



# FRAGMENTO

Laura Rosales Amaya

Trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes

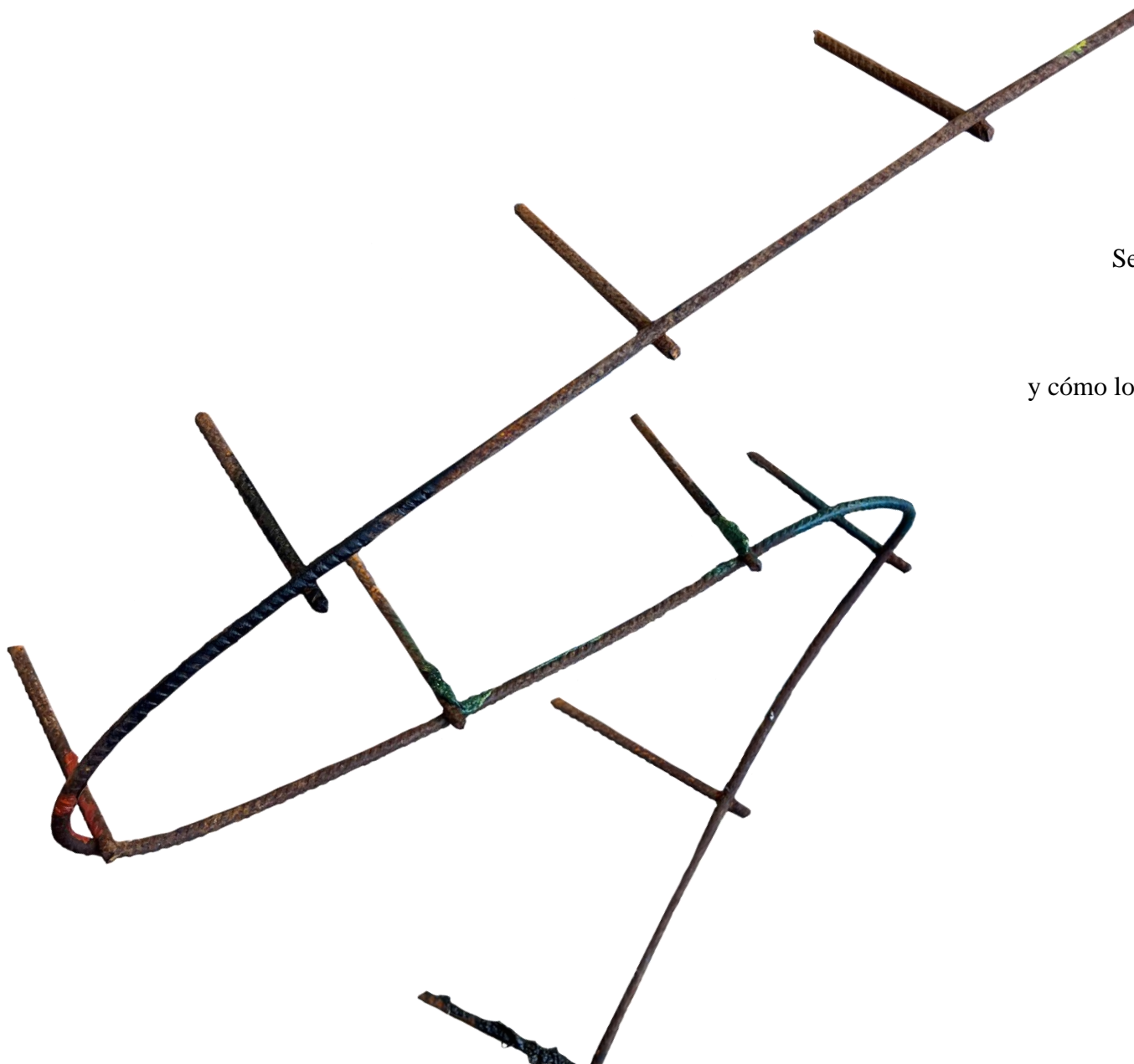
Mención de Pintura

Cuarto curso

Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Laguna

Tutorizado por Narciso Manuel Hernández Rodríguez

Julio 2023



Seguir las líneas de fragilidad actuales,  
para llegar a captar lo que es,  
y cómo lo que es podría, dejar de ser lo que es.

Michael Foucault

## Resumen

Exploración de un paisaje desolado e inestable en el que coexisten elementos naturales e intervenciones humanas. Este lugar refleja un contraste entre lo natural y lo artificial, lo conocido y lo desconocido, la certeza y la incertidumbre.

A través de la pintura, se pretende trascender lo banal y capturar la esencia de este paisaje fragmentado, profundizando en la relación entre el ser humano y su entorno. Se busca encontrar un equilibrio entre estas dualidades, utilizando soportes deteriorados y marcados por huellas de su uso previo, para expresar mi interés por la transformación, la construcción, la destrucción y la reconstrucción.

Por último, se realiza un análisis formal de las obras, justificando y reflexionando sobre el trabajo pictórico llevado a cabo.

**Palabras clave:** paisaje, construcción, destrucción, entorno, contraste, pintura.

## Abstract

Exploration of a desolate and unstable landscape where natural elements coexist with human interventions. This place reflects a contrast between the natural and the artificial, the known and the unknown, certainty and uncertainty.

Through painting, the aim is to transcend the banal and capture the essence of this fragmented landscape, delving into the relationship between human beings and their surroundings. It seeks to find a balance between these dualities, using deteriorated supports marked by the traces of their previous use to express my interest in transformation, construction, destruction, and reconstruction.

Finally, a formal analysis of the artworks is conducted, justifying, and reflecting on the pictorial work accomplished.

**Key words:** landscape, construction, destruction, environment, contrast, painting.

# Índice

1. Introducción .....	5
2. Objetivos .....	6
3. Antecedentes .....	7
4. Contextualización .....	13
4. 1. Construcción del paisaje .....	13
4. 1. 1. <i>El paisaje y la mirada</i> .....	13
4. 1. 2. <i>El paisaje urbano</i> .....	14
4. 1. 3. <i>El terrain vague y el tercer paisaje</i> .....	15
4. 1. 4. <i>Infraleve</i> .....	16
4. 2. La destrucción como recurso artístico .....	17
4. 2. 1. <i>Estética de lo destruido</i> .....	17
4. 2. 2. <i>El objeto encontrado</i> .....	17
5. Referentes .....	19
6. Descripción del paisaje de referencia.....	26
7. Metodología .....	32
8. Proceso de trabajo .....	35
9. Análisis formal de las obras .....	59
10. Obra final .....	68
11. Propuesta expositiva.....	97
12. Conclusiones .....	98
13. Bibliografía y webgrafía .....	99

# 1. Introducción

En el presente trabajo, se ha abordado el paisaje urbano desde una perspectiva y experiencia personal. Para ello, como referencia, se han utilizado fragmentos de fotografías de un paisaje específico, en el periodo comprendido entre 2021 y 2023.

La motivación que ha impulsado esta propuesta radica en el deseo de explorar las dualidades presentes en este paisaje y de encontrar una armonía entre ellas.

Mediante la construcción y la destrucción del paisaje contemporáneo, se ha buscado reflexionar acerca de lo efímero y cambiante del entorno, así como reflejar esta idea en una serie de obras pictóricas. El estudio de este paisaje a través del color, la forma y el material, ha permitido conectar con su esencia e indagar en su estética imperfecta y frágil. Para ello, la elección de soportes y materiales desgastados y dañados ha sido fundamental para transmitir mi interés por resaltar la historia y la carga emocional que los objetos pueden llevar consigo.

En esta memoria del Trabajo de Fin de Grado, en primer lugar, se describirán los objetivos del proyecto, definiendo los diferentes propósitos que se tendrán en cuenta para realizar las obras pictóricas. Posteriormente, se presentan los antecedentes académicos,

exponiendo el origen y lo realizado previamente en relación con este tema. Tras este punto, se desarrollará el contexto histórico, filosófico, artístico y aquellos referentes que se relacionan directamente con la propuesta y el trabajo pictórico.

A continuación, se explica la metodología, formada por el plan de trabajo y desarrollo, las líneas de actuación, tanto teóricas como prácticas y cómo se plantea lograr los objetivos pictóricos, expresivos, y de contenido de las obras. Luego, se desarrolla el proceso de trabajo llevado a cabo, teniendo en cuenta el procedimiento expuesto en la metodología. Finalmente, se realiza un análisis formal en el que se estudian y fundamentan los recursos pictóricos del lenguaje artístico empleado en las piezas.

Después, se muestran las fotografías de las obras finales y sus detalles. Asimismo, se realiza una propuesta expositiva en la que se elabora una simulación de cómo se podrían distribuir las obras en el espacio artístico. A continuación, en las conclusiones se lleva a cabo una valoración de los resultados y objetivos obtenidos. Por último, se encuentra la bibliografía y webgrafía, en donde se incluyen todos los recursos bibliográficos utilizados a lo largo del trabajo.

## 2. Objetivos

En este apartado, se exponen los objetivos del proyecto, estableciendo las metas y los resultados, tanto teóricos como prácticos, que se pretenden alcanzar.

El primer objetivo de este trabajo es llevar a cabo una reflexión acerca del paisaje contemporáneo, y poder reflejar mi propia interpretación de un lugar deteriorado, en el que coexisten la naturaleza y los elementos de intervención humana, mediante una serie de obras pictóricas.

Para ello, el propósito es realizar una investigación que aborde la temática propuesta, elaborando una selección y síntesis de la información encontrada, de manera clara y concisa. Además, se plantea elaborar una memoria detallada y bien estructurada, con el fin de redactar de forma coherente los diferentes capítulos del trabajo.

Asimismo, se pretende representar el diálogo entre la dualidad de lo natural y lo artificial, conectando con el espectador, invitándolo a reflexionar sobre su propia relación con el entorno. De esta manera,

busco que esta serie de obras invite a adentrarse en una atmósfera poética y a reflexionar sobre la complejidad de nuestro entorno. Para ello, se propone realizar una síntesis de este paisaje, para capturar su esencia y las diferentes dualidades y contrastes que encontramos, poniendo en valor su existencia y sus transformaciones.

Con respecto a los objetivos pictóricos, se pretende desarrollar un lenguaje artístico resultante de la reflexión y aprendizaje de los cursos del grado. Por otro lado, se busca elaborar un criterio propio durante el proceso creativo.

Otro de los objetivos que se deben tener en cuenta en el proceso creativo, es llevar a cabo un análisis formal de las obras. De este modo, cuando están realizadas las primeras pruebas pictóricas, se estudian los diferentes recursos y técnicas empleados para posteriormente, concretar y ajustar el lenguaje pictórico, para desarrollar las obras finales.

### 3. Antecedentes

A medida que exploraba diferentes técnicas y enfoques artísticos, empecé a desarrollar un interés por la relación entre la construcción y la destrucción en el ámbito del paisaje. En esta sección, se explica el origen de la idea del proyecto y el recorrido pictórico realizado durante el grado, resaltando cómo la formación artística y mis intereses personales, han influido para profundizar en esta temática.

#### Precedentes académicos

Desde segundo curso, me ha interesado trabajar con soportes que me encontraba tirados como desecho o basura. A través del uso de materiales tales como maderas rotas y desgastadas (Fig. 1 y 2), he descubierto la potencia que tiene el material para transmitir. A partir de esta premisa, he conseguido encontrar un camino en el que trabajo con diferentes soportes y resalto sus características únicas.

El tema del paisaje urbano, empecé a trabajarlo en tercero curso, mediante una deriva fotográfica, a partir de la que descubrí una inquietud hacia un tipo de lugar en concreto. Sobre todo, me centraba en lugares abandonados o destruidos que crean un contraste con la naturaleza (Fig. 3 y 4). En vez de acercarme a la idea convencional de paisaje, me aproximé a un paisaje inusual con el cual conecto

personalmente. Observar detenidamente un lugar desolado e interesarme por su estética, me ha llevado a realizar una introspección y ha sido un proceso de autoconciencia.

En un principio, me centré en la experimentación y la observación del paisaje urbano mediante fotografías. Estas obras empezaron siendo figurativas, en las que primaba la mimesis, pero poco a poco fue evolucionando hacia un proceso de síntesis y hacia un terreno más personal.

A partir de las primeras obras figurativas, me he intentado aproximar a lo expresivo y a lo abstracto (Fig. 5 y 6) y lograr unas pinturas con dinamismo y contrastes, relacionándolo con diferentes ideas como la destrucción o lo efímero. En particular, mi interés principal era encontrar un equilibrio entre lo intuitivo y lo analítico en mi proceso creativo. A medida que avanzaba, comencé a experimentar más con los soportes, rompiéndolos (Fig. 9) y creando tramas, texturas y, en definitiva, irregularidades en donde quedara plasmada la construcción en contraste con la destrucción. Además, amplí mi exploración artística, incorporando metales y aceros en mis obras (Fig. 7 y 8), utilizándolos para agregar profundidad y contrastes visuales.

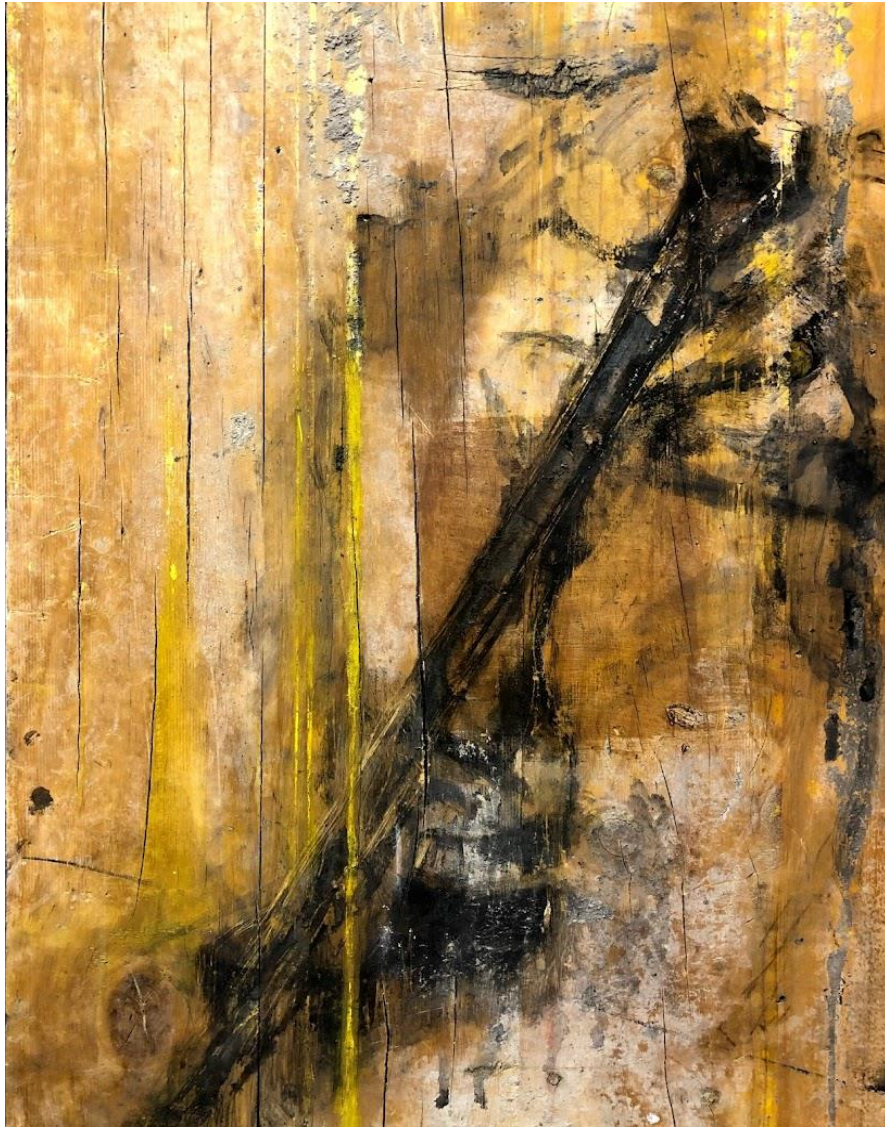


Fig. 1. 2020.



Fig. 2. 2020.



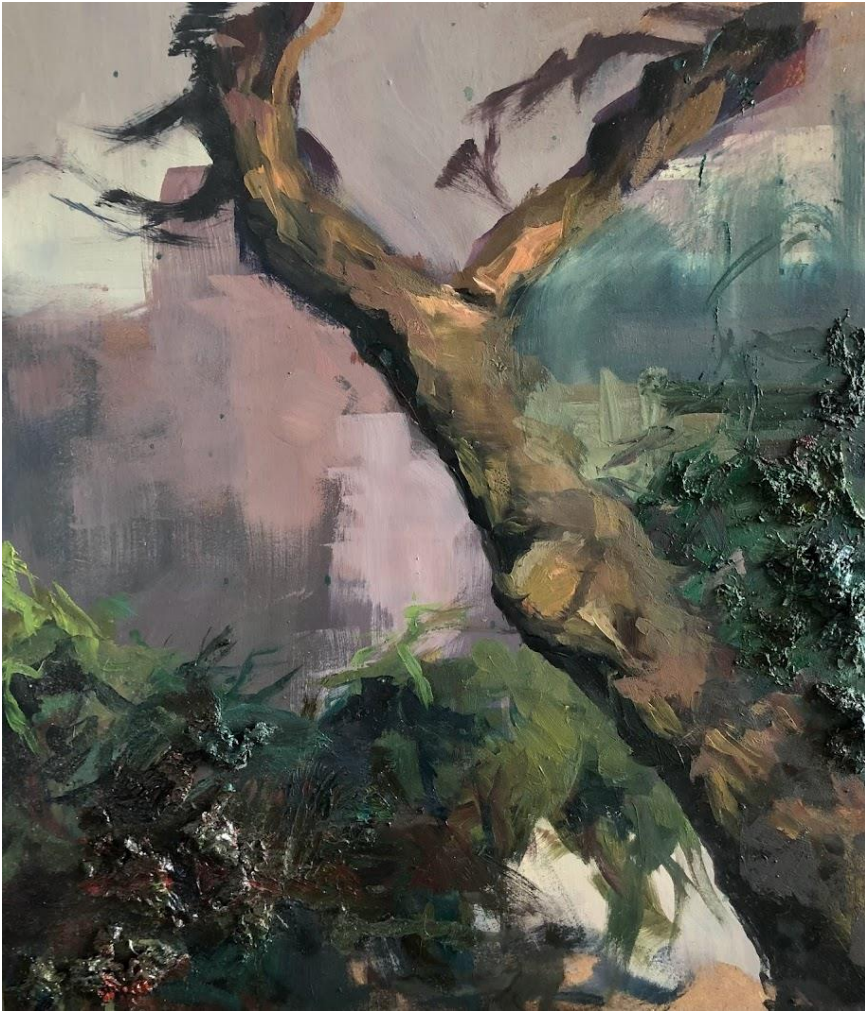


Fig. 3. 2021.

