

TFG

RECORRIDOS. CONSTRUIR EL ESPACIO HABITADO.

**Presentado por Laura Hernández Pérez.
Tutor: Rosa Martínez-Artero.**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El proyecto *Recorridos* consiste en una observación pictórica del habitar, una aproximación al "sentimiento del espacio" que una pintura puede comunicar. En la memoria presentamos una serie de bocetos y cuadros cuyo espacio es fragmentario y provisional, como la mirada de alguien que transita por un pasillo o mira una ventana de pronto en el recorrido cotidiano por la casa. El carácter procesual es, por tanto, una clave importante del proyecto.

Finalmente la obra queda materializada en cuatro series correlativas dentro del marco conceptual, que se complementan y suceden para desenvolver el espacio visto y vivido desde su estructura a sus sombras, de lo hueco al muro y de nuevo al hueco.

PALABRAS CLAVE: Espacio, construir, habitar, hogar, intimidad, huella, vacío.

ABSTRACT AND KEYWORDS

The project *Walkthoughts* consists in a pictorial observation of inhabiting, and approach to "the feeling of space" that a painting can communicate. In the memory we present a series of sketches and paintings which space is fragmentary and provisional, as the look of someone that suddenly walks along a corridor or looks to a window in their daily house itinerary.

The processed-based art characters is, thus, an important key of the project.

Eventually, the artwork is materialized in four consecutive series inside the conceptual frame, that complements and follows to develop the seen and lived space from its structure to its shadows, from the hollow to the wall and once again to the hollow.

KEYWORDS: space, build, live, home, privacy, trace, empty.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
3. CUERPO DE LA MEMORIA PROYECTO <i>RECORRIDOS</i>.....	8
3.1. DESARROLLO CONCEPTUAL.....	8
3.1.1. Espacio.....	8
3.1.2. Habitar.....	9
3.1.3. Intimidad.....	12
3.2. REFERENTES PICTÓRICOS.....	14
3.2.1. Edward Hopper.....	14
3.2.2. Jose Manuel Ballester.....	15
3.2.3. Antonio López.....	16
3.2.4. Rosa Artero.....	17
4. DESARROLLO DE LA OBRA.....	18
4.1. PROCESO EVOLUTIVO.....	18
4.1.1. De la figura en el espacio al espacio en <i>Recorridos</i>	18
4.2. DESCRIPCIÓN TÉCNICA.....	22
5. OBRA	27
5.1. <i>SERIE 0</i>	27
5.2. <i>SERIE I</i>	31
5.3. <i>SERIE II</i>	36
5.4. <i>SERIE III</i>	38
6. CONCLUSIONES.....	40
7. BIBLIOGRAFÍA.....	42
8. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	43

1. INTRODUCCIÓN

“En los ensueños que se apoderan del hombre que medita, los detalles se borran, lo pintoresco se decolora, la hora no suena ya y el espacio se extiende.”¹

Recorridos, construir el espacio habitado es el título de mi Trabajo Final de Grado. De carácter teórico práctico, y orientado al campo de la pintura, en este trabajo se recoge un estudio sobre la representación de espacios interiores. Una reflexión en cuanto al tránsito por el espacio habitado íntimo por excelencia, la casa. Una visión fragmentada de la realidad más cercana que surge de este modo de habitar y percibir, enfocado desde la misma condición arquitectónica necesaria de la construcción, así como un análisis sobre los diferentes estadios de intimidad que este dimana.

Estableciendo una motivación primera; los espacios y su interacción con el ser humano, consideramos importante asentar una serie de ideas base a modo de marco teórico que funcionase como punto de anclaje extrapolable, condición necesaria dada la evolución del proyecto. De este modo, partiendo de conceptos tales como el *espacio*, el *habitar* y la *intimidad*, analizar sus diferentes concepciones y realizar un estudio tanto conceptual como práctico, apoyándome en diversos teóricos y pensadores, así como en referentes plásticos.

Para el análisis teórico y conceptual, se ha recurrido a diferentes publicaciones, cabe destacar autores como Gaston Bachelard y su libro “La poética del espacio”, Martin Heidegger, con su ensayo “Construir, habitar, pensar”, José Luis Pardo y “El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos” o “Retórica de la pintura” de Alberto Carrere y José Saborit, entre otros.

En cuanto al estudio práctico se han tomado como referencia artistas pertenecientes al ámbito de la pintura y fotografía, como son Edward Hopper, Jose Manuel Ballester, Antonio López y Rosa Artero.

Una vez desarrollado el marco conceptual, pasamos a los procesos de producción de la obra. A raíz de esta investigación, y también de forma paralela surgieron diferentes cuestiones en cuanto a la representación que finalmente supusieron un punto de inflexión y un cambio fundamental respecto a la dirección del proyecto. Cambios que se ven en el giro que dio la obra en su temática y forma, quedando desglosado finalmente en dos partes; *La figura en el espacio* y *El espacio en Recorridos*, tratadas en el apartado *Proceso evolutivo*. Cabe destacar a este respecto la influencia de asignaturas cursadas en el Grado, tales como Pintura y fotografía o Retórica de la pintura, y en concreto dos trabajos realizados para las mismas que mostraré en las siguientes páginas.

¹BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 167.

A continuación, en el apartado *Proceso Técnico* se analiza el propio proceso de trabajo, mostrando la metodología empleada así como aspectos y contenidos más formales, acompañándolo de imágenes de las diferentes fases de la obra.

Finalmente la obra queda materializada en cuatro series correlativas dentro del marco conceptual, aunando las reflexiones y modos de representación antes tratadas. El conjunto de las series se muestran sin título y en ocasiones varias fotos en la misma página puesto que *Recorridos* no persigue señalar respuestas sino dar cuenta de la experiencia íntima del espacio.

Este no es un proyecto terminado, sigue un interés creativo que comenzó hace algunos años y que ahora, con la necesidad de dar forma a un TFG se materializa y se acota. Es decir, se ha puesto el punto final sólo en cuanto a la memoria escrita. Es un interés que continua y dará nuevas series. Es un trabajo que para nosotros supone delimitar la intuición para poder construir un proyecto artístico desde el artificio. Destilar el modo de representar la visión particular para que pueda llegar a ser la de otros también. Ese ha sido un aprendizaje de la formación durante el Grado, es por ello que se ha optado por la descripción del proceso de trabajo con tono neutro, no se encontrarán referencias de orden subjetivo, muy al contrario se ha hecho hincapié en el estudio conceptual precisamente para arropar este tema tan tratado en la historia de la pintura.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En las páginas que siguen trataré de mostrar de qué modo ha ido tomando forma el presente proyecto, los objetivos perseguidos y la metodología empleada durante el proceso.

OBJETIVOS

En cuanto a la concepción misma de un proyecto, el objetivo que se persigue es aprender a gestionar el tiempo así como la organización y búsqueda de una metodología propia. Construir un marco general en el que localizar la temática y ubicarla en un contexto mediante el estudio y la documentación, simultánea a la práctica y la experimentación.

Tratar de Aplicar los conocimientos adquiridos durante el grado a una investigación propia.

Profundizar en la práctica de la pintura mediante un proceso de experimentación, atendiendo a su evolución, y cuestionando el propio proceso de trabajo y modo de percepción.

Establecer criterios a partir de un marco conceptual que se me pudieran traducir al lenguaje de la pintura. Reflexionar y estudiar las diferentes formas de representación de espacios vacíos, sugerir modos visuales de representación de una experiencia, buscando así un lenguaje propio que me permita exponer un producto final sólido y coherente.

Por último ampliar el proyecto hacia vías de investigación futura a través de nuevas cuestiones sucedidas en una obra personal.

Los objetivos concretos se centran en el tema y la pintura, siendo éstos la creación de series de pinturas que se desarrollarán a lo largo de un proceso de percepción personal del espacio cotidiano y el habitar emocional, afianzando el control del uso de las técnicas y su capacidad expresiva.

METODOLOGÍA

La metodología empleada consiste en un proceso de constante revisión teórica simultánea a la ejecución de estudios prácticos o bocetos.

El proceso comienza en la misma observación y toma de datos del entorno, tomando después fotografías para construir un archivo que sirviera de apoyo referencial. A partir de estas imágenes, se realizaron varios estudios en diferentes materiales hasta ir conformando series al hilo del proceso.

La realización de estos bocetos nos permitió un estudio tanto cromático, como compositivo, e incluso abrió un nuevo paradigma respecto al formato. Por otra parte y debido a su carácter de estudio, la metodología basada en la importancia del proceso libera de algún modo la carga de “responsabilidad” y la postura frente a ellos, permitiendo dar paso al inconsciente y trabajando de un modo más intuitivo. Esto nos descubrió una posibilidad de mayor experimentación a distintos niveles, y en concreto, a nivel técnico,

permitiéndonos, a su vez, explorar las posibilidades que la materia, la técnica y el soporte ofrecían, lo que a su vez nos llevó, por otra parte, a una reflexión y análisis sobre mi propio proceso de trabajo, el diálogo e interacción, tanto con la obra como con el referente, así como los diferentes estadios de percepción y su modo de representación.

En cuanto a la materialización de la obra final, su proceso fue variando en función del material utilizado, así como de la intención en cuanto al registro o modo de representación.

Cabe destacar por último la organización y planificación del tiempo, constantemente revisada mediante tablas, sirviéndonos de recursos impartidos en la asignatura Metodología de Proyectos.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. DESARROLLO CONCEPTUAL

Para comenzar, nos situaremos en un marco global que abarque una serie de conceptos base tales como el espacio, el habitar y la intimidad, estudiando y analizando sus diferentes concepciones y significados, así como su relación.

3.1.1. Espacio

La palabra espacio, punto de partida para este proyecto, supone un concepto difícil de delimitar, debido a su amplio abanico de significaciones. Vamos a centrarnos en distinguir y reconocer los aspectos de este término que nos interesan para la reflexión y estudio de este proyecto.

Así, sirviéndonos del ensayo “Construir, habitar, pensar”² podemos comenzar enfrentando este término desde el aspecto más arquitectónico o geométrico.

El espacio como <extensio> puede ser objeto de otra abstracción, a saber, puede ser abstraído a relaciones analítico-algebraicas. Lo que estas disponen es la posibilidad de la construcción puramente matemática de pluralidades con todas las dimensiones que se quieran.³

Por otra parte, esta concepción nos interesa en un sentido más de estudio formal objetivo, en cuanto a construcción y como más tarde se menciona en el mismo ensayo: “Sin embargo, en ningún caso estos números-medida y sus dimensiones, por el solo hecho de que se puedan aplicar de un modo general a todo lo extenso, son ya el fundamento de la esencia de los espacios y lugares que son medibles con la ayuda de las matemáticas [...] el construir, al producir las cosas como lugares, está más cerca de la esencia de los espacios y del porvenir esencial espacio que toda la Geometría y las Matemáticas.”⁴

Entramos de este modo en la problemática de la acotación en cuanto a la determinación y la esencia de los espacios.

Suponiendo esta definición una especie de marco general en cuanto a espacio físico y objetivo, cabría abarcarlo, quizás también de una forma más poética, diferenciando el término “espacio”, del término “lugar”, focalizando o concretando en la concepción de lugares, siguiendo la misma línea de reflexión de Heidegger. “De ahí que los espacios reciban

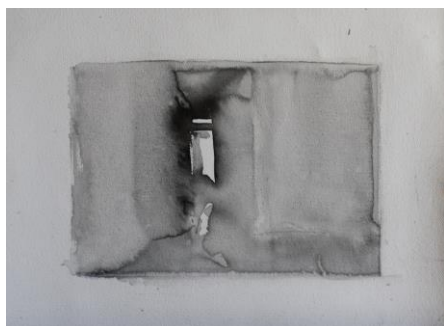


Fig. 1. Laura Hernández: *Espacio*, 2016. Tinta sobre tela, 24 x 16 cm.

² HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ed. Del Serbal, 1994.

