción artística:

La dualidad por la cual discerní en la **técnica pictórica acrílica** es la siguiente: Al ser una técnica de **rápida ejecución** me permite jugar con toda la composición de una manera mas rápida y fresca. Trabajar toda la obra en mojado se

---

27 BARRO, D. Op. cit. p. 234.

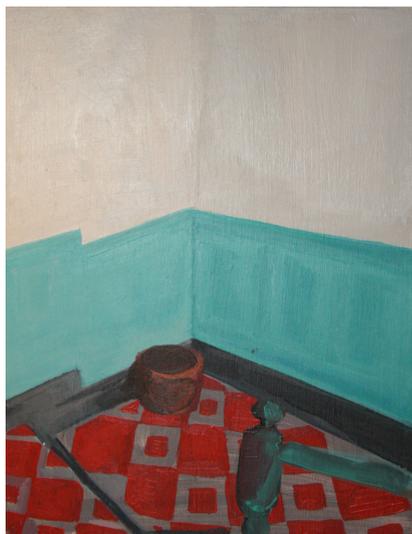


Fig. 28. Bárbara Ferri: *Espacios interiores 0. fase 1.* 2013



Fig. 29. Bárbara Ferri: *Espacios interiores 0. fase 2.* 2013



Fig. 30. Bárbara Ferri: *Espacios interiores 0. Fase 3.* 2013

convirtió en una necesidad a la hora de componer. Por otro lado el **acabado mate** que me proporciona la pintura acrílica, dota a la obra de un **carácter más contemporáneo**, el cual se ajusta perfectamente a mis inclinaciones estéticas.

Todas mis obras se han realizado en fresco y en **una o dos sesiones**. A la hora de pintar **no suelo emplear bocetos previos**, y si los realizo, normalmente acaban siendo una obra finalizada y válida, y paso a otra cosa, desistiendo así mi interés por proyectar dicho boceto en un formato más grande o con una calidad técnica más 'cuidada'. Es por este motivo por el que normalmente trabajo en **formatos pequeños y manejables**.

Si algunas de ellas me han costado varias sesiones, normalmente no suelo respetar nada de la primera sesión. La misma, me sirve como esquema para poder seguir encima, pero el resultado es totalmente distinto al de la primera (Fig. 28, 29, 30).

La unión de las pinceladas y la forma de trabajar activamente en todas las zonas del cuadro, se ha convertido para mí en casi una obsesión sobre todo en las obras pertenecientes a '*Mirada Voyeur*'.

Mi proceso de trabajo es ir jugando con la composición a partir de una pintura acrílica muy diluída, la cual actúa como mi fase de '*bocetado*' sobre la que modifico con un tratamiento más matérico de capas superpuestas.

Al igual que Pere Llobera, Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Anthony Cudahy, Brett Amory o Luc Tuymans, un **procedimiento acumulativo de error-reactivación-error** resultó ser el procedimiento de trabajo que mejor se ajustaba al acabado deseado. El continuo proceso de discriminación entre lo que funciona y lo que no, actúa como principal premisa en el proceso de trabajo, el cual, se encuentra lejos de prejuicios o tabúes asociados al uso 'correcto' de la pintura y el 'acabado finalizado' estipulado.

Resaltar el **aspecto volumétrico** del cuadro era un concepto que quería llevar a cabo, por tanto, en cuanto a soporte suelo trabajar **sobre tabla**. Me interesan mucho los **soportes rígidos** sobre bastidores encolados verticalmente, de tal forma que la obra resulte en tres dimensiones. Así, la idea de **'cuadro como objeto'** aparece reforzada bajo esta premisa.

Obsesionada con **fotografiar todo el proceso** de realización de un cuadro, a veces, me doy cuenta que los primeros estallidos hubiesen sido suficientes para abarcar el objetivo y las expectativas con las que se había partido.