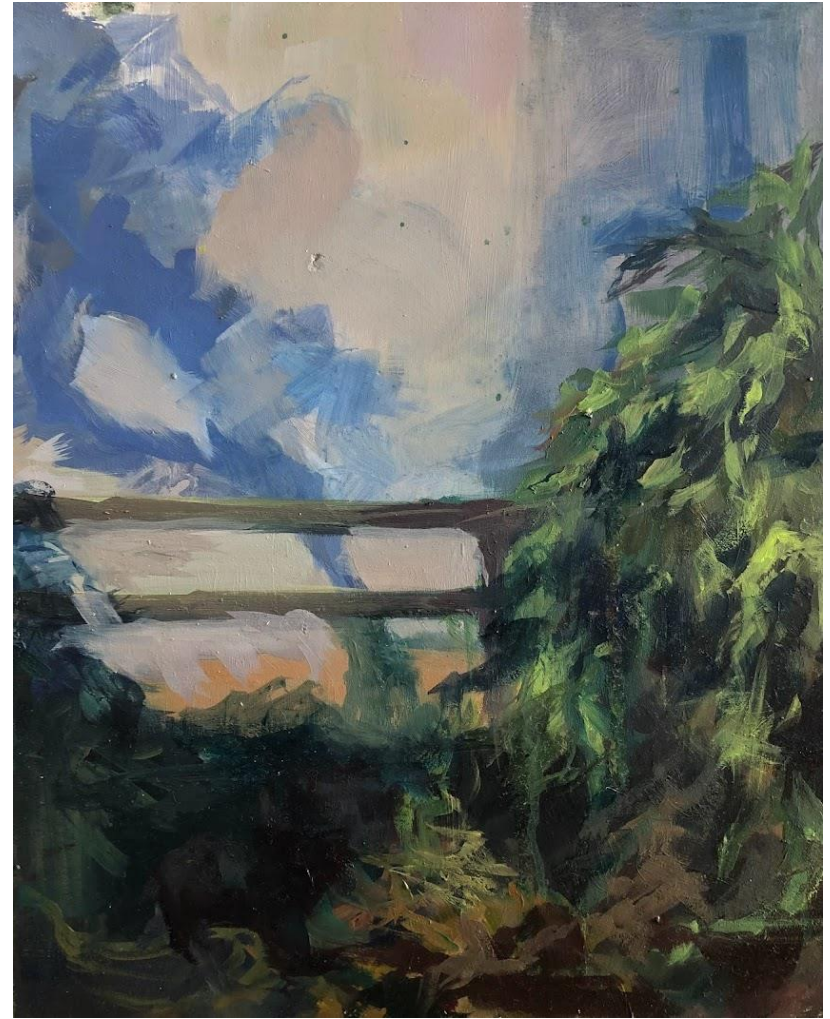


Fig. 4. 2021.



Fig. 5. 2022.

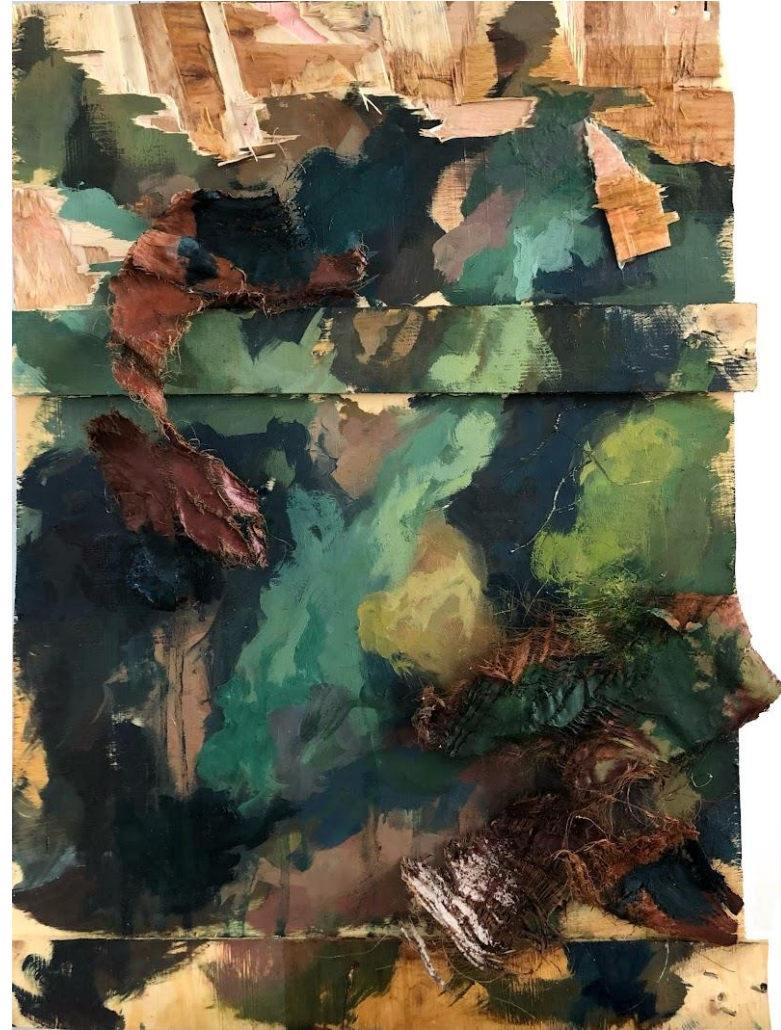


Fig. 6. 2022.

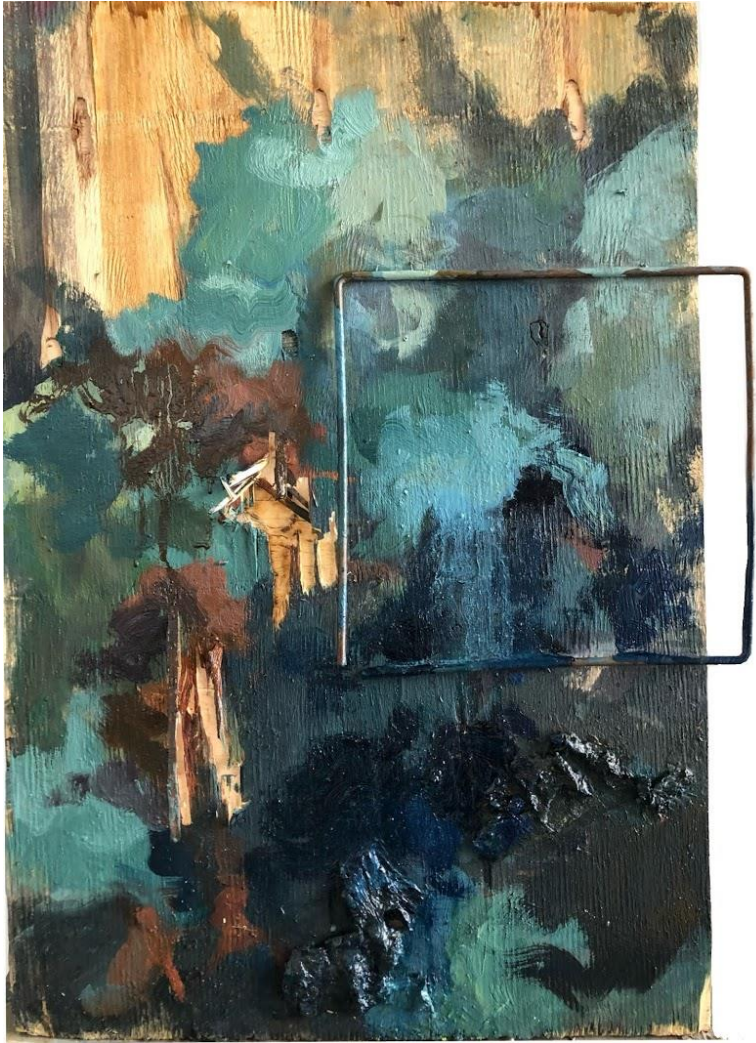


Fig. 7. 2022.



Fig. 8. 2022.

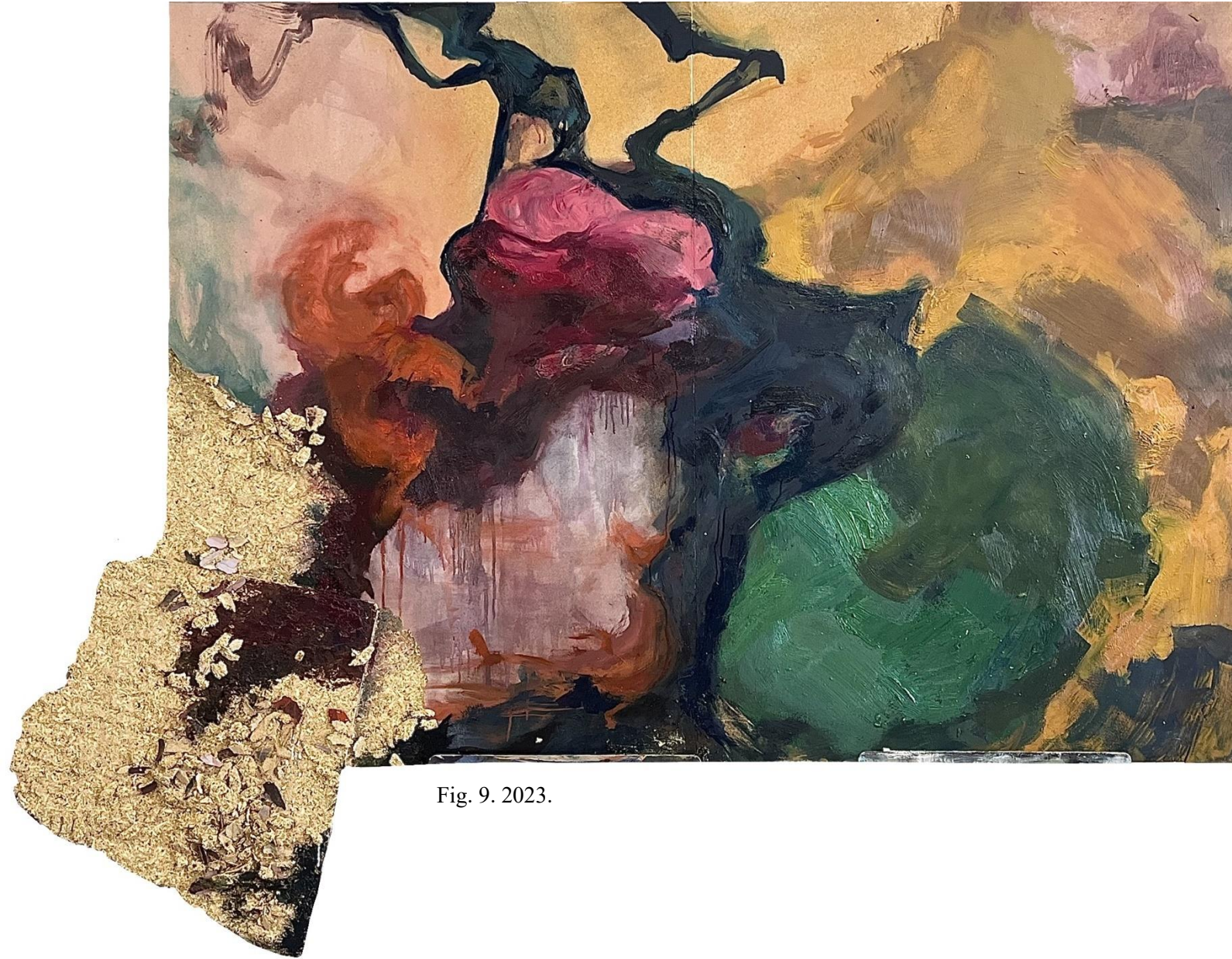


Fig. 9. 2023.

## 4. Contextualización

En este apartado, se profundiza en el contexto de la propuesta, abordando aspectos que ayudan a comprender la relevancia del paisaje en el contexto contemporáneo. De esta manera, me enfoco en puntos que tienen conexión con la obra pictórica, tratando principalmente la construcción del paisaje y la destrucción como recurso estético y pictórico.

### 4. 1. Construcción del paisaje

En primer lugar, he comenzado por establecer una base conceptual del paisaje y su construcción. A continuación, se concreta en el paisaje urbano y en dos términos que definen más profundamente el lugar en el que me inspiro, el *terrain vague* y el *Tercer paisaje*. Por último, se explica el fenómeno *infraleve*, revelando su significado y su presencia en el paisaje.

#### 4. 1. 1. *El paisaje y la mirada*

El paisaje, en cuanto a idea que representa al medio físico, es lo otro, algo que se encuentra fuera de nosotros y nos rodea, pero en cuanto constructo cultural, es algo que concierne muy

directamente al individuo, ya que no existe paisaje sin interpretación (Maderuelo, 2005, p. 36).

El paisaje suele ser definido como el espacio físico que se presenta ante nuestros ojos. Sin embargo, esta palabra no se limita únicamente a lo que vemos en un lugar, sino que trasciende hacia nuestra propia experiencia e involucra una relación con el entorno, volviéndose más significativa. Según Maderuelo, los valores que han conformado nuestra cultura consumista nos han conducido a una «cosificación» del paisaje. Sin embargo, el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos (Maderuelo, 2005, p. 17).

Cada persona que contempla un fragmento del territorio puede atribuirle cualidades y significados propios. Las experiencias, los conocimientos y las sensibilidades influyen en la manera en la que se percibe y valora un lugar determinado. “El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes” (Maderuelo, 2005, p. 38).

El paisaje, por tanto, no sólo nos muestra como es el mundo, sino que es también una construcción, una composición de este entorno, una forma de verlo (Nogué, 2007 p. 12).

Nogué plantea que las miradas sobre el paisaje no son simplemente observaciones neutrales, sino que llevan consigo una perspectiva ideológica, una forma de ver y relacionarse con el entorno, que está influenciada por valores, creencias y objetivos específicos (Nogué, 2007, p. 12). Tal y como señala Nogué, la “mirada” del paisaje es extremadamente compleja y está influenciada por múltiples identidades sociales. Cada persona tiene una perspectiva única, basada en su contexto social, sus experiencias, sus valores y su identidad cultural.

Estas diversas identidades, influyen en cómo interpretamos y valoramos el paisaje. El autor, también indica que a menudo, solo vemos los paisajes que “deseamos” ver, es decir, aquellos que no desafían nuestra idea preconcebida de paisaje, que ha sido construida socialmente (Nogué, 2007, p. 13).

A través de la pintura, es posible revelar nuestra propia experiencia y nuestra mirada interior, explorando profundamente en nuestra identidad y en nuestra relación con el entorno. De esta manera, el

enfoque artístico personal, permite ampliar los límites y llegar a reflexionar sobre nuestra conexión con el paisaje y su construcción.

#### 4. 1. 2. *El paisaje urbano*

Al igual que el paisaje no es naturaleza ni territorio, el paisaje urbano no se limita a una representación literal de la ciudad, sino que se refiere a la imagen que se hace de ella.

Esto quiere decir que el paisaje urbano es una construcción visual y subjetiva, que puede variar según la perspectiva e interpretación de cada persona o grupo (Maderuelo, 2010, p. 575).

La aparición del “paisaje urbano” como género pictórico, significa un cambio en la atención y enfoque que tiene el arte, cuyo interés se desplaza de la naturaleza hacia la cultura y sus manifestaciones.

En los paisajes cotidianos, se encuentran espacios vacíos, desocupados y aparentemente libres, que parecen carecer de dueño y de personalidad. Son espacios indeterminados, con límites difusos y usos inciertos, a veces mezclando lo que fueron en el pasado, con lo desconocido e incierto del futuro (Nogué, 2008, pág. 21).

Según Maderuelo, mientras que la mirada romántica<sup>1</sup>, se centraba en la naturaleza como producto del tiempo y conectado con la historia, la mirada moderna se dirige a lo efímero y lo fugaz, encontrando placer en lo inmediato y cambiante de la ciudad (Maderuelo, 2010, p. 590).

En lo inestable reside la belleza, encontrándose en lo incierto y alejándose de lo predecible. Es en lo inseguro, donde se rompe con las estructuras establecidas y se invita a explorar lo desconocido.

#### 4. 1. 3. *El terrain vague y el Tercer paisaje*

A continuación, se exponen las ideas y términos planteados por dos autores que se vinculan directamente con este tipo de lugares presentes en nuestro entorno. Por un lado, Solà Morales<sup>2</sup>, relaciona el *terrain vague* a arquitecturas y espacios en desuso y Gilles Clément<sup>3</sup>, vincula el *Tercer paisaje* con lindes de campos, setos y bordes de carreteras (Santiago, 2018).

Solà Morales, con el término *terrain vague* (terrenos baldíos), hace alusión a esos espacios obsoletos e improductivos, áreas abandonadas

por la evolución económica, zonas indefinidas y residuales, como los vertederos.

Son lugares que se encuentran fuera de la dinámica urbana y, son olvidados en la urbe contemporánea. Asimismo, según este autor, “son como exteriores en el interior físico de la ciudad” que parecen olvidados, en donde se muestra la memoria del pasado sobre el presente y tienen valores residuales, sin que su existencia sea un aspecto negativo (Santiago, 2018).

Para Solà Morales, estos estados de inutilidad tienen valor, ya que actúan como territorios de resistencia ante el poder político y económico, así como también, son espacios indecisos que rompen con lo rentable, productivo y organizado.