³ *Ibíd.* p. 6.

⁴ *Ibíd.* p. 6.



Fig. 2. Fotografía de Heidegger en su estudio.



Fig. 3. Fotografía de la cabaña de Heidegger.

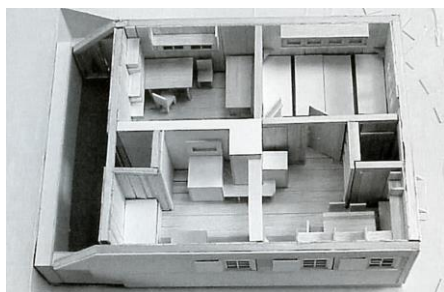


Fig. 4. Maqueta de la cabaña de Heidegger.

su esencia desde lugares y no desde “él” espacio. En la esencia de estas cosas como lugares está la relación de lugar y espacio, pero está también la referencia del espacio al hombre que reside junto al lugar”.⁵

En esta cita encuentro un buen hilo conductor para determinar la relación de este espacio “extensio” o lugar con el hombre. De este modo indagar sobre la interacción de ambos, conocer por qué viene dada, lo que supuso el punto de partida y eje principal para este proyecto, en especial durante su primera fase.

“La relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares con espacios descansa en el habitar. El modo de habérselas de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensando de un modo esencial”⁶

Asimilada esta relación, el espacio que me interesa es el espacio habitado o habitable, lo que nos llevaría al concepto habitar.

Por otra parte, se hacía necesario subrayar aquí la primera reflexión en cuanto a la condición arquitectónica de la construcción como condicionante del espacio o misma condición necesaria para habitar y viceversa, extrapolable a la obra de arte como constructo.

3.1.2. Habitar

“1º Construir es propiamente habitar. 2º El habitar es la manera en que los mortales son en la tierra. 3º El construir como habitar se despliega en el construir que cuida —es decir: que cuida el crecimiento— y el construir que levanta edificios.”⁷

Así, comprendido este espacio habitable como lugar “que cuida”, cobija, resguarda, cabe indagar sobre el lugar para el cobijo por excelencia, el hogar, la casa. Todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa⁸. Desde nuestro nacimiento este espacio supone nuestro primer mundo, es nuestra primera referencia. Nuestro primer universo, es realmente un cosmos.⁹

Hago aquí una breve mención a la imagen del nómada. Ser que habita la distancia, para el que su único lugar de permanencia sería el propio cuerpo: *el cuerpo que (se) habita (en) la distancia*.¹⁰

Me interesa a este respecto el paralelismo de este con la imagen del nido, o la de la cabaña, lugar de origen, permanencia y retorno. Todos en cierta manera buscamos ese lugar donde resguardarnos, volver, encontrarnos.

⁵ *Ibíd.* p. 5.

⁶ *Ibíd.* p. 7.

⁷ *Ibíd.* p. 2.

⁸ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 28.

⁹ *Ibíd.* p. 28.

¹⁰ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. Carmen Baena: Témpanos de cuerpo. En: *Témpanos de tiempo* [catálogo], Murcia: Galería La Aurora, 2004.

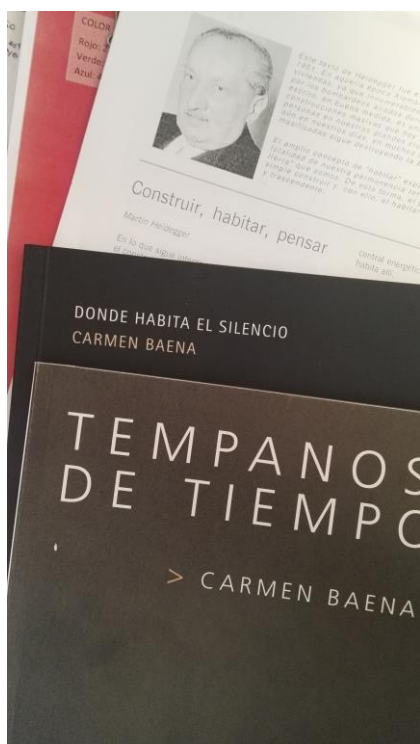


Fig. 5. Fotografía de catálogos de Carmen Baena y ensayo de Heidegger.



Fig. 6. Carmen Baena: Aire ártico II, 2004.



Fig. 7. Carmen Baena: Lively II, 2004.

“Y más adelante aparecieron las cabañas, que se convirtieron en un pequeño mundo aparte. Lo familiar estaba incluido con el ganado, todos protegidos por un techo.”¹¹

Desde los primeros tiempos, el hogar ha sido considerado un lugar de culto y reunión y esta concepción mantiene su significado hasta nuestros días de un modo u otro.

Encontramos en nuestras lecturas numerosos sinónimos de la palabra hogar, tales como casa o vivienda. Es sin embargo la segunda definición del *Diccionario de la lengua española* la que me evoca imágenes más concretas respecto a la dirección de mi trabajo. Así este concepto se define como: Lugar cerrado y cubierto construido para ser habitado por personas; Género de vida o modo de vivir.¹²

La primera entrada me invita a una reflexión sobre la concepción del hogar como espacio cerrado. En este sentido, y relacionado con la idea de habitación y protección se opone directamente al exterior. Nos *resguarda*, protege de éste. Surge así una oposición, siguiendo la línea de reflexión de Bachelard, ente la “inmensa vastedad” de la intemperie y el “universo cerrado” de la casa. Como una especie de estructura cerrada de referencia íntima.

“Frente a la intemperie que es exterioridad plena, la casa sería céntrica intimidad. Frente a la desorientadora confusión de la intemperie, la cara sería espacio siempre comprensible. Ante la horizontalidad interminable o la espacialidad amorfa de la intemperie, la casa sería territorio siempre vertical y céntrico.”¹³

Para Bachelard la casa actúa como un poderoso resorte simbólico y como uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los ensueños¹⁴. La casa sustenta el imaginario. Es importante señalar ese aspecto de protección que el arte puede ofrecernos, imágenes de resguardo e integridad.

Las acciones y el campo de visión cambian continuamente, pero somos capaces de encajarlos y situarlos en un esquema mental estable.¹⁵ Por tanto, todo espacio es físico y a la vez, percibido. Percibimos el espacio y lo activamos a través de nuestro habitar cargándolo de significado.

La segunda entrada de la definición, “género o forma de vida” subraya esta idea y abre una nueva vía para la reflexión sobre el propio

¹¹ HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. *La casa de un solo muro*. Madrid: Nerea, 1990, p. 121.

¹² Real Academia Española. *Vivienda*. *Diccionario de la lengua española*. 23 ed., 2014 [en línea] Disponible en <http://dle.rae.es/?id=byF4Mc7>

¹³ SANTOS, A. Carmen Baena: Las raíces del aire. En: *Donde habita el silencio* [Catálogo], Valencia: Galería de Arte Alba Cabrera, 2010.

¹⁴ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 29.

¹⁵ CALDUCH CERVERA, J. *Espacio y lugar*. Alicante: Club Universitario San Vicente de Raspeig, 2001, p. 14.

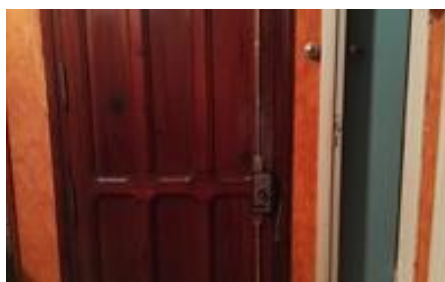


Fig. 8. Laura Hernández: Fotografía *Pasillo I*, 2016.

Fig. 9. Laura Hernández: Fotografía *Entrada*, 2016.

modus vivendi del ser humano, lo que nos lleva al planteamiento de una necesidad de cotidianidad dentro del espacio doméstico/ íntimo.

Existimos en lo cotidiano, es ahí donde desarrollamos nuestra humanidad.¹⁶ Es por el espacio y en el espacio donde encontramos las huellas de aquellos gestos dominantes e innatos que se encuentran en el hombre y que lo llevan de una manera determinada a ocupar la casa [...] donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias.¹⁷

Es en este momento donde la palabra *Recorridos*, o el acto de *recorrer*, cobra sentido para mí. Ese deambular, esa serie de gestos dominantes que condicionan a la vez que construyen nuestro modo de vida, suponen en sí, el habitar. Habitar el espacio es tomarlo, marcarlo, entenderlo, recorrerlo...

Nos apropiamos así de estos espacios interiores, amoldándolos a nuestras propias necesidades, dejando nuestra huella con el paso del tiempo porque de este modo, también subsiste y se construye en la memoria.

Habitar es una huella y el interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas [...] ¹⁸

Encontramos de algún modo Intimidad inmovilizada en todos los rincones que transitamos o recorremos a partir de esta cotidianidad, ya convertidos no sólo en lugares o rincones específicos, habitualmente considerados como íntimos. De estos "recorridos", de esta apropiación y adaptación constante del espacio, quedan estas huellas, que, con el tiempo, acaban identificando a quienes habitaron el lugar, apareciendo así una relación entre los espacios y la propia identidad.

Otros casos complejos son los relacionados con la propiedad de cosas. Como ya indicamos, la consideración o el prestigio social de los individuos tiene que ver con lo que poseen: los individuos y las cosas por ellos poseídas [...] mantiene entre sí relaciones de contigüidad y los valores por convención asociados a los objetos [...] califican a sus poseedores.¹⁹

A este respecto, no nos interesa abarcar el concepto identidad en cuanto a relación o sinécdoque espacio- propietario en sí, sino utilizarlo como un punto de partida en cuanto a esta exposición, casi inconsciente,

¹⁶ ALVIRA, R. *Filosofía de la Vida Cotidiana*. Madrid: RIALP, 2005, p. 10.

¹⁷ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 39.

¹⁸ BENJAMIN, W. París, capital del siglo XIX. En: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980, p. 183. Citado en COLOMINA, B. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Cendeac, 2010, p. 158.

¹⁹ CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 396.

que supone el *recorrido*/tránsito de un espacio íntimo, debido a estas muestras de identidad, y la vulnerabilidad o no de la intimidad.

3.3.4. Intimidad.

Llegados aquí cabe decir que hablar/ pintar el hogar, lleva consigo hablar de intimidad. Definida ésta como la zona espiritual íntima y reservada de una persona o de un grupo, especialmente de una familia²⁰, en este proyecto la enfoco de dos maneras, en cuanto a su exposición, planteándome así su necesidad, y la comprensión de aquella como estado.

Por una parte, esta “zona reservada” nos lleva de nuevo a la oposición interno/externo, la esfera íntima contrapuesta a esfera la externa (comunidad o sociedad), lo privado y lo público.

Así encontramos la palabra privacidad. Intimidad y privacidad son ideas muy relacionadas que habitualmente se confunden, pero quizás aquí es donde podamos encontrar esa separación entre público y privado, aunque este límite, por otra parte, aparece muy desdibujado. En este sentido, ante esta exposición que podría calificarse de “íntima”, de pinturas del lugar que habitamos, tenemos la capacidad de elegir qué mostrar, qué mantener en privado o qué ocultar (factor que en cierto modo construiría nuestra identidad social). Así puedo entender también la intimidad como un modo de comunicación.

Sin embargo, encontramos una tendencia generalizada a la concepción de intimidad como algo inconfesable. Suele relacionarse así con lo más “espiritual” interno y oculto, lo secreto.

Está muy extendida la creencia de que únicamente somos nosotros estando solos, y de que en ello radica la intimidad.²¹ Y así, como menciona José Luis Pardo, el “yo” más auténtico quedaría reservado a este ámbito, la soledad, esta se convertiría por tanto en el máximo exponente de intimidad²², y en este sentido mantengo la idea de su utilidad como vía de comunicación. El espectáculo exterior ayuda a desplegar una grandeza íntima.²³

Porque el arte de contar la vida (darse cuenta de la vida, de tenerla en cuenta) no es más que el arte de vivir. Vivir con arte es vivir contando la vida, cantándola, paladeando sus gustos y sinsabores. Y desde luego, se puede vivir sin arte, sin contar nada, sin contar para nada ni para nadie, sin contar con nada ni con nadie y sin que nadie cuente para uno mismo. Se puede vivir sin intimidad (y quizás, según la hipótesis, es así



Fig. 10. Laura Hernández: *Serie III*. Detalle, 2016.