Muchos de mis cuadros acaban por convertirse en cuadros inacabados que dotan de una gracia estética azarosamente conseguida. Y que a mi parecer resultan estéticamente más atractivos que el resultado inicialmente planteado como 'Resultado final'

"si dedicas mucho tiempo a una pintura, es fácil que resulte pesada y relami-  
da, cuando trabajo con rapidez, todo adquiere espontaneidad y frescura"<sup>28</sup>

David Hockney

#### 4.2.2. Estudio del color.

Partí de la premisa de basarme en paletas de artistas como **Marlene Dumas**. Además incluí artistas como **Luc Tuymans**, **Gerhard Richter** o **Alexander Tinei**. Los escogí por sus pinturas diluidas de colores apagados caracterizados por el uso de una paleta que abusa, casi con descaro, de los tonos grisáceos y *lechosos*.

Sus obras se caracterizan por un perfil sutil que tiene la capacidad de transmitir un carácter íntimo y delicado; el cual, se adecuaba perfectamente con el trato que quería darle a mi obra. Decidí entonces utilizar una paleta de acrílicos en tonos pálidos jugando con rosáceos, los tonos azulados y negro humo, como exclusividad en los tonos oscuros.

Cuanto menos uso de tonos das, la impresión del concepto de la obra como un conjunto sólido, aumenta. Por ejemplo, la paleta de Dumas parece ir limitándose cada vez más al igual que sus cantidades de pintura, caracterizándola de virtuosismo por la elección de la brevedad.

Un análisis similar se aplica al de la paleta de blanqueados que se ha convertido en el sello de Luc Tuymans. Parafraseando a Barro, Tuymans recoge



Fig. 31. Marlene Dumas: *Die babe (El bebé)*. 2006.



Fig. 32. Luc Tuymans: *Mr. Sagawa*. 2013

<sup>28</sup> HOCKNEY, D. *Así lo veo yo*. p. 52.



Fig. 33. Gabriella Boyd: Blue Room. 2011.

Fig. 34. Pere Llobera: Untitled. 2008.

Fig. 35. Michael Borremans. The hovering wood. 2012.

la libertad de poder pintar a partir de lo que ve en una imagen para ir más allá de la simple exaltación del espacio, la composición o el color como lógica constructiva y prioritaria de la pintura<sup>29</sup>. Su técnica de pintar a partir de las fotografías incompletamente desarrolladas, resulta apropiada para distinguir en especial la imagen de la misma, que destaca por la capacidad de representar toda la gama de colores en su completa riqueza.

Al igual que Marlene Dumas y Luc Tuymans, las imágenes de mis trabajos son sacadas de fotografías de archivos online. Otra vez me sirvo de plataformas como *Tumblr* a la hora de ejecutar esta búsqueda, por lo que, tanto el manejo de la pintura como de las formas, son un detonante para distinguir la reproducción impresa de la realizada al manual.

A menudo que he ido evolucionando, la paleta con la que comencé fue variando. Inevitablemente tuve muy en cuenta los tonos que caracterizaban la imagen referencial.

Me limité a la paleta de color descrita previamente en los párrafos anteriores, pero en la praxis, desestimé lo de ser fiel a dichas tonalidades, como también ocurrió con la temática del proyecto.

El juego azaroso de ir viendo lo que va sucediendo sin permitir que nada pueda evitar dicha evolución artística, es una de mis pretensiones, y por consiguiente, la gama cromática de la obra no iba a sufrir excepción.

En resumidas cuentas, las normas estaban claras, pero me permití saltarme las pautas porque en el cromatismo global así lo veía necesario.

Gabriella Boyd, Pere Llobera o la paleta de Michael Borremans, pueden resumir la paleta final que define esta serie.

La paleta se redujo a acrílicos de tonos claros y pálidos: grises, azules claros y rosáceos, contrastados con tonos marrones, verde vejiga y *beiges*. La mayoría de ellos se esconden bajo un velo de baja saturación, conseguido con una mezcla excesiva con blanco y negro.