Gilles Clément, en su libro *Manifiesto del Tercer paisaje*, hace referencia a una nueva manera de ver el paisaje a través del residuo, es decir, de aquellos lugares en donde la naturaleza se esparce sin la intervención humana, espacios olvidados o marginales. Estos espacios residuales, se encuentran en una zona intermedia entre lo definido y lo no definido, formando parte de un sistema de paisajes fragmentados y divididos en el contexto urbano. “Gilles Clément nos

---

<sup>1</sup> En el contexto del Romanticismo, el paisaje se convirtió en un medio de expresión emocional, evocando pura emoción en su representación, dando lugar a interpretaciones más libres sobre temas tradicionales (Maderuelo, 2010, p. 588).

<sup>2</sup> Ignasi de Solà-Morales (1942 – 2001), arquitecto y urbanista.

<sup>3</sup> Gilles Clément (1943), paisajista, botánico y ensayista.

invita a reflexionar sobre los territorios olvidados recuperados para la diversidad. Sobre el devenir del espacio sin uso institucional y de la libre evolución de la naturaleza” (Ortega, 2020). De esta manera, el autor pone en valor la diversidad presente en estos espacios, valorando lo frágil e invisible que pueda haber en ellos.

Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente - ¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político? - una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz (Clément, 2018, p. 9).

El *Tercer paisaje* de Clément es el lugar donde es posible ampliar la diversidad, la invención, un territorio refugio, con la riqueza y el desorden de la mezcla. Para la población, un espacio así puede ser un espacio improductivo, abandonado o un lugar sagrado, un lugar de ocio o de naturaleza, un patrimonio o una reserva de la diversidad. Lo que lo protege, es su abandono por no ser rentable, porque es irracional explotarlo o simplemente, porque resulta incómodo hacerlo (Santiago, 2018).

Ambos autores, ven a estos espacios improductivos que se desean suprimir como productivos, relacionándolos con aspectos como la memoria y la diversidad (Santiago, 2018).

#### 4. 1. 4. *Infraleve*

*Infraleve* es el término que creó Marcel Duchamp (1887 – 1968), para definir aquello que es más que leve, “el recuerdo de la presencia de algo que ya no está” (Lapayse y Gazapo, 2009).

Se interesó por esas “energías perdidas”, por todos aquellos elementos que pasan desapercibidos. Si buscamos explorar estas energías en el paisaje, podemos hablar de los lugares-resto definidos por Manolo Ruisánchez, o de lugares ignorados en los que interviene libremente la naturaleza (Lapayse y Gazapo, 2009).

“En estos márgenes o espacios-resto se produce de manera intensiva la vida que se ha simplificado a su alrededor”. (Lapayse y Gazapo, 2009). Son áreas desatendidas, olvidadas o ignoradas por la sociedad que, sin embargo, están llenas de vida y actividad. En estos lugares, la vida se desarrolla sin limitaciones por la presencia humana y su perspectiva del tiempo. La naturaleza puede mostrarse en su forma más auténtica y salvaje (Lapayse y Gazapo, 2009).

El aparente abandono o inexistencia de estos lugares, es lo que genera un paisaje *infraleve*. Aunque pueden parecer insignificantes o pasados



por alto, en realidad están llenos de energías latentes. Son el resultado de intervenciones leves y no siempre intencionadas, que se juntan y se entrelazan para crear una atmósfera única (Lapayse y Gazapo, 2009).

## 4. 2. La destrucción como recurso artístico

En segundo lugar, amplió el contexto de esta propuesta al explorar la influencia de la estética de la destrucción en mi enfoque artístico, centrándome en la relación entre el paisaje de mi entorno y esta perspectiva. Asimismo, pongo en valor la importancia del objeto encontrado como recurso artístico, así como su capacidad para transmitir.

### 4. 2. 1. *Estética de lo destruido*

En España, varios años después de que surgiera la guerra civil, se produjo una estética de “la belleza del vertedero, del saco roto, del hierro oxidado y de la madera quemada” (García Perera, 2012, p. 10). En este contexto, el artista busca encontrar un sentido de la materia que compone este mundo fragmentado y desordenado. La aparente vulgaridad y desprecio que se siente hacia la materia es transformado en autenticidad e importancia, como identificación del artista. De esta manera, llega a establecerse una conexión entre artista y materia como el de Manolo Millares con la arpillera, el de Lucio Muñoz con la

madera y el de Tàpies con el polvo de mármol o el barniz (García Perera, 2012, p. 63).

A medida que el artista experimenta con el material, aprende a entender su comportamiento y reacciones cada vez que trabaja sobre él. La agresión hacia la materia, como por ejemplo romperla, rasgarla, oxidarla o quemarla, permite al artista descubrir nuevas posibilidades, desafiando sus propios límites y ampliando su lenguaje artístico (García Perera, 2012, p. 64).

La crisis del abstractismo geométrico y la aparición del arte informal, han llevado a una exploración más profunda de las manchas, grietas, grumos y goteos como elementos artísticos. La cuestión sobre los materiales utilizados en las obras de arte ha destacado el peligro de lo casual, permitiendo que los propios materiales actúen sin control. En esta manera de hacer arte, se busca la inmediatez y el impacto visual a través de gestos y técnicas que tratan de dejar espacio a la espontaneidad en el proceso creativo, donde los materiales hablen por sí mismos y formen parte de la expresión artística (Eco, 1972, p. 206).

### 4. 2. 2. *El objeto encontrado*

En el contexto del arte contemporáneo, ha surgido una valoración de encontrar placer en el objeto encontrado, no solo en el objeto elaborado por el artista. Según Umberto Eco, “ahora nos damos

cuenta de que existe un modo de localizar, de «encontrar» el objeto, en el que, en última instancia, también consiste el arte” (Eco, 1972, p.208). Este enfoque se relaciona con el *ready made*, donde los artistas exploran la belleza y el significado en objetos cotidianos que se encuentran en el entorno, sin realizar una intervención artística directa sobre ellos. Encontrar el objeto, se convierte en una forma de expresión artística, que destaca la capacidad de observación y selección por parte del artista.

En “Los colores del hierro” de Umberto Eco (2002), en su libro *La definición del arte*, se propone como la estética de la destrucción y los desechos de nuestra sociedad industrializada, puede ser considerada como una forma de belleza en el arte contemporáneo.

Los barrios marginales, reconstrucciones, desguaces y vertederos, pueden ser evocados a través de la fragmentación, el desorden, la suciedad y el deterioro. “Al igual que en un pétalo de flor apreciamos el delicado degradado de color desde el centro hacia su extremo, también podemos verlo en la plancha de hierro oxidada, que pasa del negro al naranja con infinidad de matices, de rojo oscuro, de gris, de azul, de verde... de variables texturas, de lo rugoso a lo lustroso, de lo arañado a lo agujereado” (García Perera, 2012, p. 72).

---

<sup>4</sup> “Elementos con una forma, un color y una textura específicos, los cuales se mantienen más o menos sin cambios después de su unión con la realidad pictórica,

Cuando un pintor incluye un objeto en su obra<sup>4</sup>, también introduce una serie de ideas y valores que no han surgido exclusivamente de su propia intervención, sino por la creación de una persona anónima, de la que el artista se apropia (García Perera, 2012, p. 122).

La aparición de este elemento extraído de la realidad, al ser un fragmento alejado de su entorno habitual, “refuerza el carácter destructivo de la pintura, que lo asume como parte de un todo heterogéneo” (García Perera, 2012, p. 122).

El artista, al incorporarlo a su obra pictórica, “lo eterniza” y lo salva de su desaparición, aunque queda condenado a tener siempre la misma apariencia. “Si bien lo preserva de su destrucción, mantiene en él esta última como su atributo esencial. Incluso salvado del peligro, es el signo de lo precedero, de la precariedad suspendida de lo vivo” (Dupin, citado en García Perera, 2012, p.125).

La destrucción se produce por la fragmentación que implica incluir desechos y, también, por la destrucción del objeto en sí mismo, que persiste en su estado al que la obra de arte lo somete, rompiendo el ciclo que hubiera seguido en la naturaleza. (García Perera, 2012, p. 125).

estableciendo así un evidente contraste entre la pintura como material y el elemento añadido” (García Perera, 2012, p. 123)

## 5. Referentes

Para profundizar en el tema de la propuesta, he tenido de referencia a artistas que se relacionan con mi trabajo pictórico. Para ello, en primer lugar, trato artistas vinculados con la expresión, el color y enfoque de mis obras pictóricas y posteriormente, artistas vinculados con el arte de la destrucción.

### Pedro González (1921 – 2016)

Después de regresar a Tenerife en 1961, este artista inicia su reconocida serie *Icerse* (Fig. 10 y 11). En esta etapa, decide dejar atrás la figuración expresionista que había realizado anteriormente y comienza una exploración del propio acto de pintar, llevándolo hacia una abstracción total (Valcarcel, 2022).

El enfoque principal del artista al enfrentarse a un lienzo se encuentra en la composición y el equilibrio de lo que él denomina “elementos básicos”. Al igual que artistas como Tàpies, su preocupación nace en la colocación de la mancha, de la forma o el dibujo dentro del plano pictórico.

Fig. 10. *Icerse*, 1962.

Técnica mixta

<https://tertuliayarte.es/agendacultural/exposicion-pedro-gonzalez-de-los-icerses-al-cosmoarte-en-lm-arte-coleccion/>



En su proceso creativo, el artista emplea múltiples capas finas de pintura, las cuales posteriormente raspa o lava con el propósito de crear pinturas intrigantes. Este método revela texturas, profundidades y matices ocultos debajo de la superficie, añadiendo una dimensión adicional a sus obras.

El pintor señala en su biografía que:

Es en la pintura abstracta donde entiendo que se inicia todo un mundo que se va desarrollando casi como una necesidad biológica, donde el movimiento, la composición, el color, la línea, son los que, en realidad, parece que me van pidiendo diferentes situaciones y determinadas concreciones e, incluso, un sentido dramático que van a llevar mi pintura por diferentes etapas (Pedreira Calamita, 2016).

Relaciono el trabajo pictórico de Pedro González con mi proceso creativo en lo que concierne a las técnicas que emplea, así como también, a la manera en la que construye la composición de sus obras.

## Anselm Kiefer (1945)

Lo que me interesa es la transformación, no el monumento. No construyo ruinas, pero siento que las ruinas son momentos en los que las cosas se muestran. Una ruina no es una catástrofe. Es el momento en que las cosas pueden volver a empezar. Anselm Kiefer (Cárdenas Jaramillo, 2021).

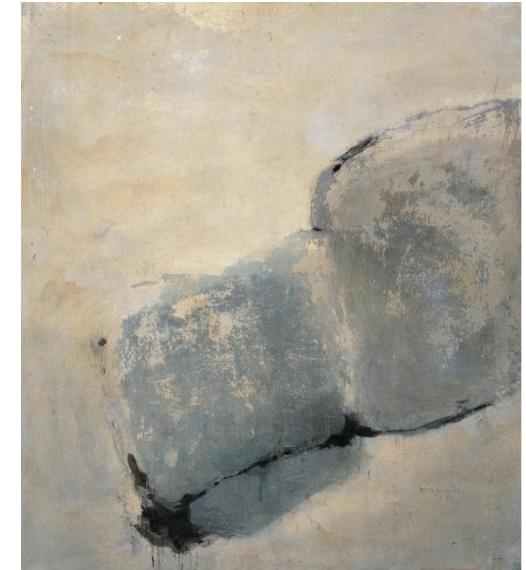


Fig. 11. *Icerse*, 1962.

Técnica mixta

<https://teatenerife.es/obra/icerse-1962/1332>



Fig. 12. *Margarethe*, 1981.

Óleo

<https://historia-arte.com/obras/margarita>

Nacido en Alemania en 1945, creció en un mundo marcado por la destrucción y la desolación tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Este contexto dejó una profunda huella en su vida y se refleja de forma significativa en sus obras (Fig. 12 y 13) y en su elección de materiales (Torres, 2022). El uso de una amplia gama de materiales en constante transformación y experimentación en los lienzos me resulta particularmente fascinante.



Fig. 13. *Jerusalem*, 1986.

Acrílico, emulsión, goma laca y pan de oro sobre lienzo

<https://www.artchive.com/artwork/jerusalem-anselm-kiefer-1986/>

Al igual que en el trabajo de Anselm Kiefer, encuentro una atracción hacia la incorporación de elementos dañados u oxidados, materiales que llevan consigo una historia propia y que adquieren un simbolismo relacionado tanto con los acontecimientos históricos, como con mis propias experiencias personales. La mezcla de estos materiales como una riqueza cromática, aporta una sensación de movimiento y

transformación, donde lo tangible y lo intangible se relacionan de forma intrigante (Torres, 2022).

## Gonzalo González (1950)

Entre 1982 y 1996, este artista desarrolló su trabajo artístico en un proceso de evolución constante centrado en el paisaje (Fig. 14 y 15), el cual tenía un lugar destacado en la tradición artística contemporánea canaria.



Fig. 14. *El viaje*, 1989.

Óleo sobre lienzo

<https://teatenerife.es/obra/el-viaje/1325>

No obstante, su concepción del paisaje no se quedaba simplemente en un escenario para arraigar la identidad, sino que se transformaba en un instrumento para reflexionar sobre la relación entre el ser humano y su entorno (Villarme, s. f.).

El concepto de paisaje se convierte en una problemática de gran relevancia cultural, donde el artista realiza una investigación sobre los “códigos y convenciones visuales” relacionados con la representación del paisaje (Carrillo, s. f.).

Considero destacable la manera en la que Gonzalo González, deconstruye el paisaje, sus símbolos e iconografía, para reconstruir y crear una armonía formal y significativa. De este modo, invita a reflexionar las convicciones propias que tenemos sobre el territorio. (Carrillo, s. f.).



Fig. 15. *Construcción en un paisaje*, 1982.

Óleo sobre lienzo

<https://teatenerife.es/obra/construccion-en-un-paisaje/1326>

## Arte de la destrucción

En relación con el apartado de la contextualización “Destrucción como recurso artístico”, (p.17) me han inspirado artistas pertenecientes al informalismo que abordan de manera significativa la materialidad y los diálogos entre construcción y destrucción, entre ellos: Manolo Millares, Antoni Tàpies y Lucio Muñoz.

### Tàpies (1923 – 2012)



Fig. 16. *El crit. Groc i violeta*, 1953.

Técnica mixta sobre tela

<https://fundaciotapies.org/es/la-coleccion/obras/?o=74>

Este artista, desde el inicio de su trayectoria artística en la década de 1940, tiene un gran interés por la materia. Así es como su inclinación conduce hacia materiales no pictóricos y a objetos sacados de su entorno cotidiano, pobres y humildes (Fig. 16 y 17). (Tàpies. La realidad en primer plano - Fundació Antoni Tàpies, 2021).

Tenía en cuenta el azar, los accidentes y los errores para dar espacio a los impulsos imaginativos, inconscientes y anárquicos. Tàpies experimentaba con colores puros y contrastes entre tonos, con formas, líneas elementales y con un tercer elemento que sería determinante en cuanto a la evolución posterior de su obra: las texturas (Tàpies a los 30, s. f.).

Fig. 17. *Formes blaves sobre rogenç*, 1954.

Técnica mixta sobre tela

<https://fundaciotapies.org/es/la-coleccion/obras/?o=74>



Otro aspecto característico de la obra de este artista es la idea de que la destrucción es necesaria para la creación. Dar forma y emborronar, son las dos caras de una misma moneda, un proceso fluido y continuo en el que la una necesita a la otra (Perera, 2022). Adoptó una estética que valoraba lo imperfecto, lo efímero y lo material.

Estos aspectos me interesan tanto a nivel formal como conceptual y a medida que he ido profundizando en su obra, se han ampliado los recursos en mi proceso pictórico y matérico.

## Manuel Millares (1926 – 1972)

A partir de 1957, Manolo Millares empezó a usar la arpillera como material principal en su obra. Este material poseía un poder constructivo que se combinaba con la expresividad de la mancha y el gesto-estructura logrado a través del relieve de la tela.



Fig. 18. *Composición*, 1956.

Óleo y pintura al agua sobre arpillera cosida

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/composicion-4>

Estos elementos, configuraban tanto una imagen tridimensional dramática, como una reflexión sobre elementos opuestos, la construcción y la destrucción, lo cosido y lo desgarrado. Su obra, (Fig. 18 y 19) representaba una respuesta tanto a la tradición pictórica establecida, como a la modernidad, expuesta a través del rechazo del lienzo, la eliminación de cualquier ilusión de tridimensionalidad y la insistencia en la presencia física de la obra (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s. f.).

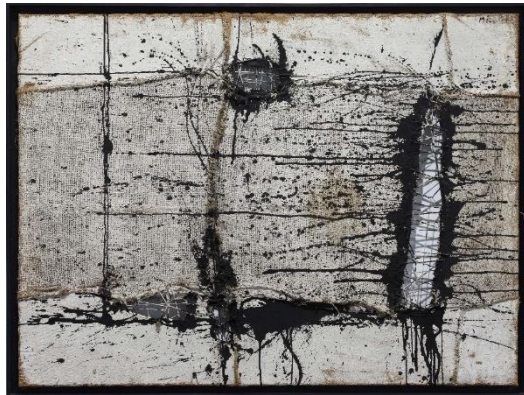


Fig. 19. *Cuadro*, 1957.

Técnica mixta y óleo  
sobre arpillera

<https://www.museoreina-sofia.es/coleccion/obra/cuadro>

“Descarto la posibilidad de crearme dominador consciente de estos cuadros salidos de mí mismo. Lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de una burda arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro en inatrapable de lo desconocido” (Millares, 1959b, p. 84).

Y continúa el pintor:

“Nunca me asusté –y lo repito ahora- si dije que mucho de lo que hacía, escapaba a mi entendimiento. Y no me asusto porque, en rigor, no siento necesidad de entender todo lo que pinto” (Millares, p. 85) (García Perera, 2012, p. 111).

Considero que Millares se relaciona con mi trabajo pictórico en cuanto a su proceso creativo. El artista no siente la necesidad de comprender completamente todo aquello que pinta, sugiriendo un procedimiento intuitivo. Considero que, en las obras, debe existir un equilibrio entre lo intuitivo y lo analítico, pero como plantea este artista, sin imponer límites racionales o preconcebidos.