²⁰ Real Academia Española. Intimidad. Diccionario de la lengua española. 23 ed., 2014 [en línea] Disponible en <http://dle.rae.es/?id=LyCn6l9>

²¹ PARDO, J. L. *La intimidad*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004, p. 140.

²² *Ibid.* p. 140.

²³ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 170.

como tenemos que ir aprendiendo a vivir), porque la intimidad no es imprescindible para vivir. La intimidad sólo es necesaria para disfrutar de la vida.²⁴

Aun así, es innegable que intimidad y soledad están ligadas. Y para este proyecto me interesa esta concepción de la intimidad como estado, como modo de estar con uno mismo.

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.²⁵

Para este apartado me ha sido de gran ayuda un capítulo en especial de *La poética del espacio, Inmensidad íntima*. En este, se lleva este estado de ensoñación (íntima) a la categoría de inmenso, vasto, comparándolo con experiencias como el buceo o la misma grandeza expuesta frente al individuo en espacios tales como el desierto o el océano. El vacío aquí cobra un gran sentido, aumenta esa sensación de soledad y aislamiento, frente a espectáculos, situaciones o extensiones de amplitud. El vacío es para nuestro proyecto un espacio.

Es este carácter dinámico del ensueño que habita en el vacío del espacio íntimo lo que nos interesa, la posibilidad de movimiento, de trasladarse, recorrer. "Porque estamos donde no estamos."²⁶

Parece entonces que por su "inmensidad", los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se en profundiza en la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden.²⁷

Así, llegados al propósito de nuestro proyecto, partiríamos del propio entorno íntimo cotidiano como punto evocador de este estado. Esta actitud contemplativa de lo cercano suma infinidad de valores y connotaciones nuevas al mismo espacio. "Los poetas nos ayudarán a descubrir en nosotros un goce de contemplar tan expansivo, que viviremos, a veces, ante un objeto próximo, el engrandecimiento de nuestro espacio íntimo."²⁸

²⁴ PARDO, J. L. *Op. Cit.* p. 30.

²⁵ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 63.

²⁶ *Ibid.* p. 59.

²⁷ *Ibid.* p. 178.

²⁸ *Ibid.* p. 176.

3.2. REFERENTES PICTÓRICOS.

En las siguientes líneas trataré de mostrar cuáles han sido mis referentes durante el proyecto, analizando los aspectos que enlazan con mi trabajo así como su influencia sobre este.

3.2.1. Edward Hopper

Artista por excelencia de los espacios privados y públicos, y figura determinante en el tema del intimismo, el hecho de ponerlo en primer lugar no es aleatorio, ya que su trabajo sirve de guía durante todo el proyecto, al margen de la evolución sucedida durante este.

En este sentido, durante la primera fase, la influencia de Hopper resultó determinante en cuanto al estudio de los personajes, posición y actitud, esa especie de halo de soledad y silencio que los caracteriza, de ensimismamiento, casi ensoñación, esa mirada directa al interior que construye espacios prácticamente psicológicos.

Estos, por otra parte, aparecen completamente aislados, ya no solo compositivamente, sino en cuanto al espectador, aparecen tan absortos en sus propios pensamientos, que parece que la misma mirada o presencia ajena no vaya a interrumpir su estado.

En esta atmosfera estática, se percibe una especie de atemporalidad, como si de un momento concreto, parado, se tratara.

Estos aspectos se mantienen incluso en las obras en las que no aparece la figura humana. En este sentido cabe destacar estas últimas, situándolas en el contexto al que pertenecen, en un marco en el que la tendencia general focaliza en la presencia y la narrativa misma del personaje. Así, estos espacios “vacíos” transmiten la misma intimidad y silencio que sus precedentes, haciéndose evidente esta paradoja en cuanto a la presencia de la ausencia. Por otra parte esta ausencia es relativa, en este sentido me llama la atención el título de una de las obras seleccionadas (fig. 3.), este remarca la idea de que se trata de una habitación vacía, pero la misma presencia del espectador turbaría esta descripción.

Con esto, el factor voyeur, presente durante toda su obra, se acrecenta, de algún modo sugiere esta impunidad de paso al eliminar el “efecto barrera” que podría suponer la presencia de la figura.

Por otra parte, en cuanto al tratamiento de los espacios, me llama la atención la fuerza y delicadeza con la que los construye. Su juego compositivo completamente geométrico, la limpieza y simplicidad de sus planos e intersecciones, dotada a su vez, de una contundencia tanto técnica como física.



Fig. 11. Edward Hopper: *Hotel Room*, 1931.



Fig. 12. Edward Hopper: *Sun in an empty room*, 1963.



Fig. 13. Edward Hopper: *The sea*, 1951.

Por último, su tratamiento de la luz, esta, abarcada de manera casi cinematográfica dota a sus escenas de cierta teatralidad y dramatismo. Contrastes muy fuertes definidos por secciones, casi construcciones de luz, esta constituiría así un factor determinante para la misma composición.

3.2.2. Jose Manuel Ballester

Pintor y fotógrafo, José Manuel Ballester es conocido principalmente por sus motivos urbanos y arquitectónicos, encuadres en los que por normal general, la figura no aparece, al menos, de forma explícita.

Pese a que este enfoque, esta temática, es constante en el trabajo del artista, sí ha cambiado su forma de representación, pasando de pintura a fotografía o a la fotografía retocada y fusionando ambas técnicas. A este respecto, me interesan ambas fases, ya que al margen de que exista un nexo temático, el tratamiento es distinto.

En este sentido la diferencia principal la constituiría el color, ya que éste sólo aparece en las fotografías.

Mantiene en ambas el juego compositivo, pureza de líneas, cierta monumentalidad incrementada además por los formatos en un sentido prácticamente arquitectónico. En las fotografías encontramos composiciones geométricas en las que el espacio, por un momento, deja de serlo, para convertirse en una construcción abstracta. Por otra parte, en sus pinturas se muestran espacios más contundentes, menos confusos en cuanto a construcción, mantiene la geometría y limpieza de planos, pero sí aparece algo más evocador en cuanto a recorrido visual y evocación del movimiento.

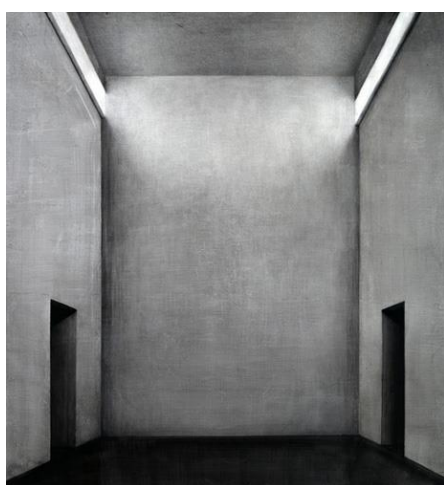


Fig. 14. Jose Manuel Ballester: *Sala 3*, 1999.

Fig. 15. Jose Manuel Ballester: *Sala 7*, 1999.

Fig. 16. Jose Manuel Ballester: *Pasillo de hotel*, 1999.



Por último, relacionado con el tema del vacío, me llamó la atención una exposición en concreto del artista, *Espacios Ocultos* en la que, sirviéndose de clásicos del arte, construye una serie mediante fotografía



Fig. 17. Jose Manuel Ballester. *Estudio del artista*, 2008.



Fig. 18. Antonio López: *El lavabo y el espejo*, 1967.

Fig. 19. Antonio López: *Estudio con tres puertas*, 1969.

retocada eliminando a los personajes, dejando así al descubierto todos los factores de fondo, factores que siempre han estado ahí y que quizás desvelen más que la misma acción de los personajes. Así presenta estos cuadros en una especie de desnudez, dejándonos apreciar otra serie de valores que quedaron eclipsados por la figura.

En este sentido seleccionar el de Vermeer, precursor del intimismo, enlaza directamente con la evolución de mi proyecto.

3.2.3. Antonio López

Máximo representante de la pintura figurativa y el hiperrealismo español, Antonio López busca, observa y estudia la realidad que le rodea, los aspectos cotidianos tratados con una enorme dedicación.

Este estudio de la realidad más cercana me lleva a convertirlo en uno de mis mayores referentes, ya no solo pictórica sino conceptualmente. Tuve la suerte de asistir a la conferencia *Pintar en los tiempos del arte. La persistencia de la pintura*, en el auditorio *Alfons Roig*, en la Facultad de Bellas Artes, esta me ayudo a concretar el tema del estudio de lo cotidiano, la observación minuciosa (en mi caso algo más intuitiva), la belleza de este ámbito, habitualmente relegado a "infrahoridnario", de estas pequeñas cosas que nos rodean y pasan desapercibidas, hacer visible lo invisible, lo indecible (Fig. 18.).

Por otra parte me interesa su modo de trabajo, su estudio exhaustivo de la realidad, sus cuestionamientos constantes en cuanto a construcción de la misma, a su forma de entender, de percibir y expresar, traducir. Creando finalmente un lenguaje propio, lejos de la aparente objetividad, casi fotográfica, que muestra en sus pinturas.

De entre toda su obra, para este proyecto me decanto en especial por sus dibujos, por su aparente austeridad y la profundidad que esta esconde, al margen de la precisión técnica asociada más comúnmente a sus pinturas, rasgo que de algún modo desenfoca lo que en este caso me sirve a mí de apoyo.



Fig. 20. Rosa Artero: *Cocina y taller*, 2001.



Fig. 21. Rosa Artero: *Pasillo*, 2001.



Fig. 22. Rosa Artero: *I*, 2001.

3.2.4. Rosa Artero

Las salas son precisas, la descripción de objetos y muebles también; la luz de balcones y ventanas dan noticias del exterior y vida a lo interno. Pero la certeza de la mirada no implica un realismo documental, muy al contrario, es el punto de vista, el encuadre compositivo, y el tratamiento cromático lo que dota a estos espacios de un aliento poético que nos conecta con aquellas habitaciones de los sueños.²⁹

Las diferentes visiones de estos espacios muestran huellas quienes allí estuvieron, del tránsito, del paso del tiempo. Tiempo que parece aunarse con el espacio mediante los estudios de la luz durante el transcurso del día.

Me interesa el modo de representar esta plenitud del vacío, el valor de las cosas solas³⁰, en una descripción esencial y precisa del espacio.

Por otra parte, el halo de ensueño que inunda sus obras, creando espacios realmente evocadores. El modo en el que crea una atmósfera tranquila al tiempo que dinámica, con una gran fuerza expresiva tanto en el trazo como en el color, así como su tratamiento de la luz y las sombras.

Por último, me llama la atención el cromatismo empleado, la saturación en determinados puntos, el juego con la dilución de la pintura, en contraposición a los empastes tan matéricos, así como sus composiciones con primeros planos que cortan y el uso de la vertical equilibrada con el ritmo en los puntos de fuga.

²⁹ MORALES, A. El aire de la casa. En: *Rosa Artero. Habitaciones de paso* [catálogo]. Murcia: La Ribera Galería de Arte, 2002, p. 7.

³⁰ *Ibid.*



Fig. 23. Laura Hernández: *Metáfora I*, 2015.
Óleo sobre DM, 25 x 25 cm



Fig. 24. Laura Hernández: *Metáfora II*, 2015.
Óleo sobre DM, 30 x 25 cm.



Fig. 25. Laura Hernández: *Metáfora III*, 2015.
Óleo sobre DM, 70 x 70 cm.

Fig. 26. Laura Hernández: *Antítesis I*, 2015.
Óleo sobre DM, 70 x 70 cm.