Rara vez algún color ha salido de la paleta, si algunas de las composiciones están acentuadas por algún tono más saturado, como el mostaza o el salmón, simplemente es porque así me lo exigía la composición.

<sup>29</sup> BARRO, D. Op. cit. p.225.



Fig. 36. Bárbara Ferri. *Mirada Voyeur 2*. 2014 (detalle).

Fig. 37. Bárbara Ferri. *Mirada Voyeur 2*. 2014



#### 4.2.3. Descripción conceptual. La vinculación de la obra con el espectador.

“Representa una inversión visual hacia lo interior que, a la postre conduce al espectador a mirarse a si mismo”<sup>30</sup>

Desglosando el tema al que hacíamos referencia al hablar de obras como la de Boyd o Balisi, la conexión del **espectador-obra** es uno de los temas destacados en esta lectura introspectiva de mi obra con la que me he sentido muy identificada y que, a la vez, hace referencia a unos de los objetivos expuestos en la metodología. La cual merecía un apartado dentro de la memoria escrita.

Las imágenes que nos atrapan, nos hacen transportarnos dentro de la misma. A veces, nos sentimos identificados con la escena. Esto es lo que pretendo.

Para realizar su evidencia, he usado una serie de elementos ocultos para subrayar el efecto que produce ese paralelismo entre obra y espectador a través del anonimato de los elementos del cuadro:

En mis obras, normalmente es la figura femenina la que narra la acción, es el epicentro de la acción. Se encuentra espaciada dentro de una **habitación la cual desconocemos** por los pocos detalles que la misma muestra.

El **espacio intimista** de las estancias no se presenta de una forma evidente, sino, más bien se intuye a través de los elementos compositivos: Sillones, mesas, cómodas o cuadros. Sufren una especie de dejadez, presentándose revueltas o con las paredes desnudas.

Por otra parte, en ninguno de los espacios que se presentan en esta serie

<sup>30</sup> RENNER, R. Op. cit. p. 15.

se tiene en cuenta el **estado en el que se encuentran los sujetos**, y porque hacen eso; desconocemos el **rango del día** y ni siquiera tenemos datos de la **época del año** en la que están contextualizados.

El dramatismo del conjunto pictórico aumenta si el **rostro de la modelo aparece oculto**. En las cinco obras de esta serie, así resulta. El rostro de la modelo se oculta tras su pelo, su ropa o el escueto mobiliario que la rodea.

Al hacer que **las figuras y espacios sean anónimos** consigue que el vínculo que se forma entre el espectador y obra sea más fácil para proyectar sus propias narrativas sobre la misma. Por otra parte, me gustaría aclarar que en ningún momento mi intención ha sido la de la narración literaria, sino la de invitar al espectador a crear su propia historia.

La pretensión de todo esto es provocar en el espectador una conexión de acercamiento, de manera que cada uno de los individuos tenga la libertad de establecer su propio vínculo personal con la obra.

Es para mí una necesidad la de reivindicarme ante la idea de que la conexión que se pueda establecer entre el espectador y la imagen deba basarse únicamente y de manera individualizada, en las experiencias personales y las propias vivencias de los distintos individuos que la contemplan. Obviando que mi propia experiencia pueda afectar, variar o actuar como guía, dejando así que los espectadores se atengan a mi experiencia como 'la interpretación válida' desechando la suya.

En cada obra se nos permite ir más allá de esa borrosidad conceptual, podemos activar la capacidad perceptiva del espectador a partir de una decidida ruptura con lo ilusorio sin entrar en 'Materia pictórica' propiamente dicha. Mediante los títulos de las obras.

He querido seguir con la idea de no participar como guía. El **anonimato de los títulos** de las obras resulta frío y distante, matemático. Desecho la idea de que los mismo afecten a la interpretación independiente del cuadro. Por tanto, las obras van definidas primeramente por la serie a la que pertenecen, seguidas de una numeración adjudicada a partir del proceso de ejecución de cada una (*ejemplo. 'Mirada voyeur 3'*).