## Lucio Muñoz (1929 – 1998)

A finales de la década de 1950, comenzó a trabajar con distintos materiales entre los que se incluyen papeles quemados y madera, manipulada de diferentes formas: arañado, quemado, tallado o enmohecido, una seña de identidad que hace inconfundible su obra (Fig. 20 y 21) (Lucio Muñoz: Abstracción e informalismo, 2017).

Los relieves que se crean al manipular las maderas resaltan características del material, como sus vetas, nudos y astillas. Estos



objetos pueden dar la impresión de ser inútiles o, si alguna vez tuvieron una utilidad, el paso del tiempo ha desgastado y deteriorado los tableros de puentes, barcos o tejados de las casas. (García Perera, 2012, p. 99).

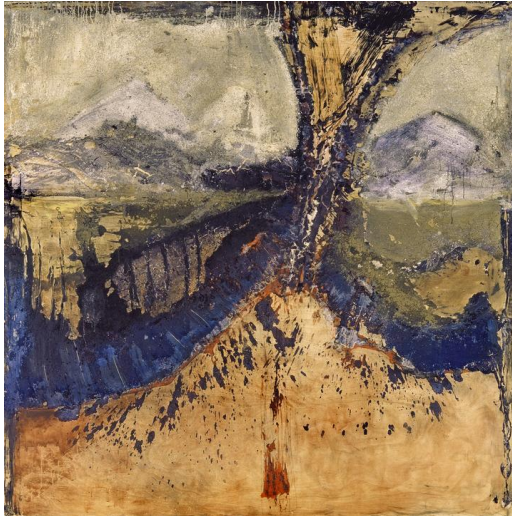


Fig. 20. *Teku rojo mayor*, 1989.

Pintura y cargas sobre táblex

[https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/teku-rojo-mayor-p\\_430.html](https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/teku-rojo-mayor-p_430.html)

“La creatividad es enemiga de lo conocido, lo conocido sólo sirve como palanca (...). Hay que aprender a vivir en el alambre, la inseguridad debe convertirse en estímulo” (Muñoz, 2006, p. 43). Sin duda, no existe la pregunta, y sin la pregunta no existe la sorpresa, sólo la respuesta prefabricada. Ahí está, según Lucio Muñoz, la falsedad en el arte. (García Perera, 2012, p. 118).

Fig. 21. *Sequeros*, 1961.

Ensamblaje de madera sobre táblex

<https://www.museoreina-sofia.es/coleccion/obra/sequeros>



Con este artista conecto especialmente en el uso y la importancia del material en la obra. Al igual que yo, Muñoz valora las cualidades únicas y las historias que los materiales pueden contar. Asimismo, comparto su interés en la búsqueda de lo desconocido, así como la inseguridad y la duda, como estímulos para la creatividad y abrazar la incertidumbre.

## 6. Descripción del paisaje de referencia

En este capítulo, se lleva a cabo “un proceso de argumentar sobre lo que se ve, de generar una poética y una iconografía sobre la mirada proyectada en el territorio” (Berque, 2009, p. 12).

¿Por qué me llama la atención este paisaje?, ¿por qué me interesa representarlo? ¿por qué solo me quedo con un fragmento? Estas son las principales cuestiones que me he planteado a lo largo del proceso artístico y para poder resolverlas, considero que se debe comenzar por describir el paisaje de referencia.

Estos paisajes, únicos, sublimes e inciertos son los que me encuentro día a día en mi entorno más cercano. Son fragmentos de lugares que me llaman especial atención y que me llevan a representarlos a través de la pintura. Son naturaleza y construcción humana conviviendo y definiendo la incertidumbre de un paisaje complejo a la vez que poético.

He realizado el proceso de abstraer el diálogo entre todos los elementos observados en su conjunto, pero también por separado, para así encontrar más relación de conceptos y de sentido con la representación pictórica. Al quedarme con un fragmento de este paisaje, selecciono y focalizo la atención en detalles específicos,

capturando y evocando más profundamente la experiencia de este lugar.

Uno de los aspectos que destaco de este paisaje es el contraste de elementos. Entre ellos, existe un juego de texturas, colores y formas, que, a mi parecer, crean una atmósfera única e irrepetible, así como cuando pinto un cuadro. Aunque intente hacer la misma mancha y pincelada, es imposible. Me podré acercar mucho pero nunca será igual. Entonces, en este lugar, considero que se pone en valor esta autenticidad. Son espacios en los que la naturaleza y la construcción humana están confrontadas y se encuentran en constante transformación.

En este paisaje, por un lado, encontramos naturaleza, muchas especies de plantas silvestres, las tradicionalmente consideradas malas hierbas (Fig. 22 - 50). Estas plantas tienen mayor capacidad para adaptarse al medio natural, así como una mayor resistencia y calidad biológica que las plantas de cultivo, al no haber sido modificadas por el hombre para su aprovechamiento (Rigola, 2019). Algunas especies de plantas que encontramos son *Sonchus oleraceus* (Fig. 28), *Bituminaria bituminosa*, *Bidens pilosa* (Fig. 24), *Achyranthes aspera*, *Erodium*

*moschatum*, *Polycarpon tetraphyllum* (Fig. 25) y *Opuntia ficus-indica*. Las plantas reflejan una parte viva en este paisaje, una lucha continua por la supervivencia en contra de los elementos industriales.

Por otro lado, podemos observar que existen elementos que son resultado de intervenciones humanas. Uno de estos componentes más llamativos, son las mallas naranjas para señalización (Fig. 27 - 49). Al ser de color naranja, consiguen verse desde lejos y son utilizadas para impedir el paso y delimitar las zonas de trabajo o zonas restringidas (Polsando, s. f.). Otro elemento que considero importante en este lugar es la malla de ocultación verde y las verjas que parecen atrapar toda la flora y la diversidad biológica que existe en este lugar (Fig. 26). Aun así, estos materiales se han visto deteriorados y poco a poco transformados por el tiempo, aportando diferentes formas, movimientos y matices en el entorno.

Por último, me interesa destacar la presencia del acero en este paisaje, ya que se muestra como protagonista en algunas de mis obras (Fig. 32). Las barras de acero corrugado tienen propiedades como la resistencia y la ductilidad. La varilla se oculta en el interior de los muros de los edificios mediante un recubrimiento de cemento. De este modo, se refuerza la estructura y, además, se facilita la distribución de los espacios (Ricar, 2016).

## Interés estético y significativo

Una vez realizada la descripción de este paisaje, podemos utilizarla como punto de partida para intentar comprender el motivo de su elección y el interés que me transmite.

Considero que este proyecto que además de ser un proceso y desarrollo artístico y creativo, es un proceso de reflexión y búsqueda de conexión conmigo misma y de la relación con mi entorno más cercano. A medida que observo este paisaje, descubro una belleza destruida, olvidada o considerada basura por otros. En ellos, encuentro una autenticidad y singularidad que me atrae particularmente.

Estos lugares suelen ser ignorados o pasan desapercibidos, incluso parecen no pertenecer a ningún lugar definido. Esta sensación de no pertenencia me hace reflexionar sobre su valor intrínseco, el cual pretendo resaltar en las obras.

Para poder experimentar las sensaciones que se perciben en este tipo de lugares, es necesario dejar atrás las ideas arraigadas en una sociedad funcional, en donde el paso del tiempo tiene un efecto

negativo tanto en personas como en objetos. Es complicado deshacerse de la visión negativa que tenemos sobre los desperdicios y los lugares desolados o destruidos (García Perera, 2012, p. 73).

Umberto Eco expone “una vez acabado su ciclo de cosas destinadas al consumo, una vez convertidos en soberanamente inútiles, estos objetos son en cierto modo redimidos de su inutilidad, de su ‘pobreza’, incluso de su miseria, y revelan su inesperada belleza” (Citado en García Perera, 2012, p. 73).

El interés puede encontrarse en la unión de todos los elementos característicos de este paisaje, descritos anteriormente y en la idea de volcar sus sensaciones a través de la pintura y los materiales oxidados y desgastados.



Fig. 22. 27 de octubre de 2021.

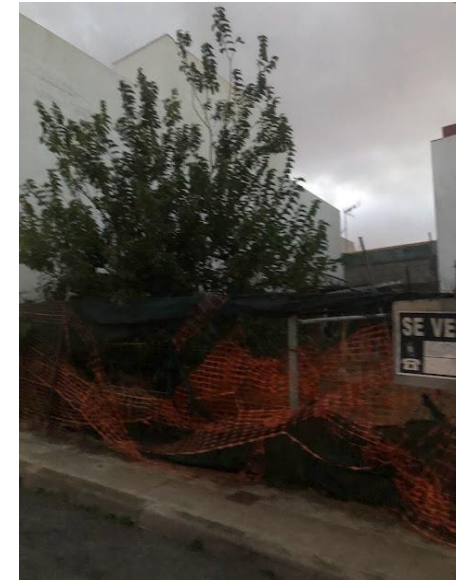


Fig. 23. 27 de octubre de 2021.



Fig. 24. *Bidens pilosa*.



Fig. 25. *Polycarpon tetraphyllum*.



Fig. 26. Malla de ocultación y verja.



Fig. 27. 01 de noviembre de 2021.



Fig. 28. 08 de marzo de 2022.



Fig. 29. 08 de marzo de 2022.



Fig. 30. 08 de marzo de 2022.



Fig. 31. 08 de marzo de 2022.



Fig. 32. 08 de marzo de 2022.



Fig. 33. 02 de octubre de 2022.



Fig. 34. 02 de octubre de 2022.



Fig. 35. 02 de octubre de 2022.



Fig. 36. 02 de octubre de 2022.



Fig. 37. 02 de octubre de 2022.



Fig. 38. 25 de octubre de 2022.



Fig. 39. 25 de octubre de 2022.



Fig. 40. 02 de noviembre de 2022.



Fig. 41. 02 de noviembre de 2022.



Fig. 42. 02 de noviembre de 2022.



Fig. 43. 17 de noviembre de 2022.



Fig. 44. 17 de enero de 2023.



Fig. 45. 17 de enero de 2023.



Fig. 46. 06 de febrero de 2023.



Fig. 47. 27 de mayo de 2023.



Fig. 48. 27 de mayo de 2023.



Fig. 49. 27 de mayo de 2023.



Fig. 50. 27 de mayo de 2023. 31

## 7. Metodología

En este apartado, se expone el plan de trabajo y desarrollo, así como también, las líneas de actuación que se llevan a cabo en el proyecto. Para ello, he organizado el trabajo en diferentes etapas, en las que planteo como lograr los objetivos pictóricos, expresivos y teóricos de las obras.

### Planteamiento de la idea

En esta primera fase, se lleva a cabo una introspección en cuanto a trabajos anteriores para saber con certeza qué es lo que más me interesaba y hacia dónde quería ir. Qué es lo que me motiva y qué es lo que quiero expresar a través de la pintura. Se definió a grandes rasgos el tema a tratar y a partir de esa idea principal elaboré un mapa conceptual que fue evolucionando a medida que avanzaba en este periodo de planteamiento.

Para esta primera etapa del proceso y para las fases siguientes, ha sido muy importante tener una libreta en la que anotar cualquier idea, mapa mental u organización necesaria para el proyecto.

### Experimentación y búsqueda de información

En cuanto a esta fase, por un lado, se recopilan las fotografías de referencia, sacadas con anterioridad al proyecto. A partir de ellas, se realizan los primeros estudios y pruebas, teniendo en cuenta, principalmente los materiales, la gama cromática, las técnicas y la composición. La selección de materiales y soportes más adecuados para transmitir mis ideas es primordial para comenzar con esta fase de experimentación.

Por otro lado, se investiga y se recopila información sobre el tema escogido, siguiendo los diferentes puntos del mapa conceptual. Para desarrollar cada apartado, se lleva a cabo un esquema, proponiendo los componentes de la memoria.

### Desarrollo obras finales y memoria

Cada obra se realiza de forma intuitiva, dejándome llevar por la inspiración del momento, pero a su vez durante el proceso, se reflexionan y analizan los resultados obtenidos, llevando a cabo ajustes, según los objetivos pictóricos expresivos. Por otro lado, la



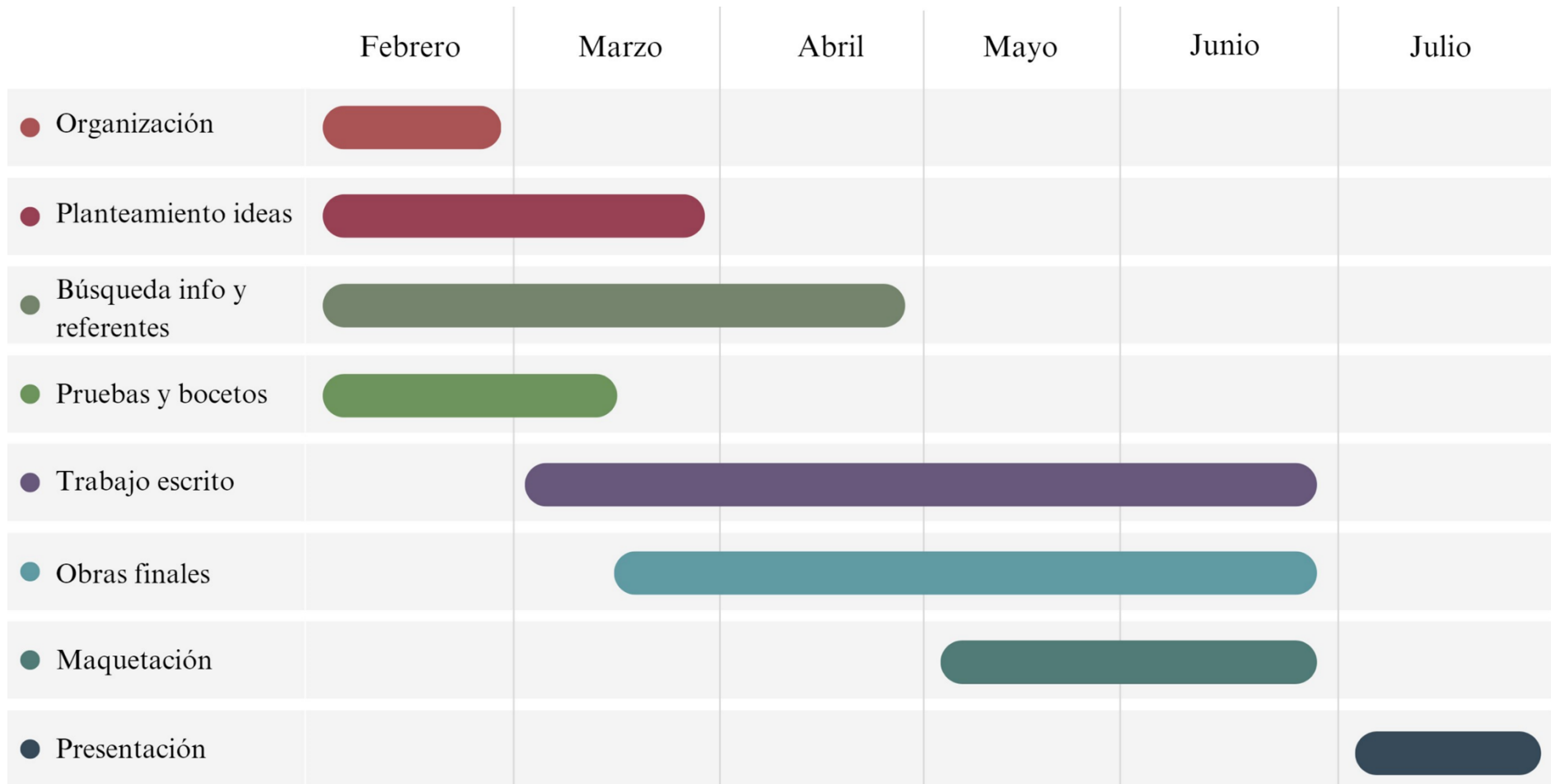
parte práctica se complementa con el trabajo de la memoria, redactando el contenido de cada apartado y definiendo concretamente la línea de trabajo.

## Análisis y conclusiones

Por último, se lleva a cabo un análisis formal y crítico de las obras. De esta manera, se evalúan si las ideas planteadas se reflejan y también si se transmite el diálogo entre las dualidades presentes en este paisaje. Asimismo, cuando se finaliza el proceso teórico y práctico, se realizan las conclusiones, valorando los resultados obtenidos sobre los objetivos planteados.



# Cronograma



## 8. Proceso de trabajo

En este capítulo, se presenta el desarrollo del trabajo teniendo presente el planteamiento metodológico inicial y sus posibles modificaciones y adaptaciones. Además, se expone con imágenes el proceso llevado a cabo, así como los aciertos, los errores y la manera en la que se han resuelto.

### Planteamiento y desarrollo de la idea

En primer lugar, realicé un mapa conceptual con los conceptos que me interesaba tratar en la propuesta, partiendo del paisaje como temática principal. Después de tener una tutoría con mi tutor del proyecto, se decidió abordar específicamente el paisaje urbano e ir configurando los recursos del lenguaje pictórico a partir de esa idea. Mediante fotografías llevadas a cabo sobre el paisaje descrito anteriormente, de investigar y reflexionar acerca de la temática específica, se fueron formando los diferentes apartados (Fig. 51). A través de una libreta, he ido plasmando las ideas y conceptos que me iba planteando a lo largo del proceso (Fig. 52, 65 y 66).

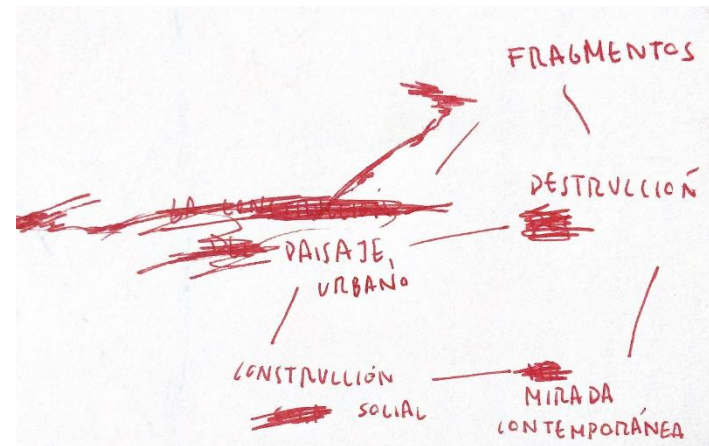


Fig. 51. Mapa conceptual.