Fig. 27. Laura Hernández: *Antítesis II*, 2015.
Óleo sobre DM, 70 x 100 cm.

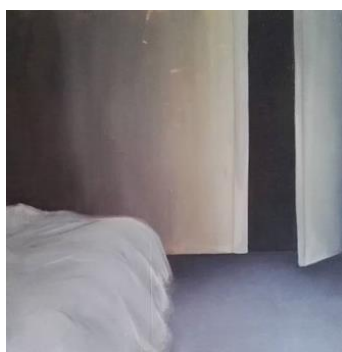
4. PROCESO DE TRABAJO

4.1. PROCESO EVOLUTIVO

Partiendo de lo anteriormente explicado, marco espacio, habitar intimidad, etc. En este apartado trataré de mostrar el proceso evolutivo al cual fue sometido mi proyecto, las premisas iniciales, problemas surgidos y cambio de dirección dentro del mismo marco conceptual.

Para esto veo necesaria una mirada a mis propios antecedentes. Durante el grado, siempre tuve una clara inclinación hacia la pintura figurativa, en concreto al retrato y la figura humana. Respecto a esta, cabe destacar una alusión constante al espacio fuera de campo como parte de la composición. Esto, sumado a un interés personal por los espacios, condicionado desde mi infancia por las respectivas profesiones de mis padres (arquitectura e interiorismo), derivó en un estudio sobre ambos factores, concretando el tema del proyecto en figura y espacio.

Sin embargo, aunque manteniendo prácticamente las mismas premisas, el proceso de evolución supone el tránsito hacia la eliminación de la figura. De este modo el proyecto queda dividido en dos fases; *La figura en el espacio* y *el espacio en recorridos*.



4.1.1. De *La figura en el espacio* al *espacio en Recorridos*

Durante esta primera fase el objetivo de mi estudio fue la interacción espacio-figura, una reflexión sobre la relación y diálogo entre ambas, evocando así una especie de movimiento (o al menos, una suerte de inercia imaginaria).

De este modo se convirtió en un juego compositivo, un intento de equiparar pesos, el menos compositiva- visualmente, aunando ambos conceptos de algún modo sin focalizar en ninguno en concreto, creando un conjunto en el que ambas partes tuviesen la misma importancia, o destacaran por igual.

Fig. 28. Laura Hernández: *Serie imaginarios I*, 2015. Óleo sobre papel, 13 x 18 cm.

Fig. 29. Laura Hernández: *Serie imaginarios II*, 2015. Óleo sobre papel, 13 x 18 cm.

Fig. 30. Laura Hernández: *Serie imaginarios III*, 2015. Óleo sobre papel, 13 x 18 cm.

Fig. 31. Laura Hernández: *S/T*, 2015. Óleo sobre papel 21 x 21 cm.



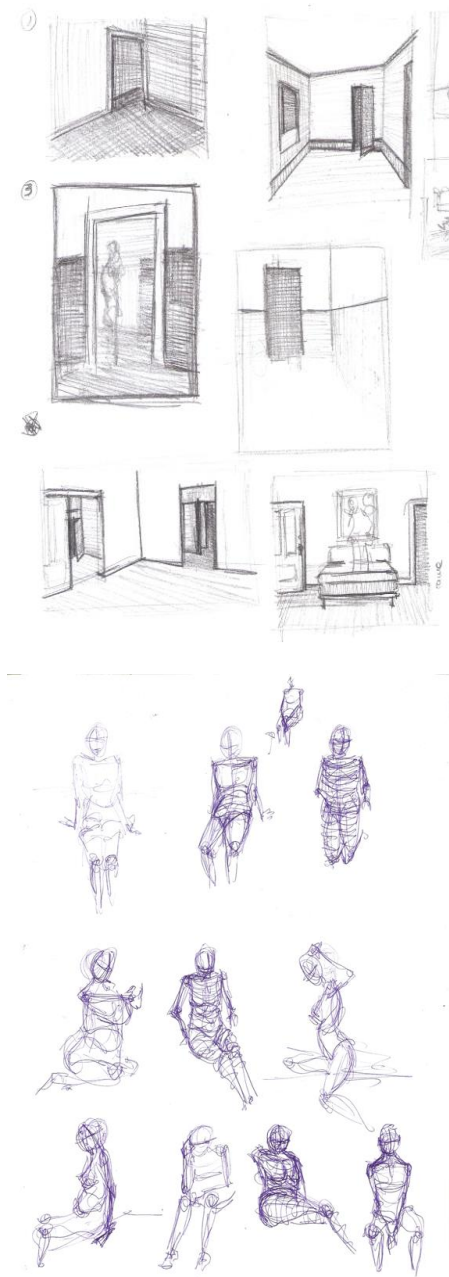
Otro de mis objetivos fundamentales fue el de no- narración, en ningún momento quise evocar ninguna situación concreta o fijar un contexto descriptivo que invitara a una interpretación particular. De este modo, necesitaba valerme de cierta ambigüedad para no coartar o limitar la lectura.

Para esto fue necesario el uso de la síntesis y una eliminación constante de elementos. Así necesité eliminar todo gesto expresivo o condicionante de ambos factores.

Respecto a la figura decidí decantarme por el desnudo, en un intento por no condicionar ni acotar al personaje, de este modo que no fuese un personaje, buscar un modo genérico de representarlo, sin marcas distintivas ni identidad, servirme del cuerpo como medio y no como descripción o retrato. Esto supuso una dificultad añadida en cuanto a la pretensión de no focalización dado el interés primario por el desnudo. Asimismo, la búsqueda de la inexpressión gestual en cuanto a esta me llevo a una serie de estudios de poses, analizando la obra de artistas como Kanevsky, Borremans o Hopper.

Fig. 32. Laura Hernández: *Estudios espacio*, 2015. Grafito sobre papel A4.

Fig. 33. Laura Hernández: *Estudios poses*, 2015. Bolígrafo sobre papel A4.



Estas acotaciones, a su vez, restringen mis propias posibilidades, además de comprometer el factor realidad (ausencia de referentes “reales”). De este modo decido trabajar a partir de composiciones propias “imaginarias” (fig.28.) amoldando tanto el espacio como la figura a mis intereses.

En este sentido encuentro una libertad tanto cromática como compositiva, asimismo puedo provocar cierto movimiento irreverente de la figura, “obligo” al movimiento, la dirección, enfoque, manejo. Pero esto desembocaría en espacios más psicológicos que físicos, estudios meramente compositivos y de interacción.

Para estas composiciones, comienzo a estudiar espacio y figura por separado, realizando diferentes bocetos en distintos soportes y materiales. A raíz de esto, comienzo a cuestionarme la necesidad de la figura.

Cabe destacar en este punto la influencia de asignaturas cursadas durante el último año de grado y una serie de trabajos realizados ya en el marco teórico de los espacios y el habitar. Por una parte, Pintura y fotografía, impartida por José Luis Cueto, en la cual realicé una serie de fotografías, *Fotografía congelada*, en las que aunaba o identificaba cuerpo y espacio.

“[...] decidí sumergir estos cuerpos, este tiempo fluyente en agua, congelándolo después, uniendo así ambos en una misma materia, una manera también de hacer tangible este espacio, sirviéndome de la literalidad del propio acto de “congelar”. Este congelar no los eximía del paso del tiempo, seguirían siendo pues susceptibles a su acción, desaparecerían, aunque no por completo.”³¹

Por otra parte, señalo aquí el trabajo realizado para Retórica de la pintura, y en concreto para el apartado de la Elipsis. En este ejercicio decidí, revisando mis trabajos anteriores, hacer un guiño a uno en particular, sirviéndome además de factores como el paso del tiempo o detención del mismo en ese lugar. En este cuadro quito la figura de mi hermano, retratando el mismo lugar 20 años después. Así, encuentro ya no solo una comparativa, sino un cambio completo de valores, un espacio vacío, pero inherente a su plenitud, por otra parte, quietud, o movimiento quizás detenido, evoca una invitación de paso, un recorrido visual.

Esto supone para mí un punto de inflexión, punto de cambio de dirección del proyecto. De este modo decido finalmente eliminar la figura.

³¹. Fragmento de la memoria *Fotografía congelada*, Laura Hernández, 2015.



Con este uso de la Elipsis, que por otra parte supone el siguiente paso lógico a toda la síntesis previa, la figura pasa a ser innecesaria. La aparición de esta supone un momento parado, fotografía de un instante, sin ella, entra en juego una suerte de atemporalidad, una quietud, una situación, pero no acción de un momento concreto. De este modo elimino también el factor narrativo, ya que, por muy genérica que sea la figura, tiene un movimiento, acota la interpretación, cierra, focaliza. Sin figura se expande, invita o frena. Añade una posibilidad de reflexión, incluso de movimiento de pensamiento en cuanto a *recorridos*.

Sin figura se elimina el efecto barrera, puedes entrar ahí, no hay nadie. Se mantiene del mismo modo el factor voyeur en cuanto a inmiscuirse en la intimidad ajena pero la actitud del espectador cambia a este respecto. Ya no es una actitud pasiva, limitada al hecho de mirar (desde fuera), esto es; entras, interpretas, recorres, incluso te adueñas y permites habitar (momentáneamente). Éste se convierte en un espectador activo, parte de la obra, entra en juego una voluntad de traspasar así como la aportación de su propia experiencia. Esto supone una voluntad comunicativa, conformando por tanto la intimidad mostrada, expuesta, un vínculo.

En esta segunda fase el proyecto pretende abarcar esta relación espacio figura desde el habitar. Habitar, comprendido desde la misma necesidad de construcción. Construir tanto conceptual como técnicamente, dentro del proceso de trabajo - para componer, ensamblar- pintar como medio y fin para habitar.

El marco de la casa supone un especial interés para mí, no en vano, es mi referente. En el contexto de lo explicado en el apartado *Habitar*, a través de una mirada fragmentada, trato de trasladar a la pintura mi propia experiencia, mi deambular, mis propios gestos dominantes que al fin y al cabo, conforman mi cotidianidad.

Fig. 34. Laura Hernández. *Alejandro*, 2015. Óleo sobre contrachapado, 60 x 100 cm.

Fig. 35. Laura Hernández. *Elipsis*, 2016. Óleo sobre contrachapado, 70 x 100 cm.

Jugar con la dualidad presencia/ausencia, (siendo ésta relativa, si consideramos tanto al espectador como al mismo pintor) concretando así en espacios interiores vacíos. Ante el miedo que en un principio suponía el abandono de la figura, descubro que el vacío, por sí mismo, tiene valor. El estudio del espacio como tal, me ofrece una cantidad innumerable de variantes nuevas. La atención al entorno cercano, a los pequeños detalles que convienen el habitar, convierten a la misma cotidianidad en punto evocador para el ensueño. Este estado de ensueño, a su vez, queda traducido al espacio al ser filtrado por mi percepción.

Cobra aquí gran importancia el lenguaje, el modo de narrar como condicionante para entenderlo. Describir un espacio objetivamente, de forma fotográfica, sería acotarlo, cerrarlo. Si por otra parte, nos movemos en un discurso algo más poético, más en el marco del ensueño, seremos capaces de transmitir la intimidad que este dimana.

“En presencia de una imagen que sueña, hay que tomar ésta como una invitación a continuar el ensueño que la ha creado [...] yo creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea cierto en este mundo o en el de otros.”³²

4.1. DESCRIPCIÓN TÉCNICA

En cuanto a la materialización de la obra, cabe destacar el papel fundamental de los bocetos durante el proceso. Toda la obra parte así de un trabajo previo de bocetos y estudios tanto cromáticos como compositivos. Estos, conformados en diferentes soportes y materiales fueron completándose de manera paralela a la obra, y sin duda, la condicionaron totalmente.

Por una parte, me permitían, quizás por su carácter de estudio, enfrentarme a la pintura de una manera diferente, expresiva e intuitiva. De esta forma me dieron pie a una experimentación a distintos niveles, a explorar y explotar las diferentes posibilidades de la materia y la técnica, rastro y color.