#### **4.2.4. Proceso de elaboración del trabajo.**

La práctica dentro de la técnica pictórica, como ya he dicho en apartados anteriores, constituye el principal objetivo de este proyecto. Atendiendo a mis necesidades, pretendo indagar en el color, los médiums, las técnicas y las diferentes soluciones que esta práctica pone al alcance de mi mano.

Llegados a este punto damos pie al proceso de montaje de los soportes, atendiendo siempre a la elección del mismo. Tendremos muy en cuenta la medida dentro del soporte dependiendo de la composición de la imagen referencial.

Todas las obras, exceptuando algunos apuntes de composición, están realizadas sobre tabla y montadas sobre bastidores de 4,5 cm de grosor.

Una vez montados los bastidores, y para realizar el médium se atendió a las siguientes necesidades:

Se decide realizar una imprimación de *gesso acrílico* porque es la que mejor se adapta a la técnica y por el nivel de absorción pictórico que ésta realiza sobre el soporte, dejando una superficie impermeable. En términos generales, se adapta mejor a su naturaleza y permite un mejor desplazamiento de la pintura a lo largo del soporte.

Se realizó un total de seis capas, cada una más espesa que la anterior. Las dos últimas se realizaron con una poco más de agua dentro de la mezcla y una separación de tiempo de unas dos horas por capa (dependiendo de la temperatura ambiente). La segunda capa se aplicó cuando los soportes estaban en estado mordiente por la aplicación de la primera capa. Las cuatro siguientes se aplicaron una vez la anterior capa estaba seca en su totalidad. Por último, fueron lijadas con una lija suave procurando, en todo momento, que el soporte de la madera resultase lo más liso posible, evitando el astillamiento de la superficie.

## 5. CONCLUSIÓN.

“Hablar sobre pintura no es solo difícil, sino inútil. Solo es posible expresar con palabras lo que las palabras pueden expresar, lo que el lenguaje es capaz de comunicar. Y la pintura no tiene nada que ver con eso. Eso incluye la típica pregunta: ¿en qué estabas pensando? No puedes pensar en nada: La pintura es otra forma de pensar”<sup>31</sup>

Gerhard Richter

Remitiéndome al habla de la pintura, cito a Richter para reafirmarme. No se puede explicar la pintura de una forma verbal, puesto que son dos lenguajes diferentes; todo lo dicho anteriormente, simplemente sigue las normas para cumplir los objetivos establecidos para lograr un trabajo de final de grado, con unas bases y un trabajo teórico que refuerce mis ideas y las bases sobre las cuales realizar una praxis contundente. Es cierto que, nuestra principal fuente de comunicación la expresamos mediante la palabra y esto provoca una tendencia a hablar de todo, incluyendo otros medios de lenguaje como puede ser la pintura propiamente dicha. Por tanto, para concluir con mi trabajo, diré que lo expuesto anteriormente ha sido un resumen de un cúmulo de las ideas que han pasado por mi mente a lo largo de la etapa de producción.

Mi fascinación por las imágenes aumenta progresivamente si la misma está tratada dentro del campo pictórico. Soy consciente de que me repito mucho respecto al impacto mediático que tiene la práctica pictórica sobre el espectador, pero es para mí una necesidad la reiteración ante esta idea. Me siento totalmente identificada con ella y es para mí, la principal motivación a la hora de crear un proyecto de producción artística.

Las obras de otros artistas han influido tanto en mí, que sentía la necesidad de realizar una obra que pudiese hacer sentir esa abstracción pictórica a otro individuo a través de mi propio trabajo. Me resulta muy interesante que haya una correlación autor-obra, que el proceso de adaptación sea recíproco: A través de la pintura busco poder suplir mis necesidades artísticas. Así mismo la pintura, a través de mí, se adapta a mis experiencias y a mis estados de ánimo. Como para Richter, para mí el arte tiene una función formativa, terapéutica, consoladora, investigadora, informativa y especulativa.