Fig. 52. Apuntes en libro de artista.

## Recopilación de imágenes

Lo primero que realicé fueron las fotografías con el móvil, a lo largo de los tres últimos años, desde 2021 hasta 2023 (pp. 29 -32). Mediante las imágenes de referencia, se puede ir apreciando lo efímero que es este paisaje, capturando los diferentes matices y transformaciones que se han ido produciendo a lo largo del tiempo. A partir de ellas y del recuerdo que tengo de este lugar, he ido traduciendo todo el conjunto a través de fragmentos.

## Realización de las primeras pruebas

En las primeras pruebas (Fig. 53-56), utilicé tablones de madera novopan que había reciclado de trabajos anteriores. En estas pruebas, comencé a analizar las manchas que realizaba intuitivamente para posteriormente, reflejar los aspectos que más se repetían en las obras finales. Estos rasgos son principalmente, realizar una masa en la que hay varios matices de color, dependiendo de la obra, y que se van expandiendo sobre la superficie, dejando entrever el fondo.



Fig. 53. Prueba.



Fig. 54. Prueba.



Fig. 55. Prueba.

## Búsqueda de soportes y materiales

Para comenzar a pintar, reflexioné acerca de los soportes sobre los que realizar la propuesta escogida. De esta manera, teniendo en cuenta los trabajos anteriores, la conexión y el resultado obtenido en las obras, escogí la madera. Tengo claro que no me interesan unos tablones nuevos, sino unos tablones deteriorados y desgastados que, a través de sus huellas únicas y sus marcas de uso en el pasado, apoyen la temática y me permitan experimentar durante el proceso creativo.

Para ello, aparte de fijarme en los puntos limpios y basureros de mi alrededor para recopilar diferentes tipos de materiales como barras de acero oxidado o distintos tipos de madera, reutilicé maderas amarillas que ya había usado con anterioridad en un trabajo final en segundo del grado. Tenía muy claro que tenía que utilizar este material, pero no una madera comprada, sino que ya hubiera sido usada, que se notara que había pasado el tiempo sobre ella y que se había desgastado. Cuanto más desgastada, usada, rota, agrietada, más interesante, tanto estética como conceptualmente.

Para llevar a cabo las obras finales, escogí tablones de madera tricapa (Fig. 55). Un tablero tricapa es un tablero de madera maciza compuesto por tres capas pegadas para conseguir una mayor estabilidad y resistencia a la flexión.

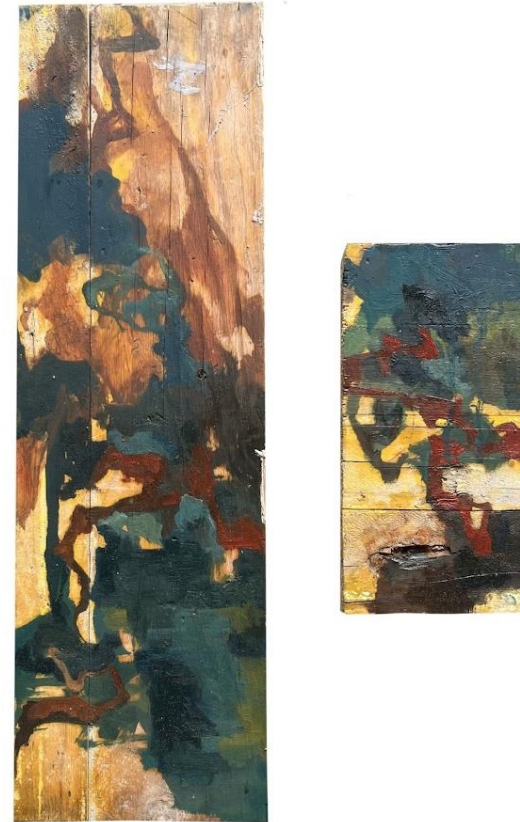


Fig. 56. Prueba.

Está dentro de los que podemos llamar tableros o madera estructural, es decir, se utiliza para la construcción de estructuras y no tanto con fines decorativos.

El principal uso de los tableros tricapa está en la construcción. Son demandados sobre todo para encofrados, aunque también puede utilizarse como elemento estructural en suelos, tabiques o incluso cubiertas (Tablero Tricapa: Composición, Características y Usos, s. f.).

## Desarrollo de las obras finales

Cuando realicé más de seis pruebas, que me sirvieran para utilizar unos recursos pictóricos concretos y que tuvieran relación con el contenido teórico, empecé a pintar sobre los soportes que había imprimado previamente de cola de conejo (Fig. 57).

No se ha realizado ningún esbozo, ni prueba de composición de ninguna de las obras, sino que todas han ido surgiendo del proceso mismo, teniendo siempre presente el conjunto de formas y el fragmento del que se partía.

Cada semana, realizaba dos obras simultáneamente, de esta manera, se van complementando y nutriendo entre sí.

Si bien, las obras parecen tener una composición única, todas ellas cumplen con un patrón similar.



Fig. 57. Imprimación con cola de conejo.

El procedimiento pictórico llevado a cabo es el óleo. Para realizar las primeras manchas (Fig. 59- 61), primero me fijo en la superficie del soporte que más interés me cause. Al ser materiales deteriorados y

desgastados, me centro en las texturas y en las huellas que puedan tener de su uso previo. De esta manera, selecciono la zona en la que considero que pueda intervenir mejor a nivel pictórico y técnico.

La paleta de color empleada está formada por verde esmeralda, azul ultramar, azul de Prusia, carmín de garanza, escarlata, bermellón, ocre amarillo, amarillo limón y blanco de titanio.

Los soportes escogidos, se caracterizan por ser de formato cuadrado (Fig. 58), el cual, para Kandinsky, es la forma esquemática más objetiva del plano básico (Kandinsky, citando en Blanco y Gua, 1996, p. 105). En un primer momento, esta configuración es simétrica y muy estática (Blanco y Gau, 1996, p. 106), no obstante, mientras avanza el proceso creativo pictórico se van transformando en unos campos irregulares y dinámicos. Estos soportes cuadrados, se rompen o evolucionan hacia algo tridimensional.

En algunas piezas, a través de herramientas como la caladora o la tenaza rusa (Fig. 59-61), he roto y destruido la configuración inicial de la madera transformando los contornos (Fig. 75). Asimismo, aprovechando las grietas existentes, voy destruyendo el formato cuadrangular inicial en piezas de diferentes tamaños para, posteriormente, reconstruir el campo, uniendo las piezas<sup>5</sup>, pero con

un orden distinto (Fig. 86, 87, 98 y 105). Para romper el soporte, en primer lugar, hago líneas paralelas (Fig. 73 y 74) con la caladora y después con un martillo golpeo la madera (Fig. 75 y 76) para que se desprendan los fragmentos, los cuales utilizaré posteriormente para reconstruir otra obra.

De esta manera, busco un formato en el que, al añadir otros elementos como el acero o la pintura, se produzca un diálogo intencionado y en el que se establezca un equilibrio en el campo pictórico.



Fig. 58. Tabla tricapa.

<sup>5</sup> Para pegar las maderas he utilizado cola blanca de carpintero.

Las primeras manchas de las obras son aguadas con gran cantidad de trementina, para empezar a definir cómo se distribuye la forma en la composición (Fig. 59 y 64). Asimismo, también he utilizado barniz holandés (Fig. 70), el cual aporta brillo y calidez a los colores. Para ello, algunas veces he mezclado el color con el barniz en la paleta, y



Fig. 59. Primeras manchas.

en otras ocasiones, lo he empleado como una capa más, aplicándolo directamente sobre el soporte.

Sobre estas primeras manchas, por un lado, en unas zonas se van superponiendo las siguientes capas de pintura, cada vez más opacas

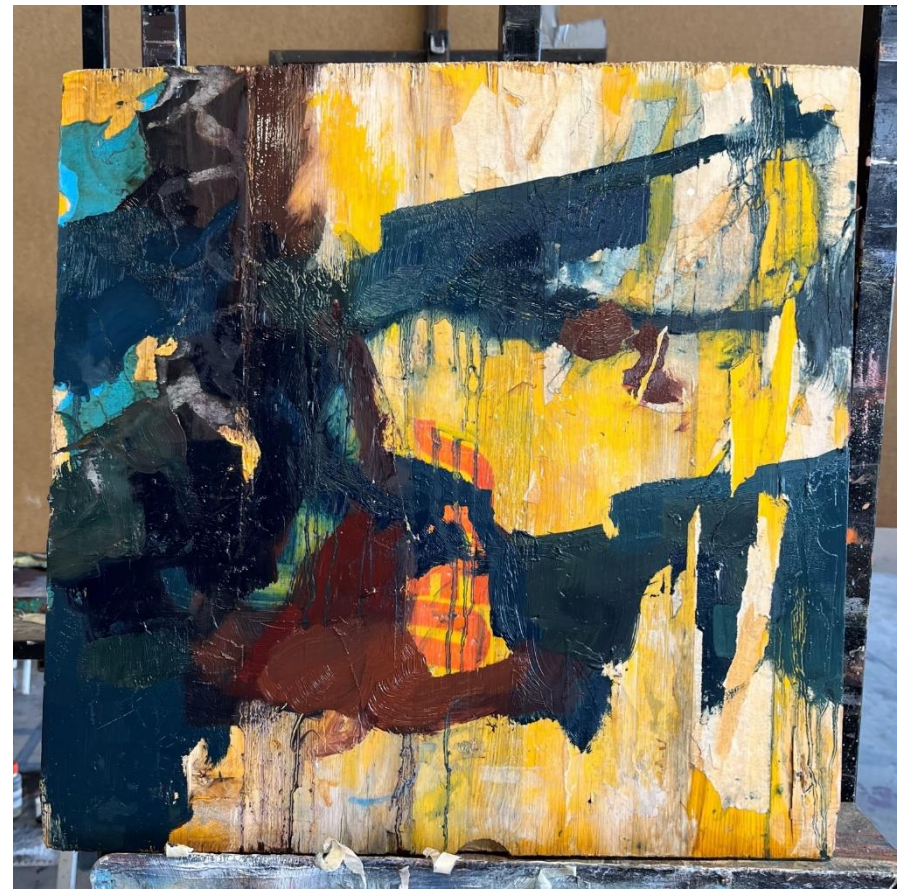


Fig. 60. Primeras manchas.



(Fig. 60 y 68) y, por otro lado, se van frotando otras partes en las que se va a crear la transparencia. De esta forma, se deja entrever la superficie con sus sedimentos y su color subyacente, llegando a tener una nueva sensación de color (Fig. 95).



Fig. 61. Manchas opacas.

Cuando la masa de color está más definida, se procede a añadir líneas (Fig. 62, 96 y 99) que aporten un equilibrio en la composición y rompan con la homogeneidad existente. Además, se va estableciendo un diálogo entre las partes más diluidas y las más definidas.

Para realizar los contornos de las formas más definidas, utilizo cinta de carrocerero (Fig. 77 y 92). De esta manera, también juego con la superposición de capas y el contraste entre el contorno y las capas anteriores.

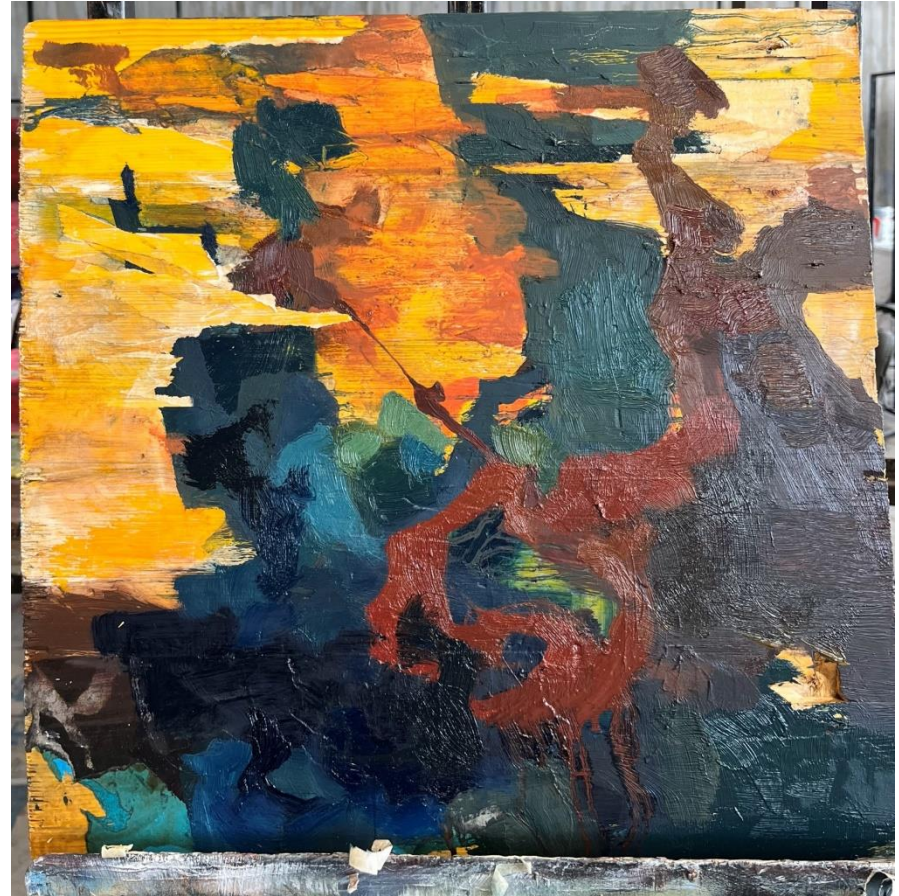


Fig. 62. Contraste de manchas en la obra 8.

Otra técnica que he empleado es el esgrafiado o raspado de la pintura. Para ello, con un formón o con una espátula he ido levantando capas de color, en ocasiones, seca y en otras, recién añadida (Fig. 90 y 115).

De esta forma, se puede apreciar la capa anterior, por lo que voy utilizando este recurso para crear profundidad y una armonía entre las capas nuevas y las previas.

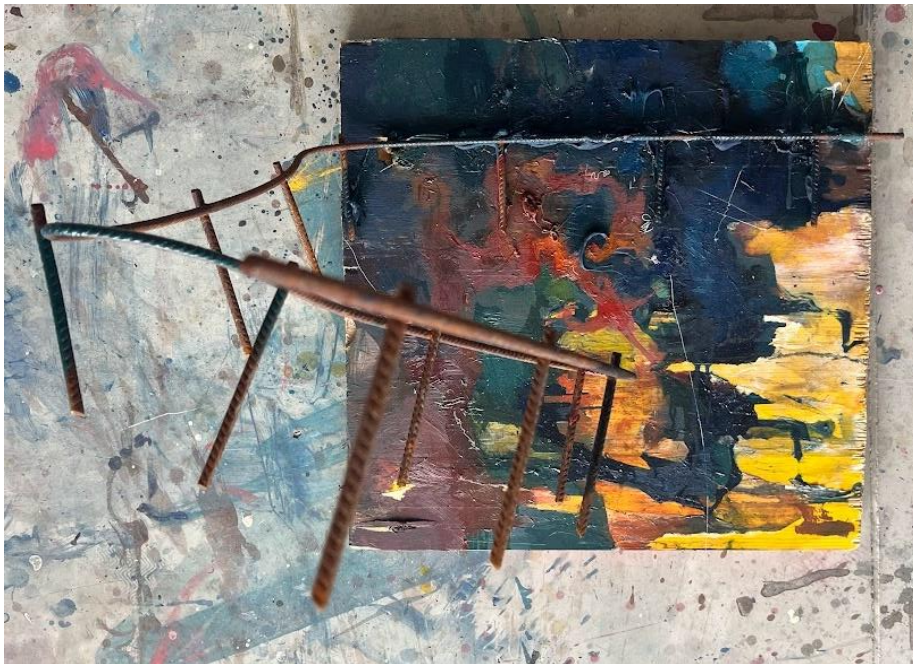


Fig. 63. Acero oxidado incluido en la obra 8.

Cuando el proceso se encuentra en una etapa avanzada, empiezo a incorporar elementos que se encuentran en este paisaje, como las

varillas de acero corrugado oxidadas (Fig. 63). Además, considero importante rotar la obra y cambiarla de posición, para comprobar si la composición está funcionando o saber lo que tiene que cambiarse.

Para incluir este material en las obras, voy probando diferentes posibilidades para colocarla, teniendo en cuenta la ubicación, el contraste, el equilibrio y la propia forma de la varilla (Fig. 79).



Fig. 64. Primera mancha de la obra 5.

Estos elementos tienen tamaños y formas diversas. Cuando ya tengo escogido el lugar donde pegar la varilla, utilizo masilla de poliuretano mate de color gris (Fig. 80, 81, 99, 101, 102, 104 y 112). Esta masilla tiene un secado rápido y se puede pintar sobre ella (Fig. 97).



Fig. 65.



Fig. 66. Apuntes durante el proceso.