Sin embargo encontré, para mi sorpresa, un carácter de obra válida en éstos, ya no sólo formaban parte del proceso para llegar a un fin concreto, sino que en conjunto, ellos mismos, cobraban sentido.

Esto, que en un principio no me habría siquiera planteado, por su carácter despreocupado, rápido, incluso subjetivo, ya que no me ceñía demasiado al referente, era más una interpretación, me hizo reflexionar en cuanto a mi propio proceso de trabajo.

En este momento comencé a cuestionarme la fidelidad respecto al referente, ya que al no ceñirme demasiado a este conseguía una



Fig. 36. Laura Hernández: *Fotografía del proceso*, 2015.

³² BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 139.

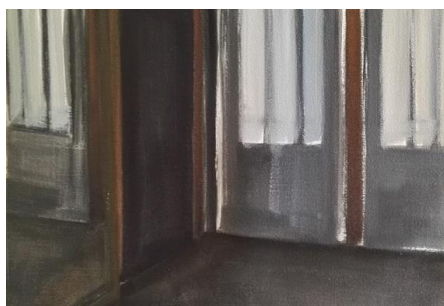


Fig. 37. Imágenes del proceso.

Fig. 38. Laura Hernández: *Prueba en otros materiales*, 2016. Tinta, carbón y pastel sobre tela, 17 x 17 cm.

libertad ya no sólo cromática y compositiva, sino en cuanto a la subjetividad en mi percepción, que en cierto modo surgía de este modo más intuitivo de pintar, lo que me permitía una narración, una construcción de estos espacios, quizás más íntima, más en el marco del ensueño.

También me sugería un cambio de valores respecto a la imagen original. De esta forma, apoyándome en la fotografía, basándome en ella para potenciar el claroscuro, la saturación del color o la selección del encuadre que me interesaba (consciente o inconscientemente en muchos casos) sin esa necesidad de copia fiel de la “realidad”, permitiéndome traducirlo de algún modo al campo matérico de la pintura. La pintura es la representación gráfica referencial para la investigación.

En cuanto al uso de la fotografía he de mencionar que se ajustaba al “deambular por la casa” y a la mirada detenida por un instante en una puerta o rincón durante uno de los muchos recorridos cotidianos. Además, la fotografía reducía los datos de la visión a un fragmento abarcable, me distanciaba de la experiencia de percepción estrechamente subjetiva produciendo un efecto de “salir de mí”, una especie de re- conocimiento del espacio propio.

Otro cambio que supuso para mí el trabajar primero en estos bocetos fue el formato, siempre he trabajado formatos más grandes, esto podía suponer algunas dificultades en cuanto a composición, de este modo, realicé algunas pruebas previas sobre tela y madera para seleccionar el tamaño definitivo.

Finalmente me decidí por formatos menores, encontré bastante sentido en esta miniaturización del espacio, en esta forma de abarcarlo. Me llamó mucho la atención a este respecto el capítulo “Miniaturas” de *La poética del espacio* de Bachelard.

“Todo se aclarará, por ejemplo, si para entrar en el dominio donde se imagina, nos hacen franquear un umbral de lo absurdo.”³³

Este capítulo me llevaba de alguna forma a imágenes de infancia, me recordaba a las casitas de muñecas, a las horas de juego imaginando entrar ahí.

Me interesa esa relación de lo pequeño con la imaginación, esta estimulación que no acabo de comprender de manera objetiva, ese juego de habitar y trasladarse, ese cambio de posición, ya no sólo se observa la miniatura, ya no es sólo una imagen, por algún motivo, invita a entrar y a multiplicarlas.

“En semejante imaginación hay, frente al espíritu de observación, una inversión total. El espíritu que imagina, sigue aquí la vía inversa del espíritu que observa. La imaginación no quiere llegar a un diagrama

³³ BACHELARD, G. *Op. Cit.* p. 136.



Fig.39. Imágenes del proceso.

que resumiría conocimientos. Busca un pretexto para multiplicar las imágenes y en cuanto la imaginación se interesa en una imagen, aumenta su valor.”³⁴

En cuanto a aspectos más técnicos, pese a que para todo mi trabajo durante el grado he utilizado soportes rígidos, tales como la chapa o el DM, para este proyecto decidí trabajar sobre tela. Cosa que en un principio enfrenté con algo de miedo, pero tras las primeras manchas descubrí una serie de ventajas al trabajar con ésta, tales como rastros, empastes, rugosidad, e incluso la forma en la que se depositaba la materia; características que me permitían una pintura más expresiva, que la dotaban de más cuerpo.

Trabajé con esto, debido a mi poca experiencia, probando diferentes tipos de tela e imprimaciones, optando finalmente por dos. La primera serie y parte de la segunda están pintadas sobre tela de algodón con una imprimación de látex sin pigmento, dejando el color mismo de la tela a la vista, así como su textura en algunos casos al tener menos capas. Para la tercera serie y la parte restante de la segunda utilicé tela ya preparada en color blanco, tono que tampoco había utilizado antes como imprimación, para acercarme así al resultado de los bocetos.

Respecto a la técnica, decidí trabajar con óleo, ya que al ser un material tan flexible, me permitiría explorar las posibilidades tanto en color como en materia, además de tener cierta familiaridad con este, lo cual me daba más fluidez al trabajar.

Con esto, partí de una paleta limitada, con la intención de dotar a la obra de cierta coherencia visual, o conjunto sólido. Así, los colores utilizados fueron: blanco titanio, amarillo cadmio medio, ocre amarillo, rojo inglés, carmín de garanza oscuro, azul ultramar y negro humo. (Nunca había utilizado el negro).

En cuanto a la aplicación, el orden de los procedimientos ha sido similar en todos los casos. Para determinar la composición, me serví de un encaje en un principio muy lineal, casi dibujístico, para después determinar los planos y las luces en blancos y negros. Me interesa a este respecto el dibujo lineal (o línea) como soporte constructivo, dentro del marco teórico sobre el que trabajo, para después no tapanla por completo, dejarla en algunos casos a la vista.

Tras esto, la aplicación del color se sucedía por planos y saturación, queriendo llegar en algunos puntos a un grado de saturación bastante alta en contrapunto con la línea negra. De la misma manera trabajé con los empastes y este aspecto volumétrico que la materia ofrece, jugando con la disolución de la pintura para determinar la posición de los planos, acercarlos o alejarlos, enfatizar así las zonas que me interesaban. Para esto, la primera mancha, siempre muy diluida, me

³⁴ *Ibid.* p. 138.



Fig. 40. Imágenes del proceso.

permitía asentar el nexo cromático, y en algunos casos, esa primera mancha queda a la vista en determinados lugares. Tras esto, ir aplicando materia siguiendo una coherencia en cuanto a la posición de los planos o la luz (que queda en contraposición a las sombras, diluidas). Una vez abarcada toda la obra, revisarla en conjunto y atender a los detalles, concretando ciertos valores, sin excederme demasiado.

En cuanto a los médiums utilizados para este juego de dilución de la pintura, utilicé esencia de trementina y aceite de lino, dependiendo del grado de fluidez que me interesara respecto al trazo.

Por último, para lograr el carácter de la obra que buscaba, desenfadado, fluido, carácter en cierto modo de boceto o estudio, necesitaba acotar mi proceso de trabajo, reduciéndolo a una o dos sesiones como máximo para cada cuadro. Esto me ayudaría a conseguir un trazo más expresivo, de la misma manera que entraría en juego el factor azar (que por otra parte nunca me había permitido) y una forma de trabajo más inconsciente, menos premeditada en muchos casos.

De esta necesidad de acotación soy consciente conforme avanza la obra, ya que durante el proceso de fotografiado, encuentro valores muy interesantes en las primeras manchas. De este modo, la primera serie saldría de ahí, de estos primeros estudios sin color y en algunos casos sin mancha.

“Si dedicas mucho tiempo a una pintura, es fácil que resulte pesada y relamida, cuando trabajo con rapidez, todo adquiere espontaneidad y frescura.”³⁵

“Pintar es un proceso en el que participan tres elementos inseparables, la materia, los signos visuales básicos (plásticos e icónicos) y los sistemas a través de los cuales materia y signo articulan un conocimiento”³⁶

La obra consta de tres fases o series, a las que finalmente, se ha decidido añadir una cuarta, la Serie 0, ésta queda conformada a partir de los bocetos ya mencionados.

La *Serie 1* la constituirían una serie de estudios compositivos estructurales, espacios prácticamente arquitectónicos, de intersección de planos y líneas. Esta fase entra en lo anteriormente mencionado en cuanto al proceso de trabajo, dentro de la fase del mero encaje, con un carácter de boceto dibujístico, dentro del marco teórico del construir.

En un principio iban a estar montados en bastidores de 24 x 16 cm, pero finalmente, decido dejar los márgenes, como modo de acotar el espacio, enfrentándolos a la expansión espacial que de algún modo sucede al pintar los bordes, alcanzando así un tamaño de 32 x 24 cm.

³⁵ HOCKNEY, D. *Así lo veo yo*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994, p. 52.

³⁶ CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 55.

Para la *Serie II*, me sirvo del cromatismo tan fuerte que el mismo referente me ofrece y de la luz y sus cambios durante diferentes momentos del día. Esto se traduce en una serie de factores y variables en las que encuentro gran riqueza plástica/visual. De este modo, la serie consta de cuatro cuadros que se presentan como una especie de comparativa, una muestra de estos cambios de ambiente de un mismo espacio percibidos en un lapso corto, casi pareciendo un cambio de lugar, de connotaciones. Pero con un matiz, no quise en ningún momento una comparativa cerrada y objetiva, por lo que cambié sensiblemente el enfoque fotográfico amoldándolo a un ligero cambio de punto de vista en mi visión y que de este modo los cuadros tuvieran cierta independencia el uno del otro, así como enfatizar este cambio algo subjetivo de ambiente.

Para los cuatro se ha empleado un formato de 35x 24 cm, en cambio, las telas e imprimaciones son diferentes, en los dos primeros utilicé la tela con imprimación en látex sin color, cruda y con una rugosidad marcada y en los dos siguientes me serví de la tela con imprimación blanca anteriormente mencionada. Esto me permite marcar una diferencia también en cuanto a tratamientos y acabados unos respecto a otros, partiendo del mismo referente.

Cabe destacar que el propietario de la habitación es el que aparece en el cuadro que describo como punto de inflexión, *Alejando*.

Por último, la *Serie III* consta de dos cuadros de formato algo mayor, 46x 33 cm y otros dos de 24x 16 cm. En estos expongo espacios que abarcan más campo, incluso fragmentos de diferentes estancias en el mismo encuadre. Esta visión más amplia me permite también evocación de movimiento, *recorridos*. En ellos quise salirme del encuadre cercano y acercarme con la perspectiva cúbica de representación del espacio al origen del proyecto.

5. OBRA

SERIE 0



Fig. 41. Laura Hernández:
Serie 0. Variaciones 1-6,
2016. Óleo sobre papel 13 x
18 cm c. u.



Fig. 42. Laura Hernández:
Serie 0. Variaciones 7-11,
2016. Óleo sobre papel 13 x
18 cm c. u.



Fig. 43. Laura Hernández:
Serie 0. Variaciones 12-16,
2016. Óleo sobre papel 13 x
18 cm c. u.



Fig. 44. Laura Hernández:
Serie 0. Variaciones 17-22,
2016. Óleo sobre papel 13 x
18 cm c. u.