El resultado de todo esto desemboca en una obra independiente, y esto es el punto que más me interesa de todo el proceso de producción. Una vez dotas la obra de independencia, esta está lista para poder formar parte de las

---

31 BELZ, C. (Dir.) Gerhard Richter, Painting [Documental], 2011.

vivencias de otras personas (como otros trabajos de otros autores han hecho conmigo) y de poder crear núcleos y complicidades diversas.

Por otra parte, centrándonos en el cumplimiento de los objetivos iniciales y los puntos de interés perseguidos, los desgloso por partes en orden de prioridad:

**Resolución de la obra práctica.** Por medio de la pintura, creo haber logrado una experimentación de su materia y una explotación de los innumerables recursos que la misma me ofrece de una manera satisfactoria.

**Evolución durante todo el proceso de elaboración del proyecto.** A través de un proceso de trabajo acumulativo, se ha logrado un mejor desarrollo y manejo de recursos que en un principio resultaban desconocidos.

**El comienzo de búsqueda de un sello personal a través de la realización de una serie con un nexo común.** Mediante la práctica pictórica y el inevitable apoyo en mis referentes, he establecido un sello personal en cuanto a lenguaje pictórico, el cual no podría decir que lo haya encontrado, pero sí puedo afirmar que, con este proyecto, he logrado, al menos sentar las bases para continuar con mi desarrollo artístico de una forma adecuada.

**La elaboración de un escrito acorde con mis pretensiones.** Creo haber dotado de un sentido lo expuesto respecto a lo que hago y a mi forma de ver y pensar, además de consolidarlo dentro de una estructura entendible. Me he apoyado indudablemente tanto en información, como en mis referentes y por consiguiente, me he impregnado a lo largo del proceso de elaboración. Así mismo, estas bases se han visto reflejadas en la práctica.

**La constitución de nuevas ideas en mi forma de proceder respecto a la pintura.** Soy consciente de la transformación que ha tenido mi metodología de trabajo, y es gratificante saber que me encuentro a gusto con lo que hago.

Para concluir, decir que he intentado esforzarme en todas mis capacidades para realizar una labor personal y franca que funcionase en todas sus lecturas. Deseo haber alcanzado al menos una base para seguir trabajando dentro de dicho camino. He de reconocer que este trabajo ha constituido toda una vuelta de hoja en la manera que tengo de ver y reflexionar sobre aquello que se encuentra a mi alrededor, ya sea una pintura, una imagen o mi día a día. Su realización se manifiesta como un vigoroso impulso hacia el desarrollo de mi futura obra. Lo único que queda es continuar de forma que me sienta bien conmigo misma y con lo que hago.