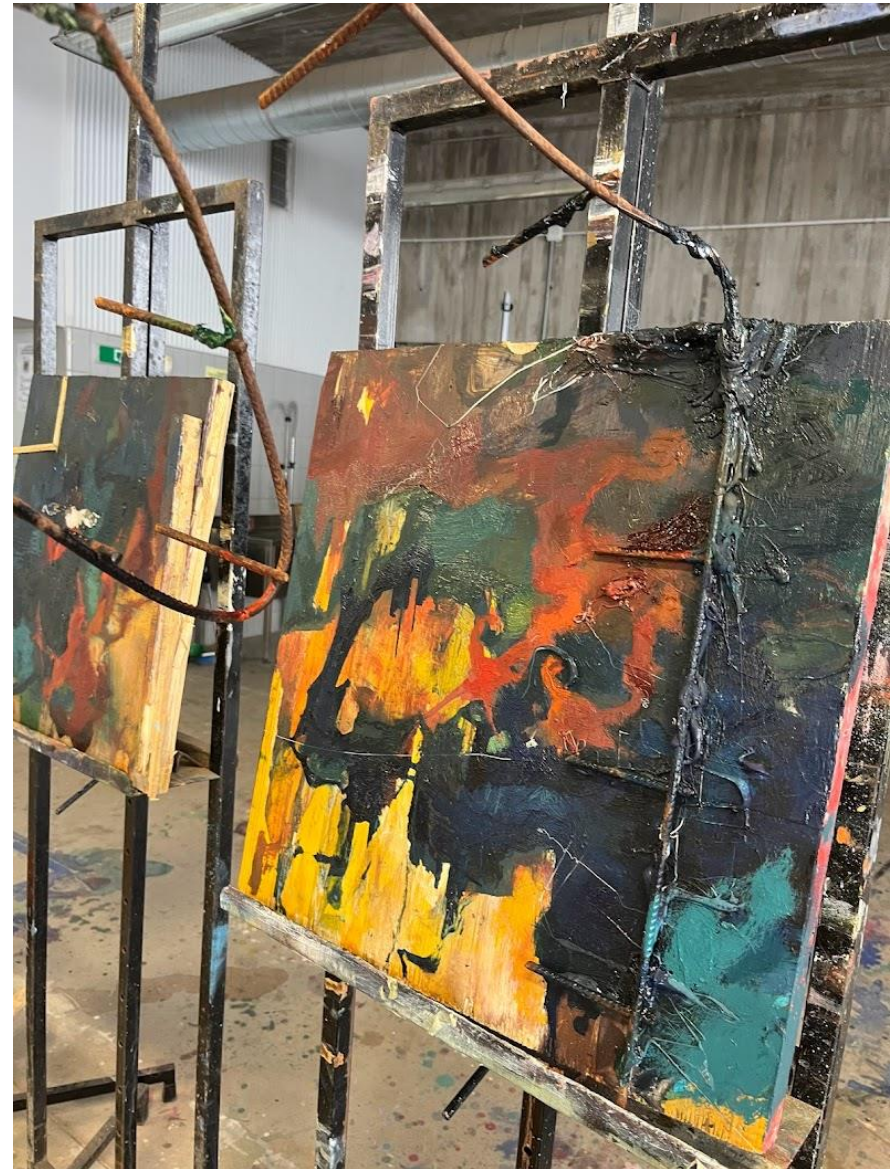


Fig. 67. Vista de la obra 8 y colocada en vertical.

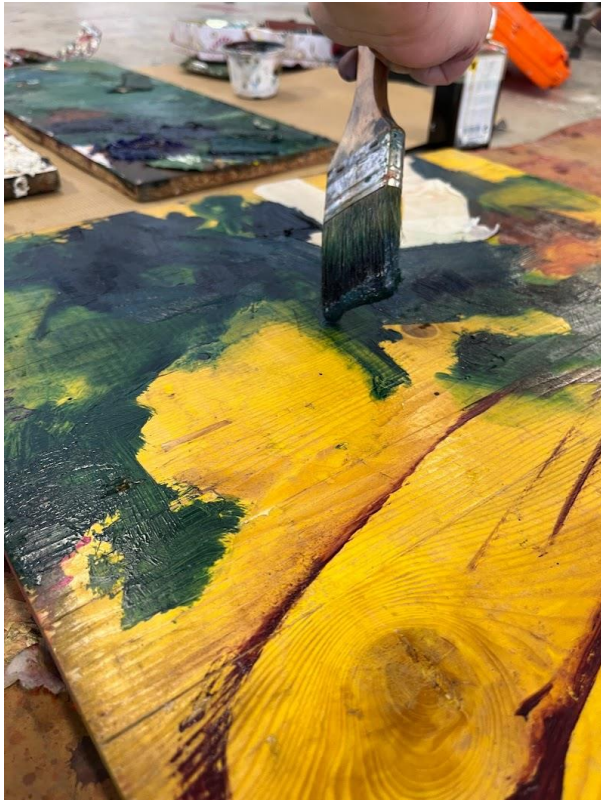


Fig. 68. Manchas opacas de la obra 5.

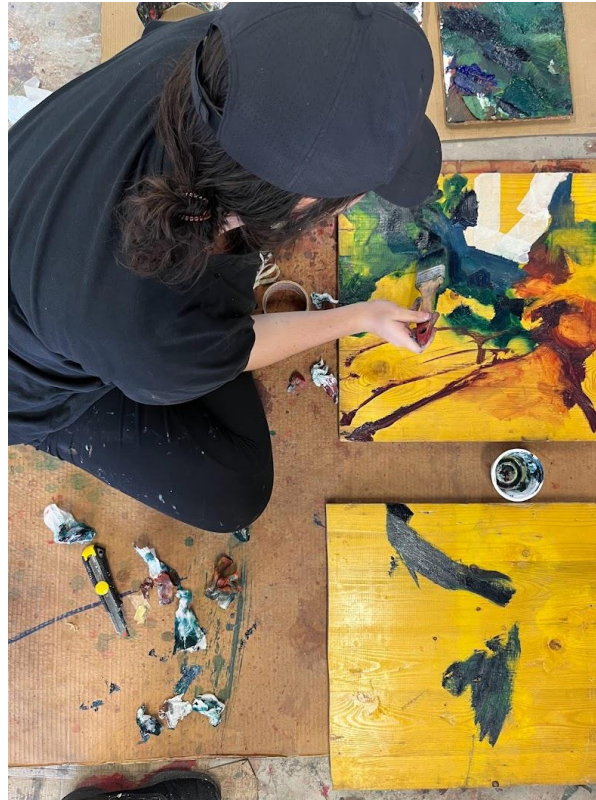


Fig. 69. Proceso de la obra 5.



Fig. 70. Barniz holandés.

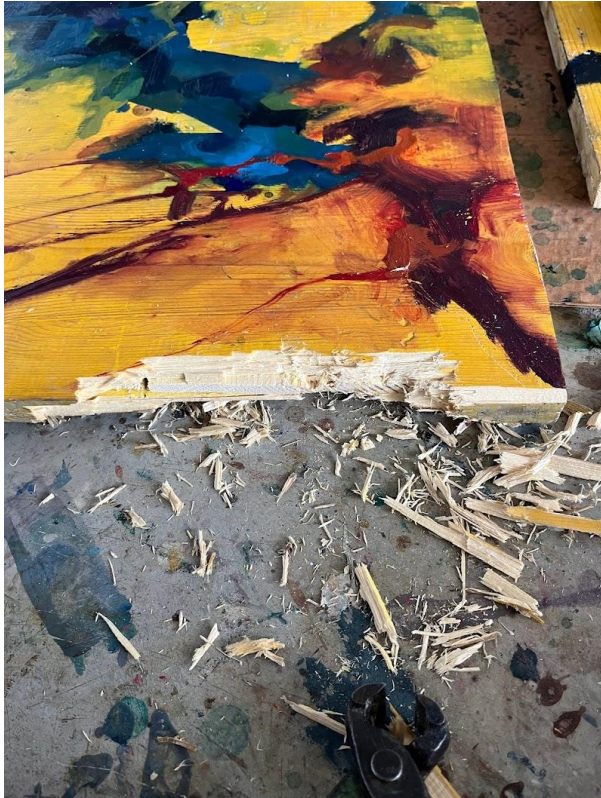


Fig. 71. Rompiendo el contorno.

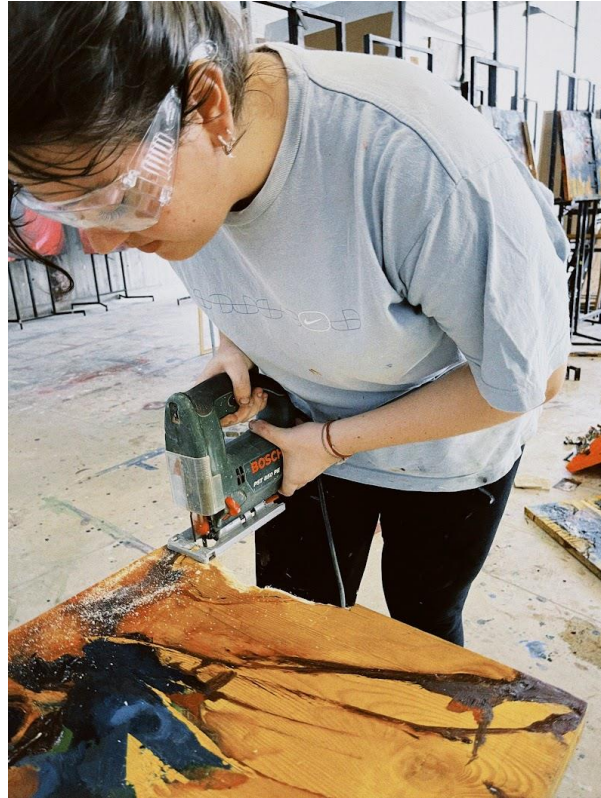


Fig. 72. Utilizando la caladora.

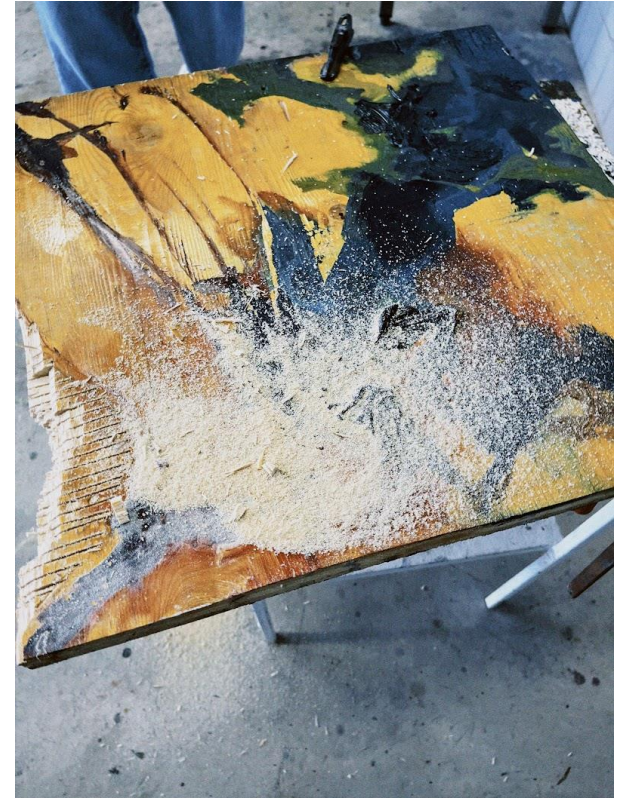


Fig. 73. Cortes realizados.



Fig. 74. Líneas paralelas para golpear con el martillo.

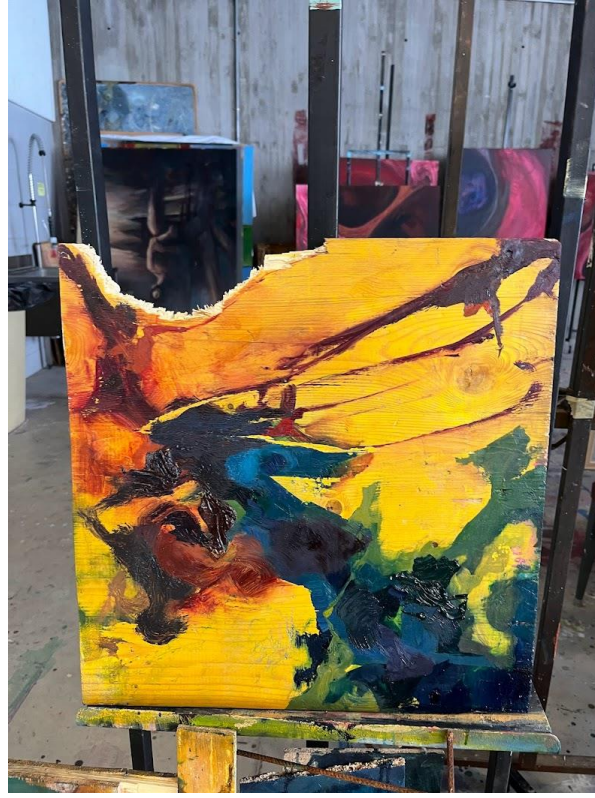


Fig. 75. Contorno irregular de la obra 5.

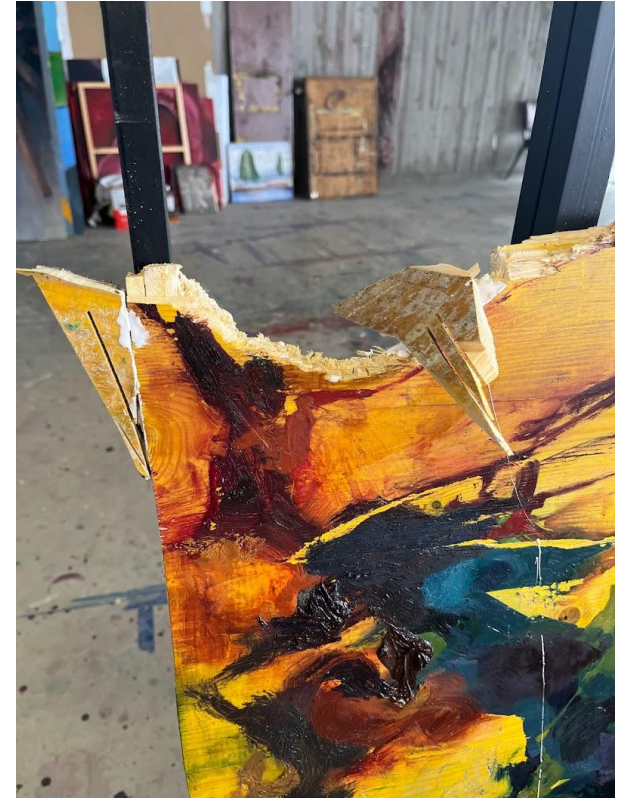


Fig. 76. Reconstrucción.

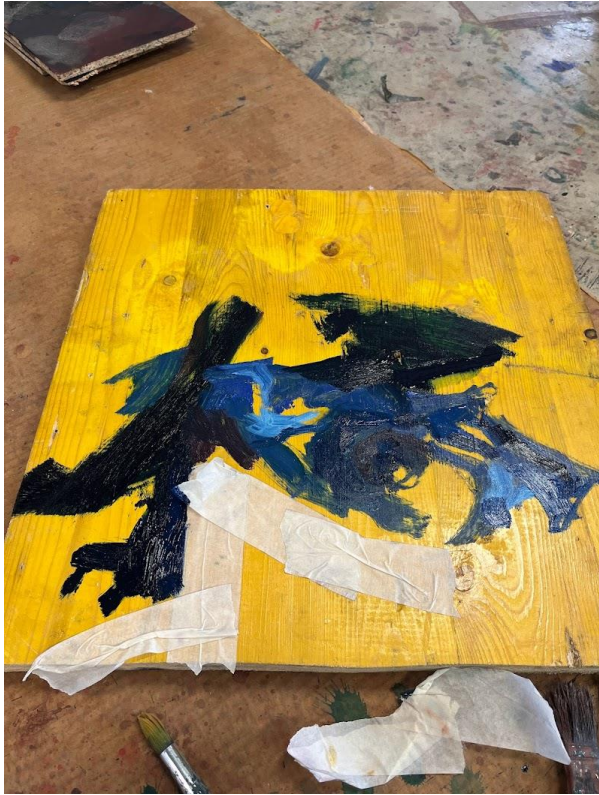


Fig. 77. Cinta de carroceros para los contornos.

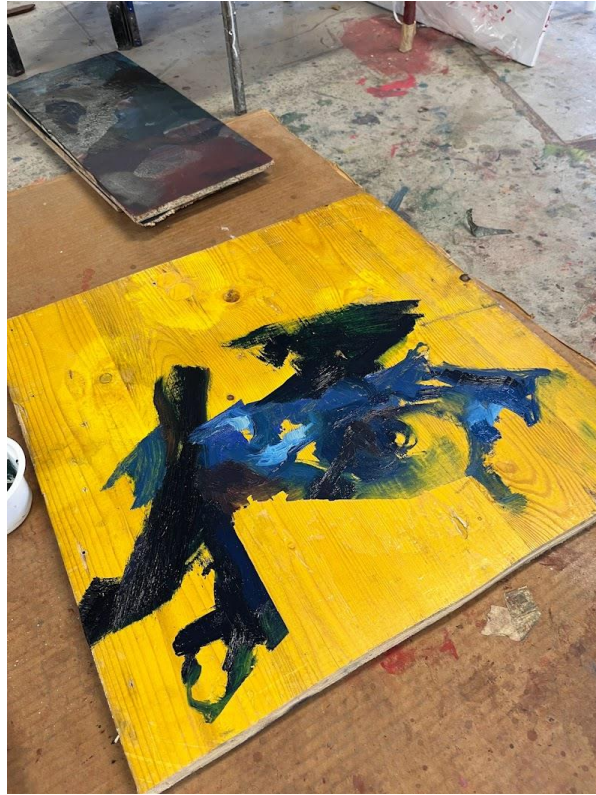


Fig. 78. Contornos regulares e irregulares.

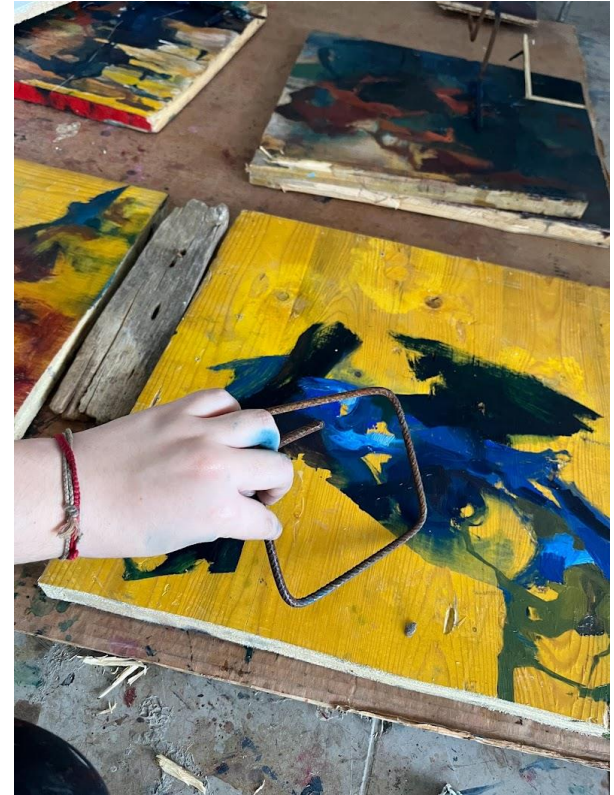


Fig. 79. Pruebas de posición del elemento.