SERIE I

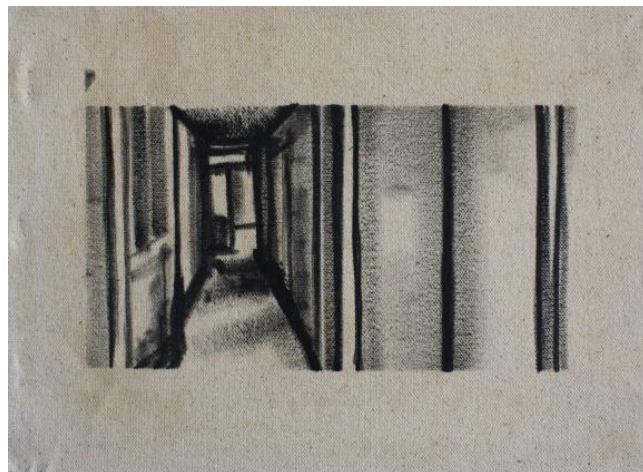
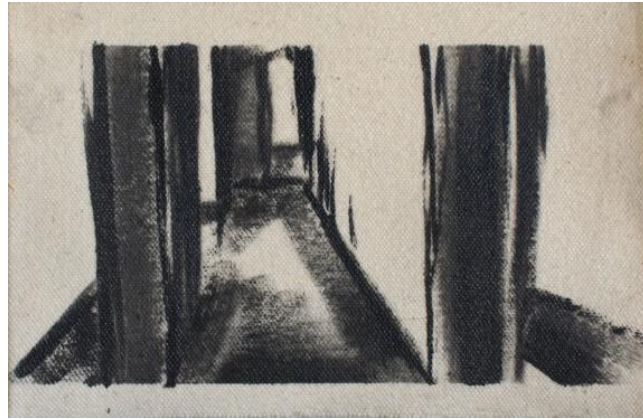


Fig.45. Laura Hernández:
Serie I, variaciones 1-3,
2016. Óleo sobre tela, 24 x
32 cm. c.u.



Fig.46. Laura Hernández:
Serie I, variaciones 4 y 5,
2016. Óleo sobre tela, 24 x
32 cm. c.u.

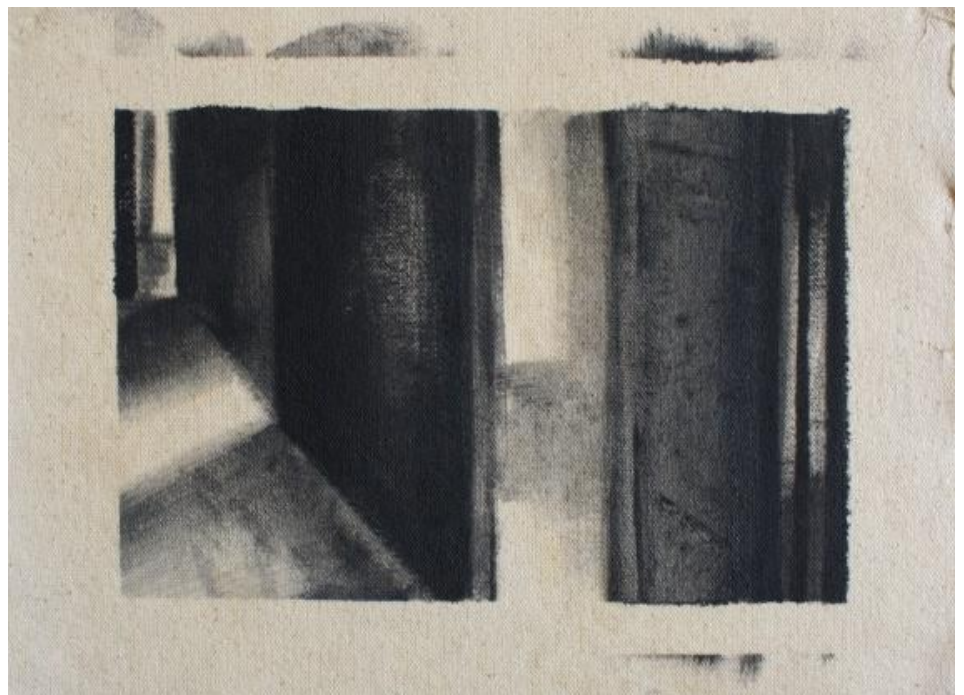
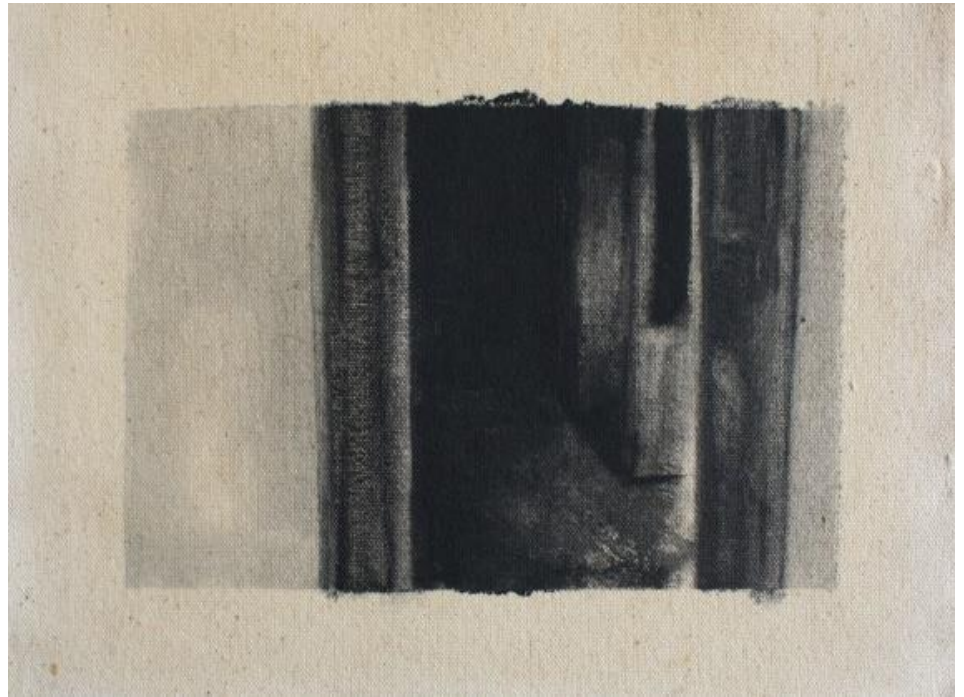


Fig.47. Laura Hernández:
Serie I, variaciones 6 y 7,
2016. Óleo sobre tela, 24 x
32 cm. c.u.

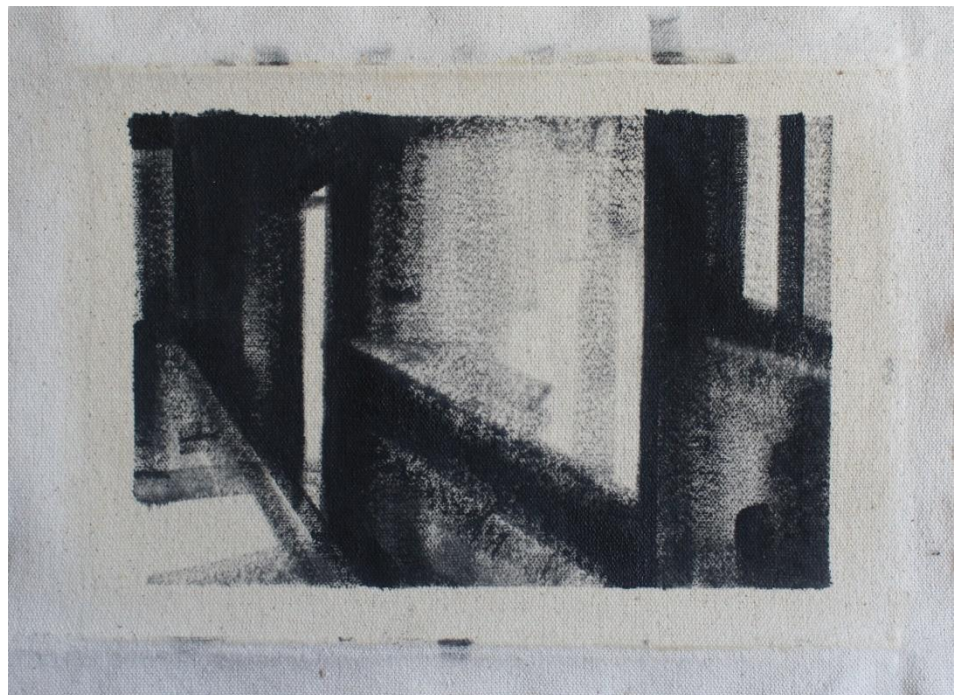
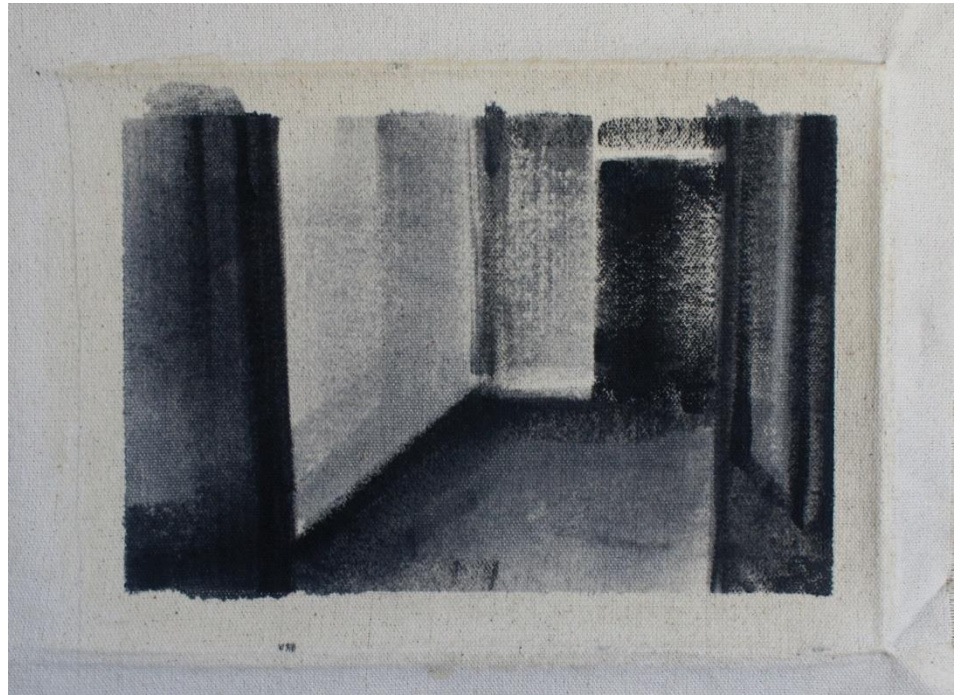


Fig.48. Laura Hernández:
Serie I, variaciones 8 y 9,
2016. Óleo sobre tela, 24 x
32 cm. c.u.