## 6. INDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Henri Matisse: <i>Mujer Joven de blanco con fondo rojo</i> . 1946. (Cartel de la exposición <i>Matisse, la figura</i> . Italia: Ferrara. Palazzo dei diamanti. 2014).....	pag. 6
Fig. 2. Marcel Duchamp: <i>Étant Donnés, part 1</i> . 1946-1966.....	pag. 10
Fig. 3. Marcel Duchamp: <i>Étant Donnés, part 2</i> . 1946-1966.....	pag. 10
Fig. 4. Veermer Van Delft: <i>La lechera</i> . 1598-1960.....	pag. 12
Fig. 5. Veermer Van Delft: <i>Muchacha leyendo una carta</i> . 1957.....	pag. 12
Fig. 6. Edgar Degas: <i>La bañera</i> . 1886.....	pag. 13
Fig. 7. Piere Bonnard: <i>Desnudo en contraluz</i> . 1907.....	pag. 13
Fig. 8. Édouard Vuillard: <i>Das Blaue Zimmer</i> . 1916-1917.....	pag. 13
Fig. 9. Edward Hopper: <i>Mujer cosiendo a máquina</i> . 1924-1927.....	pag. 14
Fig. 10. Edward Hopper: <i>Reclining nude</i> . 1921.....	pag. 14
Fig. 11. Edward Hopper: <i>Mujer al sol</i> . 1961 (detalle).....	pag. 15
Fig. 12. Eric Fischl. <i>Dog days</i> . part 1. 1938.....	pag. 15
Fig. 13. Eric Fischl. <i>Dog days</i> . part 2. 1938.....	pag. 15
Fig. 14. Gabriella Boyd: <i>A room in London</i> . 2011.....	pag. 16
Fig. 15. Kotscha Reist: <i>Dinner</i> . 2006.....	pag. 16
Fig. 16. Marcel Cowling: <i>Family 3</i> . 2012.....	pag. 16
Fig. 17. Ben Cowan: <i>Honeymoon sun room</i> . 2006.....	pag. 17
Fig. 18. Pere Llobera: <i>Alex</i> . 2008.....	pag. 17
Fig. 19. Allan Balisi: <i>We only wanted to look admire and leave</i> . 2013.....	pag. 17
Fig. 20. Bárbara Ferri: <i>Espacios interiores 4</i> . 2013.....	pag. 19
Fig. 21. Bárbara Ferri: <i>Espacios interiores 2</i> . 2013.....	pag. 19
Fig. 22. Henri Matisse: <i>Mujer en un sillón</i> . 1940.....	pag. 20
Fig. 23. Henri Matisse: <i>Naturaleza muerta con mujer dormida</i> . 1940.....	pag. 20
Fig. 24. Lucasz Wierzbowski: <i>Untitled</i> . 2013.....	pag. 21
Fig. 25. Lucasz Wierzbowski: <i>Untitled</i> . 2013.....	pag. 21
Fig. 26. Bárbara Ferri: <i>Mirada Voyeur 4</i> . 2014 (detalle).....	pag. 22
Fig. 27. Bárbara Ferri: <i>Mirada voyeur 4</i> . 2014.....	pag. 22
Fig. 28. Bárbara Ferri: <i>Espacios interiores, 0. fase 1</i> . 2013.....	pag. 24
Fig. 29. Bárbara Ferri: <i>Espacios interiores, 0. fase 2</i> . 2013.....	pag. 24
Fig. 30. Bárbara Ferri: <i>Espacios interiores, 0. Fase 3</i> . 2013.....	pag. 24
Fig. 31. Marlene Dumas: <i>Die babe (El bebé)</i> . 2006.....	pag. 25
Fig. 32. Luc Tuymans: <i>Mr. Sagawa</i> . 2013.....	pag. 25
Fig. 33. Gabriella Boyd: <i>Blue Room</i> . 2011.....	pag. 26
Fig. 34. Pere Llobera: <i>Untitled</i> . 2008.....	pag. 26
Fig. 35. Michael Borremans. <i>The hovering wood</i> . 2012.....	pag. 26
Fig. 36. Bárbara Ferri. <i>Mirada Voyeur 2</i> . 2014 (detalle).....	pag. 27
Fig. 37. Bárbara Ferri. <i>Mirada Voyeur 2</i> . 2014.....	pag. 27

## 7. BIBLIOGRAFÍA.

BARRO, D. Antes de ayer y pasado mañana, O lo que pueda ser pintura hoy. Arte contemporáneo y energía AIE-MACUF Artedardo, S.L. –Dardo ds. colección teórica. 2009.

BORRAS VILLORA, E. Paisajes, por donde pasamos [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. [Consulta: 2014-08-10]. Disponible en: <<http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/27355/>>

CELDLAN, H. 'Voyeurs' artistas actuales que examinan la 'Innegable emoción' de mirar a otros sin ser vistos. México: Grupo 20 Minutos, 2014-06-30. [consulta: 2014-03-05]. Disponible en: <<http://www.20minutos.es/noticia/2178385/0/voyeurismo/pintura/exposicion>>

FONDAZIONE FERRARA ARTE. Matisse, la figura [catálogo]. Ferrara: SIAE, 2014.

GOMPERTZ, W. ¿Qué estás mirando?, 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Madrid: Taurus, 2013.