Fig. 80. Pegar elemento con masilla.



Fig. 81 Elemento añadido.

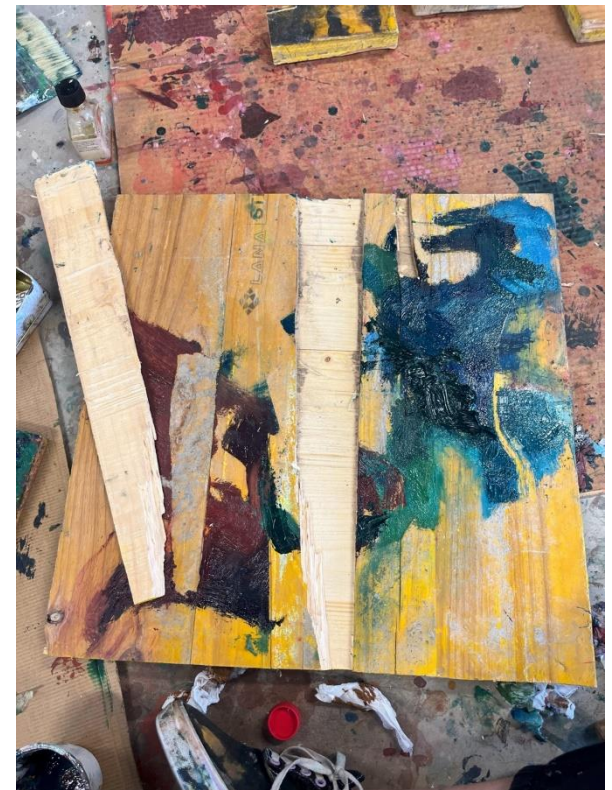


Fig. 82. Destrucción.





Fig. 83. Realizando un agujero con la caladora.

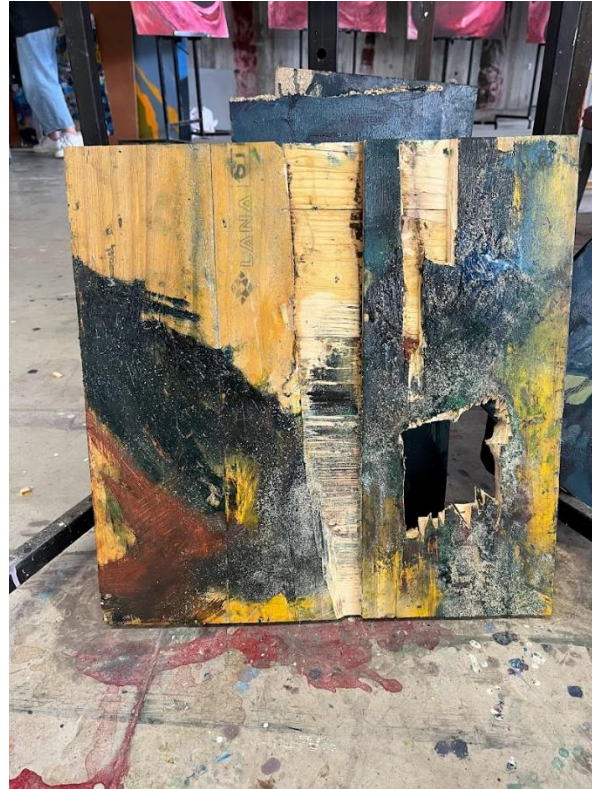


Fig. 84. Agujero.



Fig. 85. Texturas de la propia madera.



Fig. 86. Piezas por reconstruir.



Fig. 87. Reconstrucción.



Fig. 88. Destruyendo con el formón.

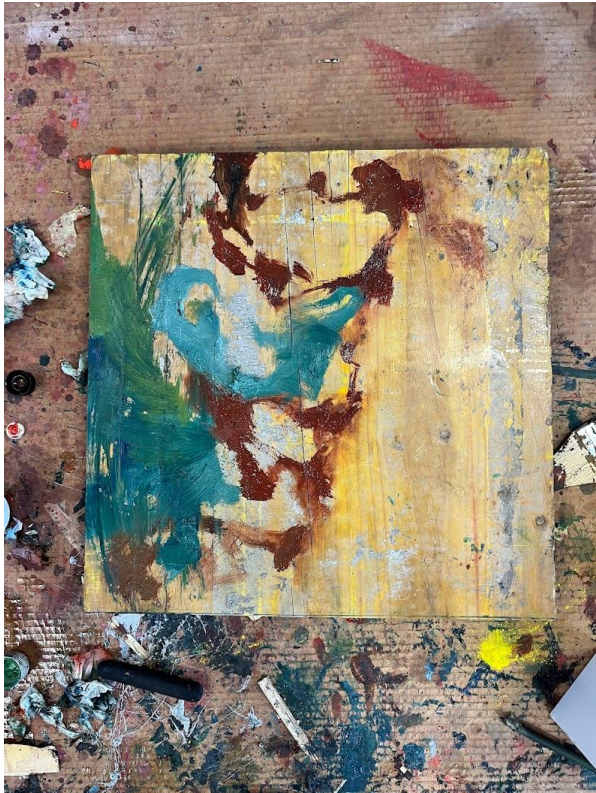


Fig. 89. Primera mancha de la obra 7.



Fig. 90. Raspando con el formón.

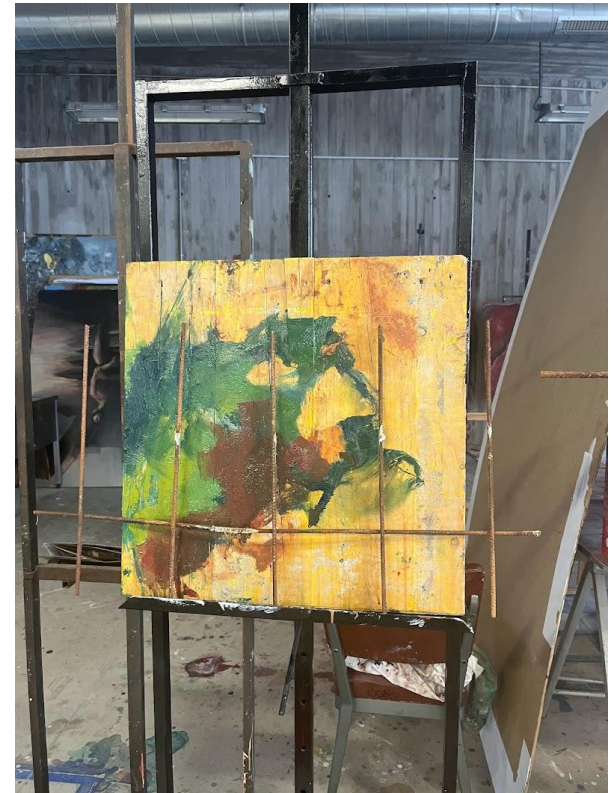


Fig. 91. Prueba de posición del acero.



Fig. 92. Cinta de carrocerero.

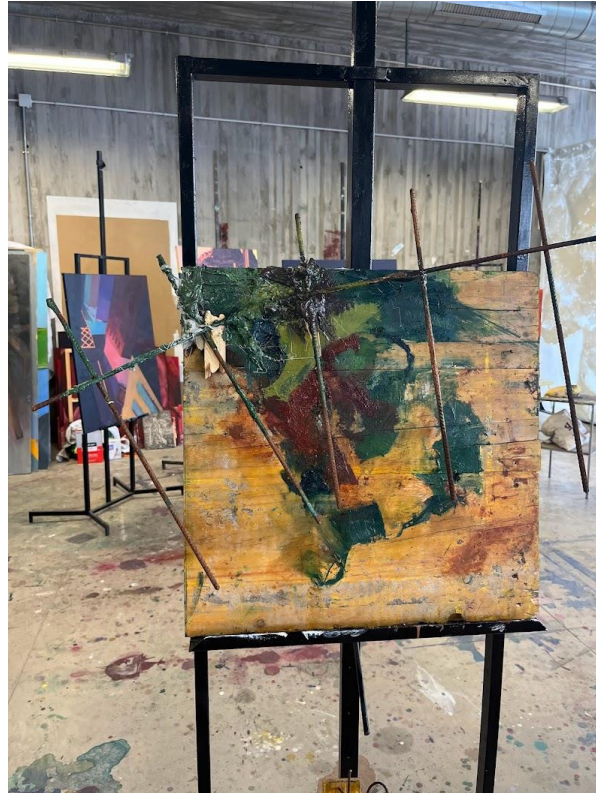


Fig. 93. Acero deformado y colocado.

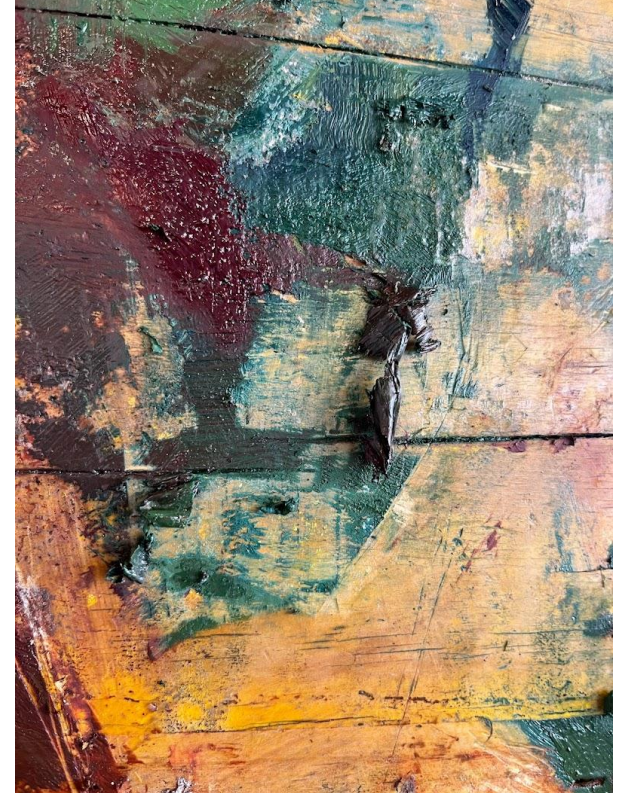


Fig. 94. Manchas frotadas y raspadas.

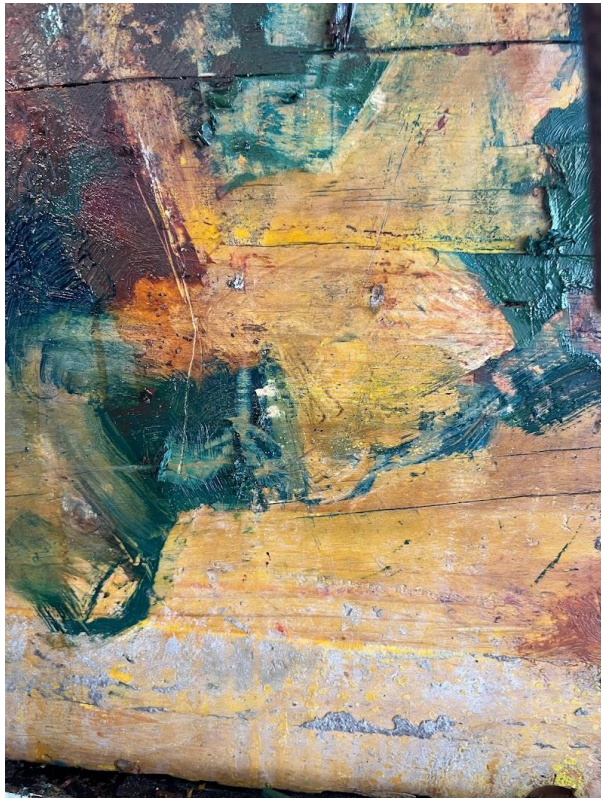


Fig. 95. Manchas frotadas.

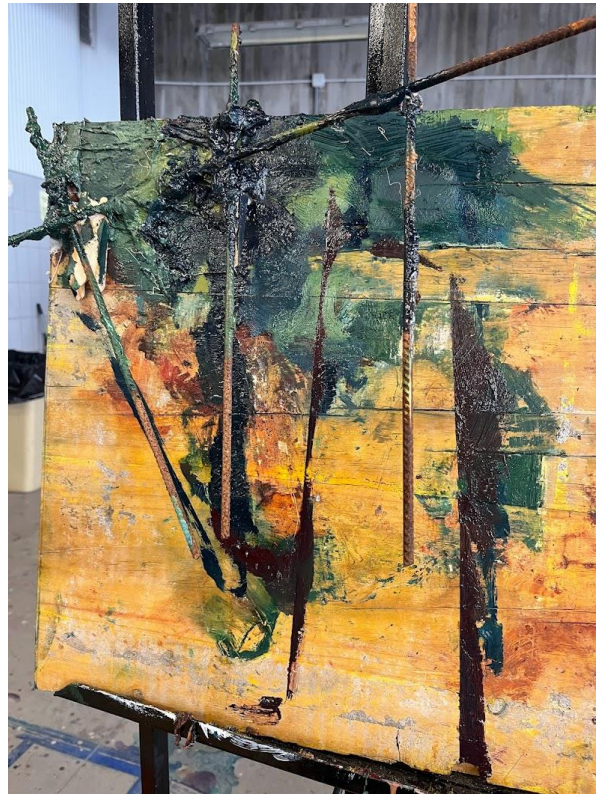


Fig. 96. Líneas.



Fig. 97. Masilla de poliuretano.

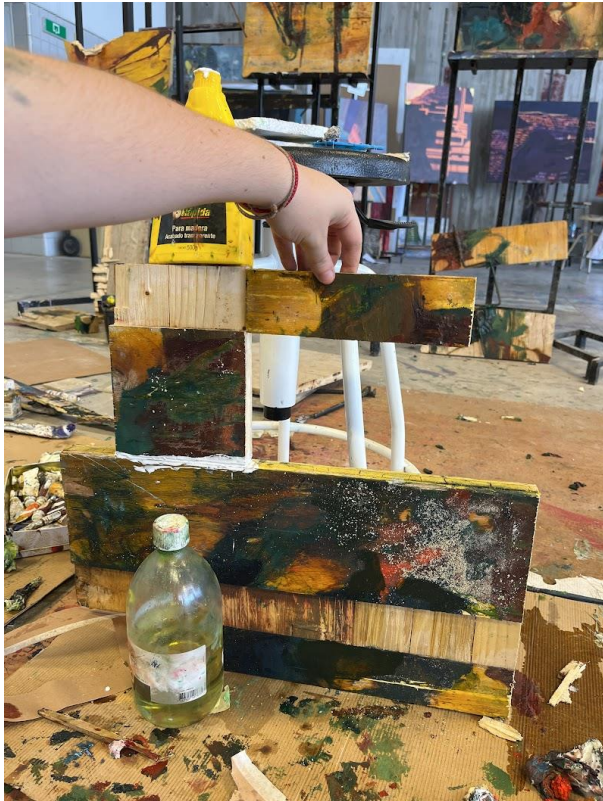


Fig. 98. Prueba de estructura nueva.

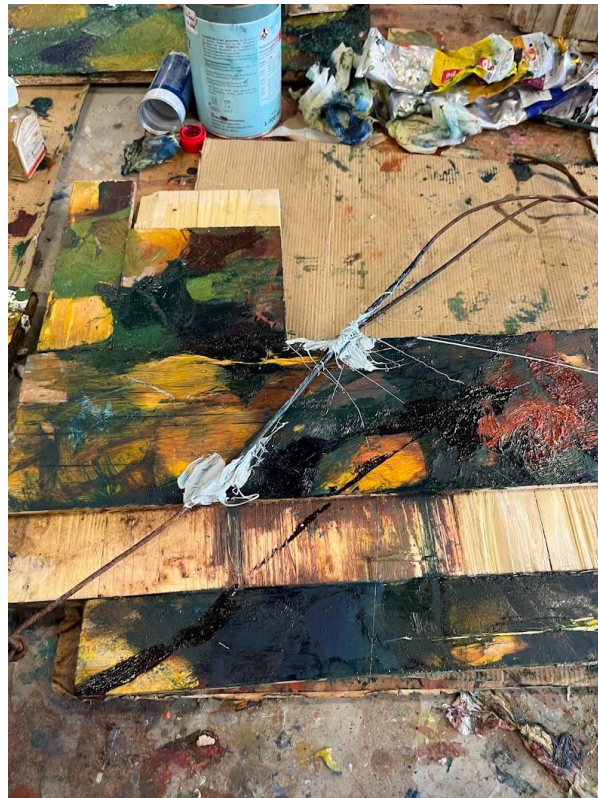


Fig. 99. Acero pegado.

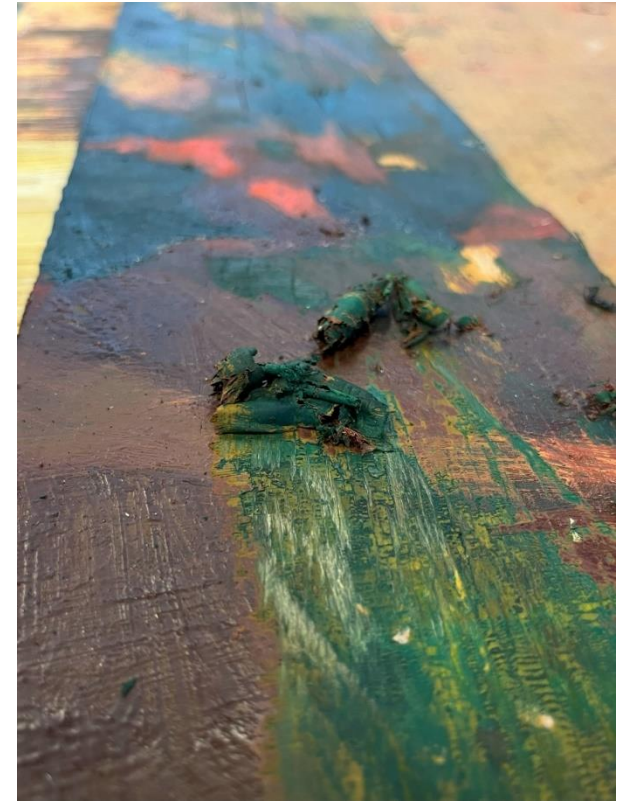


Fig. 100. Capas raspadas.