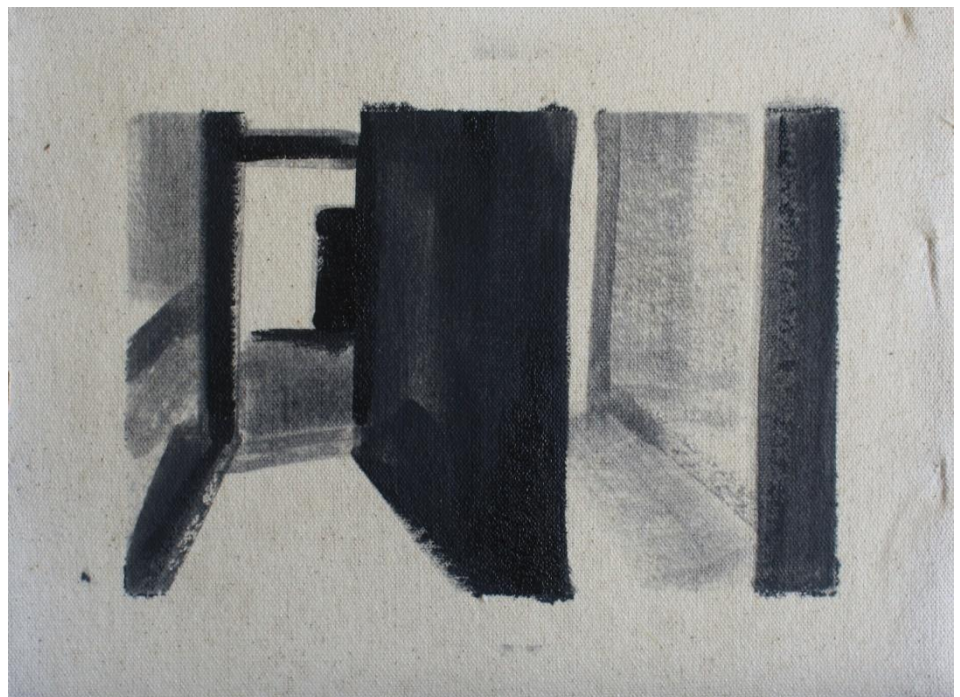
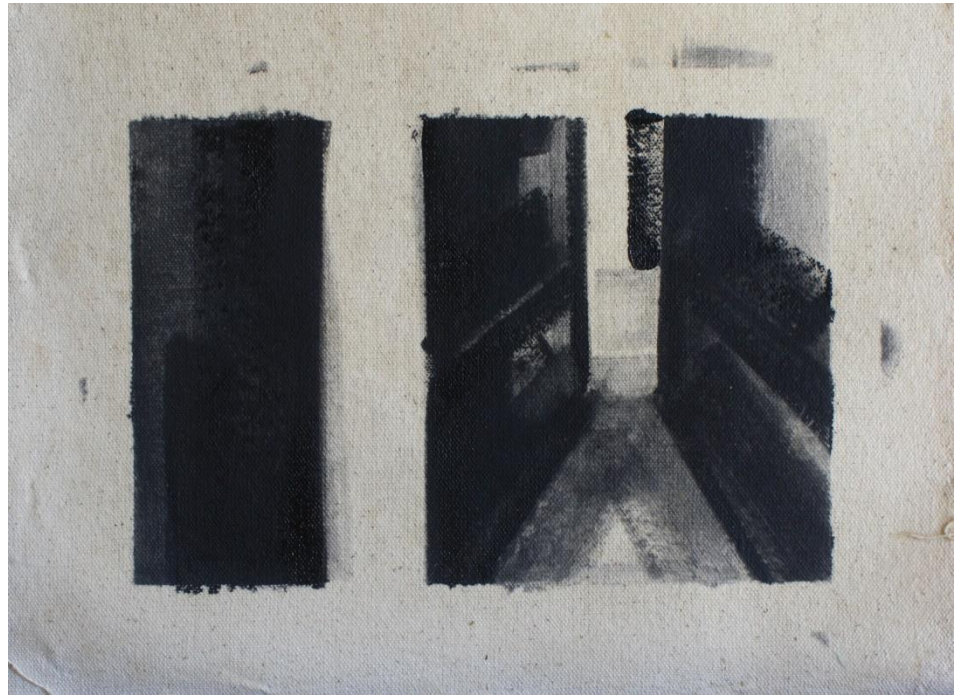


Fig. 49. Laura Hernández:
Serie I, variaciones 10 y 11,
2016. Óleo sobre tela, 24 x
32 cm. c.u.

SERIE II

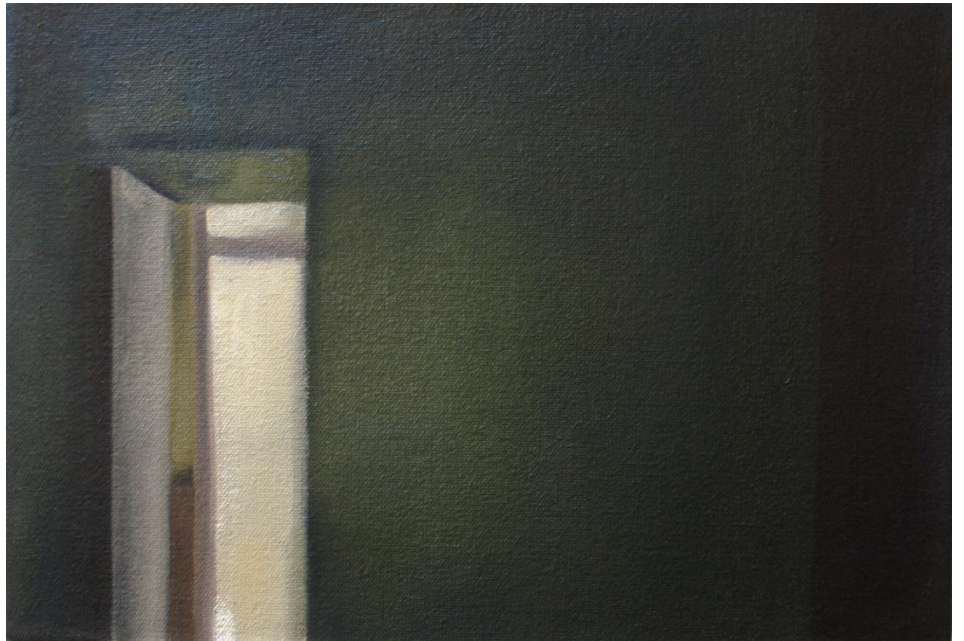


Fig. 50. Laura Hernández:
Serie II, variaciones 1 y 2,
2016. Óleo sobre tela, 24 x
35 cm. c.u.

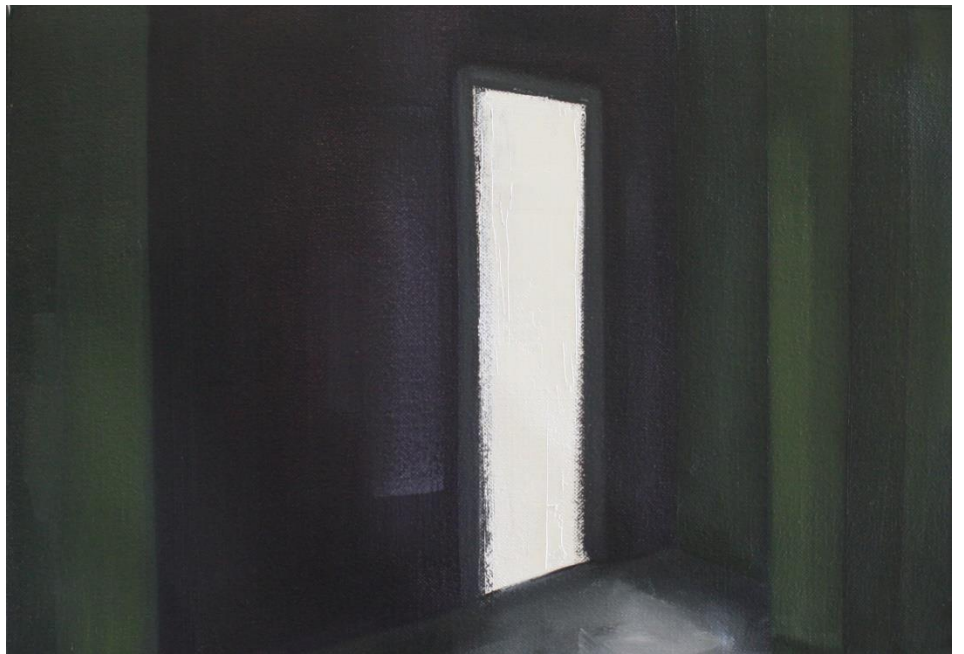


Fig. 51. Laura Hernández:
Serie II, variaciones 3 y 4,
2016. Óleo sobre tela, 24 x
35 cm. c.u.

SERIE III

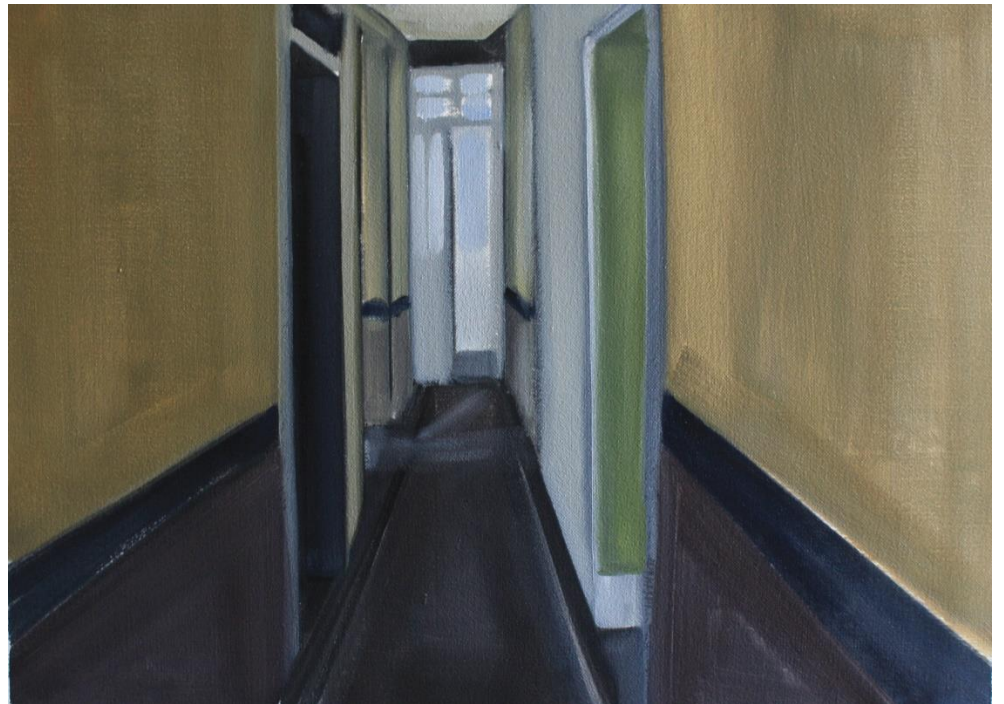
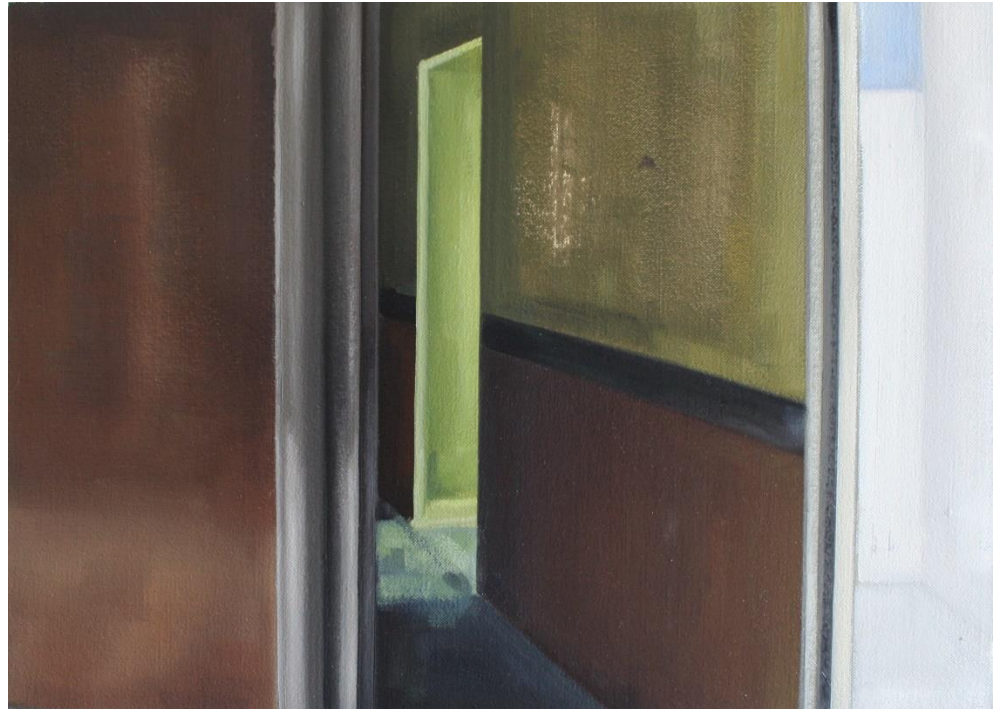


Fig. 52. Laura Hernández:
Serie III, variaciones 1 y 2,
2016. Óleo sobre tela, 33 x
46 cm. c.u.