GONZALEZ, S. Marcel Duchamp: la deconstrucción de los cuerpos. En: *SIBILA, poesía e crítica literaria*. Rosario y Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae Rio de Janeiro, 2006. [Consulta: 2014-09-04]. Disponible en: <<http://sibila.com.br/arte-risco/marcel-duchamp-la-deconstruccion-de-los-cuerpos/3771>>

HOBBS, R. Edward Hopper. Nueva York: Harry Abrams, 1999.

HOCKNEY, D. David Hockney. Así lo veo yo. Madrid: Ediciones siruela, 1994.

PAZ, O. Los privilegios de la vista I: arte moderno universal. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

PAZ, O. Apariencia desnuda. La Obra de Duchamp. Madrid: Alianza, 1989.

PENSARTE. *Claves para entender el arte contemporáneo VI: Marcel Duchamp*. España, 2009. [consulta: 2014-09-04]. Disponible en: <<http://www.pensarte.es/2009/08/claves-para-entender-el-arte-contemporaneo-vi-marcel-duchamp/>>

PRENDEVILLE, B. El realismo en la pintura del siglo XX. Barcelona: Ediciones destino, 2001.

PUELLES, L. Interiores del alma, Lo Íntimo como categoría estética. En: *Thémata*. Sevilla: Thémata, 1999, num. 22, ISSN: 02112-8367

RENNER, R. Edward Hopper: 1882-1967: Transformaciones de lo real. Madrid: Tachen, 2002.

### **Audiovisual**

BELZ, C. (Dir.) Gerhard Richter, Painting [Documental], 2011. Alemania: Zero One Film Terz Film, 2011.

SIA, ASKILL. D, Chandelier. [Videoclip], 2014. EE.UU: Monkey Puzzle Records, RCA Records, 2014.

## 8. ANEXOS

### 8.1 DATOS PRESUPUESTARIOS

#### Soportes

##### Serie 1

28x38 cm tabla.....	2,5€
28X38 cm tabla.....	2,5€
28X38 cm tabla.....	2,5€
38X40 cm tabla.....	2,75€
Bastidores 4,5 cm x4.....	23€

##### Serie 2

4,5 Cm Batidor. Tabla 48x38cm.....	9€
4,5 Cm Batidor. Tabla 48x38cm.....	9€
4,5 Cm Batidor. Tabla 42X30 cm.....	6,5€
4,5 Cm Batidor. Tabla 48X30m.....	6,5€
4,5 Cm Bastidor. Tabla 30X25cm.....	5,75€

SUBTOTAL.....70€

#### Imprimación

Gessoacrílico.....14,63€

#### Acrílicos

##### Goya studio titan

Blanco Goya 230ml.....	6,75€
Blanco Goya 230 ml.....	6,75€
Amarillo Goya Limón 230ml.....	6,75€
Rojo Goya Oscuro 230ml.....	6,75€
Azul Cyan 125 ml.....	4,25€
Azul Ultramar oscuro 230ml.....	6,75€
Negro Humo 230ml.....	6,75€

##### Liquitex, Basic.

Verde agua brillante 118ml.....3,33€

SUBTOTAL.....48,08€

Brochas.....15€

Pinceles.....67€

Paleta.....5€

SUBTOTAL.....87€

**TOTAL.....219,71€**

## **8.2. RESULTADOS. Fotografías del Proyecto**

La información correspondiente a este apartado se presenta de manera individualizada, la cual, se adjunta a la memoria escrita mediante el CD.

Se puede encontrar en: 8.ANEXOS> “8.2.RESULTADOS. Fotografías del proyecto.pdf”

## **8.3. MAPA CONCEPTUAL**

Idem.

Se puede encontrar en: 8.ANEXOS> “8.2. MAPA CONCEPTUAL.pdf”

## **8.4. LINEA DE TIEMPO. influencias**

Idem.

Se puede encontrar en: 8.ANEXOS> “8.4.LINEA DE TIEMPO.pdf”