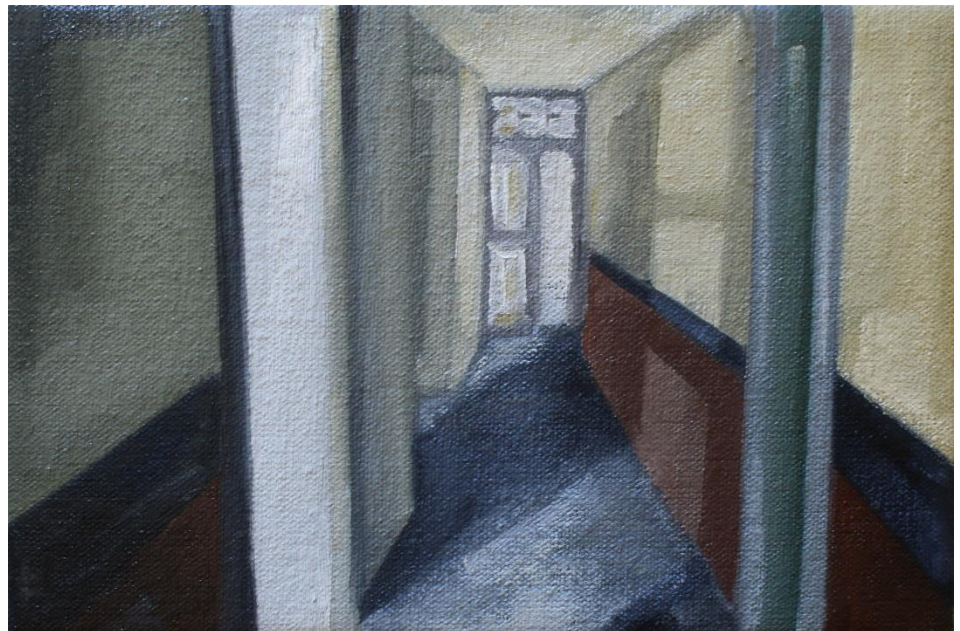


Fig. 53. Laura Hernández:
Serie III, variaciones 4 y 5,
2016. Óleo sobre tela, 16 x
24 cm. c.u.

6. CONCLUSIONES

Analizar el espacio, su interacción con el hombre, definir su importancia y el simbolismo de su representación es un proceso complejo. Construir, habitar y pensar, no es más que vivir. Recorrer el espacio íntimo, con todas las connotaciones que este tránsito conlleva, plasmar esta visión fragmentada de mi propia mirada, dejar un rastro, una huella, ya no solo en el imaginario, sino de manera física, atrapada y eximida del paso del tiempo en un lienzo, se convierten para mí en una forma de comunicación. Una vía abierta a vivencias de otros en este mismo espacio, una invitación de paso a mi propia intimidad, no queriendo en ningún caso darle connotaciones de autorretrato, eliminando todo rasgo, mobiliario u objeto que pudiera determinarla. Es inevitable, sin embargo, que el mismo productor aparezca reflejado en su obra, de esta forma que mi único papel fuese el de filtrar, a través de la subjetividad en mi percepción, la narración de estos espacios. Enfocar su descripción desde un lenguaje más esencial y menos ceñido, llevando al proceso de trabajo la misma actitud de ensueño íntimo que durante el tránsito, con la intención de que este pudiera ser traducido de un modo algo más intuitivo, más en la línea del habitar.

Por otra parte, en cuanto al proceso de eliminación de la figura, la determinación de estudiar espacios vacíos, el vacío en sí, abre un gran abanico de posibilidades, me hace consciente de la relatividad de este y el silencio que produce en su amplitud, de la esencia, del alma que poseen las cosas solas, además de conformar un resorte inigualable para el pensamiento.

Concluido este proyecto, considero haber abierto un nuevo paradigma tanto conceptual, como en términos de representación/ plásticos. Centrándonos en los objetivos marcados, puedo afirmar que finalmente estoy satisfecha con los resultados obtenidos.

Por una parte, se ha consolidado aprendizaje durante el grado, ampliándose mediante la investigación y estudio en un proyecto propio. Se ha construido un marco teórico en el que contextualizar el proceso, simultáneo a la práctica y experimentación.

En cuanto a mi proceso de trabajo, se ha profundizado en la práctica de la pintura, explorando las posibilidades que ésta me ofrece en diferentes soportes y materiales, así como una nueva forma de enfrentarme a ella, estableciendo de este modo nuevas estrategias mediante la experimentación y revisión constante, cuestionándome tanto mi percepción como el modo de representación. A este respecto se han estudiado diferentes modos de traducir al campo de la pintura, en una búsqueda de lenguaje propio que se adecuara al discurso y conformara un conjunto sólido. Finalmente este nexo común lo encuentro en los diferentes acabados que la misma experimentación me ha permitido, subrayando la idea de estudio. Cabe

destacar aquí la importancia del proceso en mi propia metodología, pintar es un aprendizaje, un estudio, un modo de comprender y asimilar la realidad mediante la percepción y el análisis. En este sentido, tanto el papel fundamental de los bocetos, como el descubrimiento de su carácter de obra válida, acaba por determinar la dirección del proyecto.

Por último destacar la evolución sucedida durante el trascurso del trabajo, y la determinación final de cambio de enfoque, enfrentado este en un principio con bastante vértigo, tengo que reconocer que finalmente, la obra presentada supone un enlace perfecto entre mis antecedentes y motivaciones personales, narrada desde la honestidad. Soy consciente de la temprana fase en la que se encuentra esta evolución, pero definitivamente se han abierto nuevas vías de investigación sobre las que trabajar en futuros proyectos.

“El material que necesitaba para filosofar estaba ya casi expuesto ante él, aunque su inmediatez contrastaba con la compleja tarea de intentar traducir en palabras su contenido.”³⁷

³⁷ SHARR, A. *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 67.

7. BIBLIOGRAFÍA

Lecturas

ALVIRA, R. *Filosofía de la vida cotidiana*. Madrid: RIALP, 2005.

BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

CALDUCH CERVERA, J. *Espacio y lugar*. Alicante: Club Universitario San Vicente de Raspeig, 2001.

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

COLOMINA, B. *Privacidad y Publicidad: La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Cendeac, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010.

HEIDEGGER, M. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ed. Del Sebal, 1994.

HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. *La casa de un solo muro*. Madrid: Nerea, 1990.

HOCKNEY, D. *Así lo veo yo*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

PARDO, J. L. *La intimidad*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004.

SHARR, A. *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

Catálogos

ARTERO, R. *Habitaciones de paso*. Murcia: La Ribera Galería de Arte, 2002.

BAENA, C. *Témpanos de tiempo*. Murcia: Galería La Aurora, 2004.

BAENA, C. *Donde habita el silencio*. Valencia: Galería de Arte Alba Cabrera, 2010.

Consultas web

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española, 23 ed., 2014.

8.ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Laura Hernández: <i>Espacio</i> , 2016.....	8
Fig. 2. Fotografía de Heidegger en su estudio.....	9
Fig. 3. Fotografía de la cabaña de Heidegger.....	9
Fig. 4. Maqueta de la cabaña de Heidegger.....	9
Fig. 5. Fotografía de catálogos de Carmen Baena y ensayo de Heidegger.....	10
Fig. 6. Carmen Baena: <i>Aire ártico II</i> , 2004.....	10
Fig. 7. Carmen Baena: <i>Livela II</i> , 2004.....	10
Fig. 8. Laura Hernández: <i>Fotografía Pasillo I</i> , 2016.....	11
Fig. 9. Laura Hernández: <i>Fotografía Entrada</i> , 2016.....	11
Fig. 10. Laura Hernández: <i>Serie III. Detalle</i> , 2016.....	12
Fig. 11. Edward Hopper: <i>Hotel Room</i> , 1931.....	15
Fig. 12. Edward Hopper: <i>Sun in an empty room</i> , 1963.....	15
Fig. 13. Edward Hopper: <i>The sea</i> , 1951.....	15
Fig. 14. Jose Manuel Ballester: <i>Sala 3</i> , 1999.....	16
Fig. 15. Jose Manuel Ballester: <i>Sala 7</i> , 1999.....	16
Fig. 16. Jose Manuel Ballester: <i>Pasillo de hotel</i> , 1999.....	16
Fig. 17. Jose Manuel Ballester. <i>Estudio del artista</i> , 2008.....	17
Fig. 18. Antonio López: <i>El lavabo y el espejo</i> , 1967.....	17
Fig. 19. Antonio López: <i>Estudio con tres puertas</i> , 1969.....	17
Fig. 20. Rosa Artero: <i>Cocina y taller I</i> , 2001.....	18
Fig. 21. Rosa Artero: <i>Pasillo I</i> , 2001.....	18
Fig. 22. Rosa Artero: <i>I</i> , 2001.....	18
Fig. 23. Laura Hernández: <i>Metáfora I</i> , 2015.....	19
Fig. 24. Laura Hernández: <i>Metáfora II</i> , 2015.....	19
Fig. 25. Laura Hernández: <i>Metáfora III</i> . 2015.....	19
Fig. 26. Laura Hernández: <i>Antítesis I</i> , 2015.....	19
Fig. 27. Laura Hernández: <i>Antítesis II</i> , 2015.....	19
Fig. 28. Laura Hernández: <i>Serie imaginarios I</i> , 2015.....	20
Fig. 29. Laura Hernández: <i>Serie imaginarios II</i> , 2015.....	20
Fig. 30. Laura Hernández: <i>Serie imaginarios III</i> , 2015.....	20
Fig. 31. Laura Hernández: <i>S/T</i> , 2015.....	20
Fig. 32. Laura Hernández: <i>Estudios espacio</i> , 2015.....	21
Fig. 33. Laura Hernández: <i>Estudios poses</i> , 2015.....	21
Fig. 34. Laura Hernández. <i>Alejandro</i> , 2015.....	22
Fig. 35. Laura Hernández. <i>Elipsis</i> , 2016.....	22
Fig. 36. Fotografía del proceso.....	23
Fig. 37. Imágenes del proceso.....	24
Fig. 38. Laura Hernández: <i>Prueba en otros materiales</i> , 2016.....	25
Fig. 39. Imágenes del proceso.....	26
Fig. 40. Imágenes del proceso.....	27

Fig. 41. Laura Hernández: *Serie 0. Variaciones 1-6*, 2016.....28

Fig. 42. Laura Hernández: *Serie 0. Variaciones 7-11*, 2016.29

Fig. 43. Laura Hernández: *Serie 0. Variaciones 12-16*, 2016.....30

Fig. 44. Laura Hernández: *Serie 0. Variaciones 17-22*, 2016..... 31

Fig. 45. Laura Hernández: *Serie I, variaciones 1-3*, 2016..... 32

Fig. 46. Laura Hernández: *Serie I, variaciones 4 y 5*, 2016.....33

Fig. 47. Laura Hernández: *Serie I, variaciones 6 y 7*, 2016.....34

Fig. 48. Laura Hernández: *Serie I, variaciones 8 y 9*, 2016.....35

Fig. 49. Laura Hernández: *Serie I, variaciones 10 y 11*, 2016.....36

Fig. 50. Laura Hernández: *Serie II, variaciones 1 y 2*, 2016.....37

Fig. 51. Laura Hernández: *Serie II, variaciones 3 y 4*, 2016.....38

Fig. 52. Laura Hernández: *Serie III, variaciones 1 y 2*, 2016.....39

Fig. 53. Laura Hernández: *Serie III, variaciones 4 y 5*, 2016.....40