Fig. 101. Masilla.

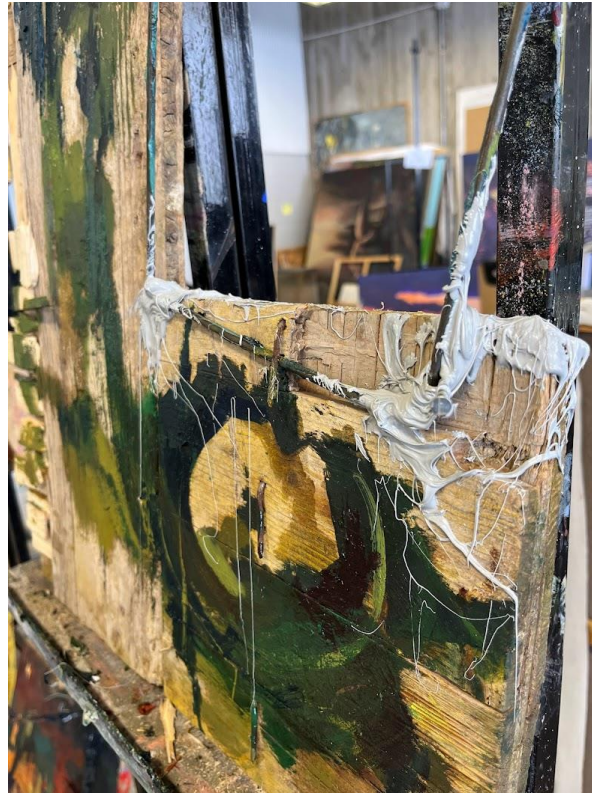


Fig. 102. Masilla expandida.

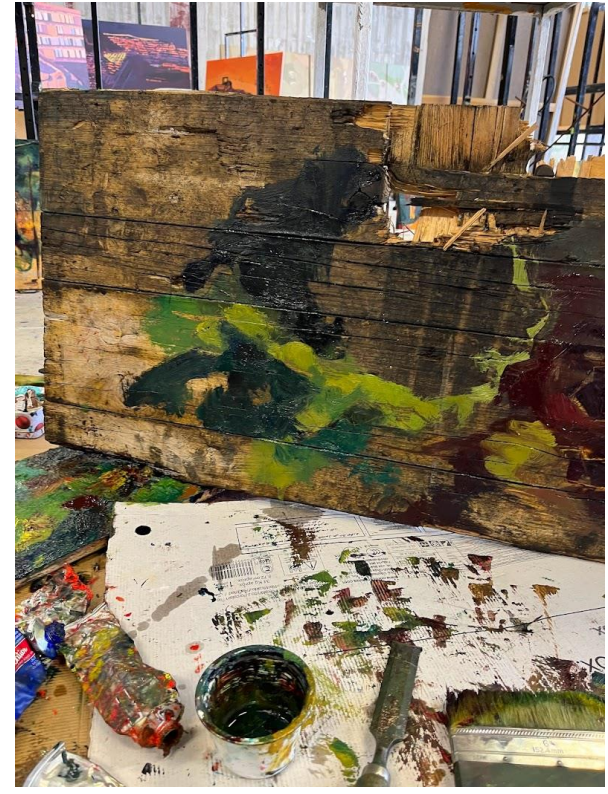


Fig. 103. Primeras manchas obra 10.



Fig. 104. Construcción obra 2.

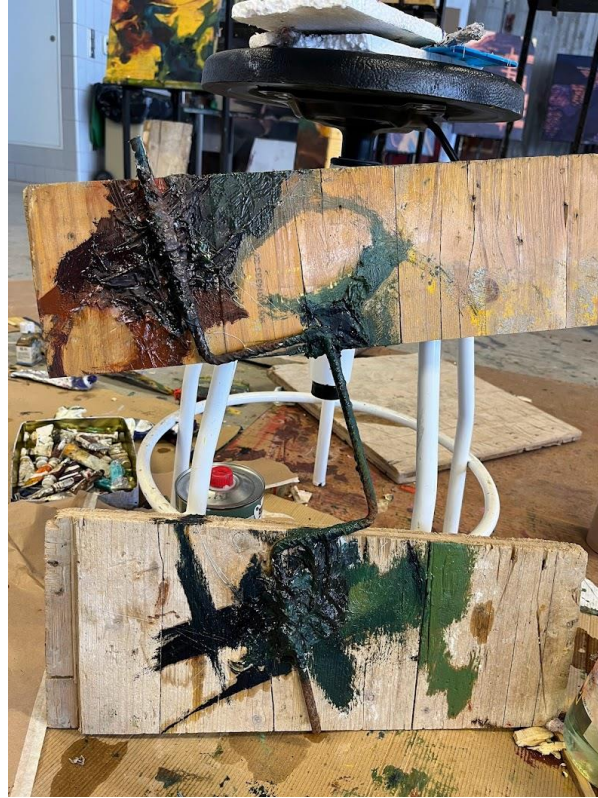


Fig. 105. Manchas.

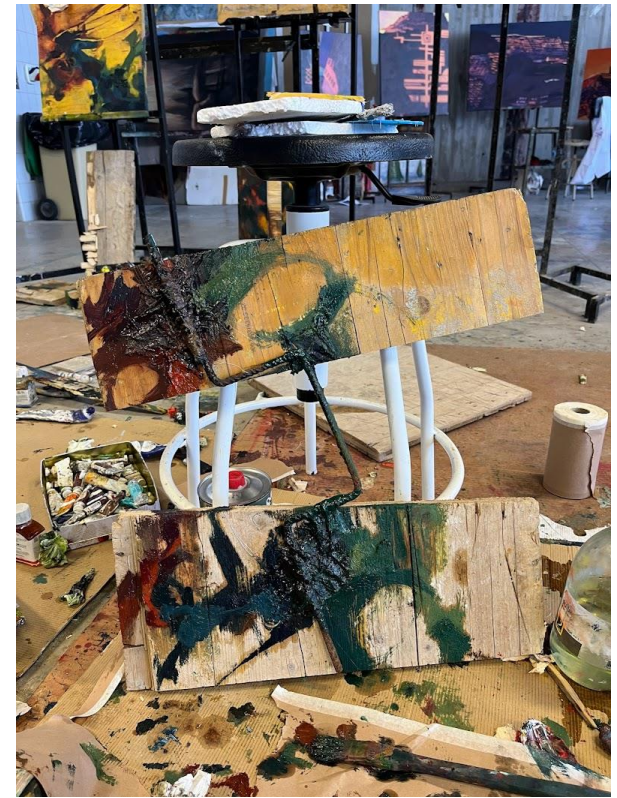


Fig. 106. Proceso.



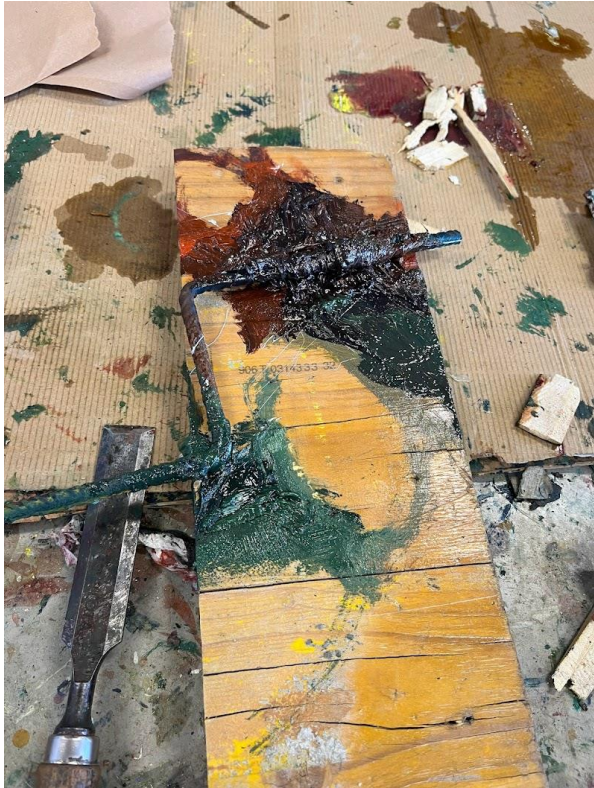


Fig. 107. Proceso.

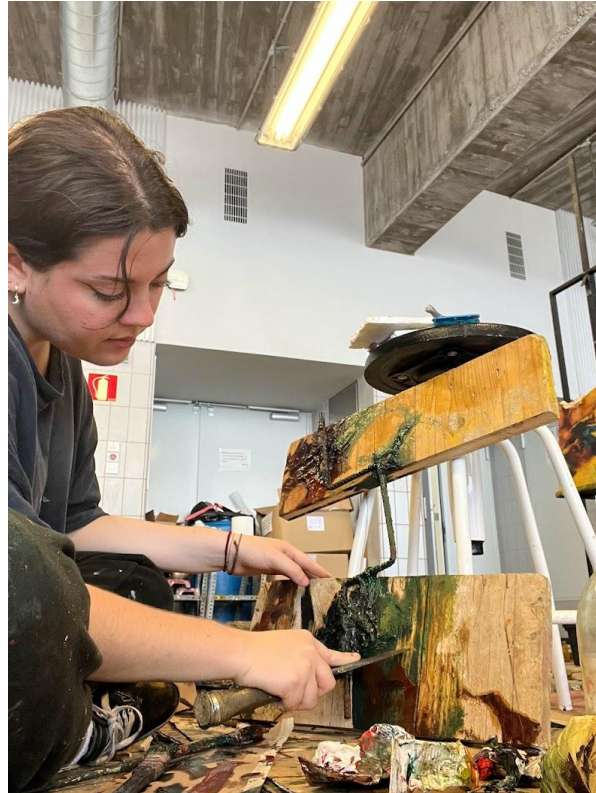


Fig. 108. Raspando con el formón.

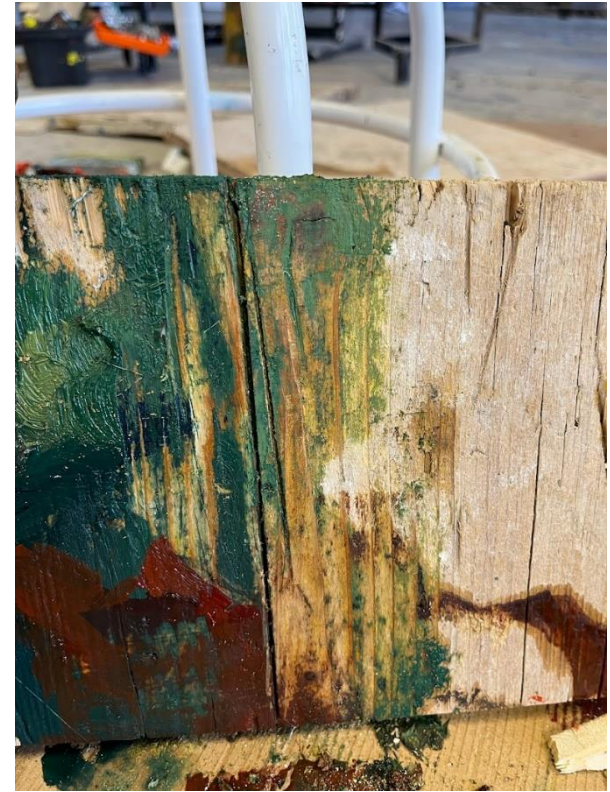


Fig. 109. Raspado.

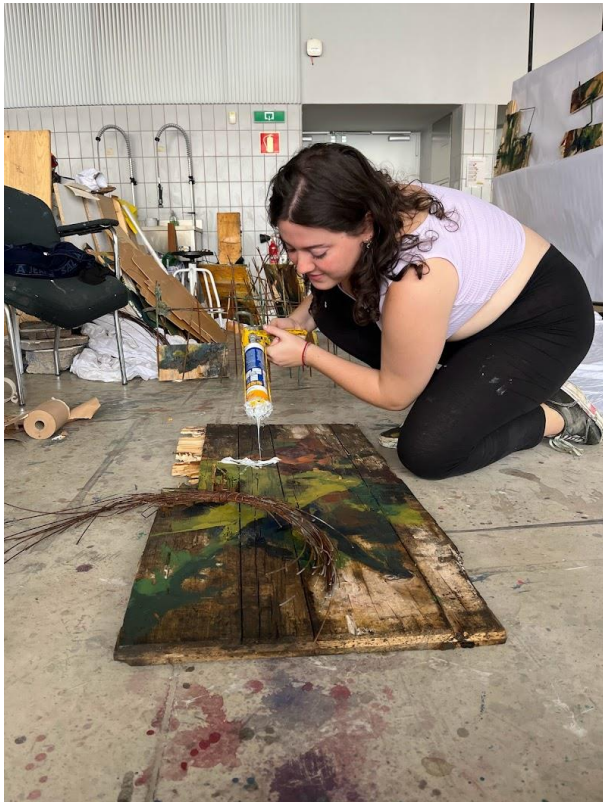


Fig. 110. Aplicando masilla.

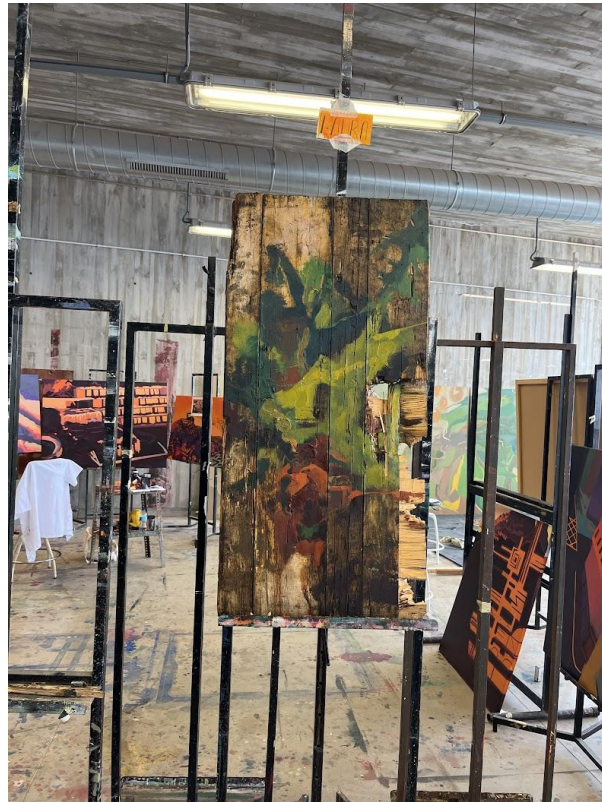


Fig. 111. Manchas de la obra 10.



Fig. 112. Elemento pegado.

## 9. Análisis formal de las obras

Para empezar el análisis formal de las obras finales, en primer lugar, voy a analizar la gramática y el material empleado. Posteriormente, se argumenta la importancia del soporte utilizado para realizar las piezas. De esta manera, también justificaré la temática escogida y su relación con el lenguaje pictórico, haciendo una reflexión entre la técnica y el contenido.

### Gramática

Con respecto a la gramática, estas obras se han realizado a partir de fotografías de referencia y sin un boceto previo. Para ello, de las diferentes fotografías sacadas a lo largo del tiempo comprendido entre los años, 2021 y 2023, se ha llevado a cabo una selección de fragmentos de interés de la imagen. En estas fotografías, ya se puede apreciar una intención clara hacia un tipo de texturas, elementos y contrastes de este paisaje. Sin embargo, al empezar a pintar, se ha tenido en cuenta sólo un pequeño fragmento ampliado, mediante el que se ha hecho una interpretación propia del lugar, caracterizada por, en primer lugar, el análisis del soporte y posteriormente, el sentido conceptual y la manera en la que se iba a enfocar la pintura.

Partiendo de fragmentos de fotografías, se crea un nuevo significado y se organizan en un conjunto. Se pasa de la parte al todo. Al final, esta serie es el conjunto de un paisaje a lo largo del tiempo, donde lo efímero y lo desconocido están presentes. De esta manera, al extraer de la realidad aquello con lo que me identifiqué, desarrollo campos del lenguaje pictórico y aspectos subjetivos (Tolosa, 2005).

El mundo exterior se presenta de forma fragmentada y a partir de él, se extraen signos, aplicando la noción de fragmento a la lectura de nuestra propia propuesta (Tolosa, 2005, p.100).

### Inicios de la composición

Al no tener una idea o boceto previamente definido sobre cómo se va a construir, destruir y reconstruir la obra, el proceso creativo adquiere una importancia significativa en cada una de las piezas, donde se busca encontrar una armonía entre lo intuitivo y lo analítico.

(...) soy el primer espectador de las sugerencias posibles arrancadas a la materia. Provoco sus recursos expresivos incluso si en un principio no tengo una idea perfectamente

clara de lo que me dispongo a hacer. Es trabajando como formulo mi pensamiento; y de esta lucha entre lo que quiero y la realidad de la materia nace un equilibrio de tensiones. (Tàpies, citado en García Perera, 2012, p. 106).

Las primeras intervenciones realizadas sobre el soporte se caracterizan por el azar y lo espontáneo. No obstante, a medida que se va construyendo la obra, estudio y analizo los errores, las formas y acciones realizadas para poder modificar o conservar zonas concretas.

## Contraste y similitud

En la composición, el contraste tiene un papel fundamental, al distinguir las unidades de un conjunto con respecto a su entorno. Al utilizar soportes que, en sí, poseen unas características y unas formas únicas, en las que se reflejan huellas y marcas de su uso anterior, se genera un contraste y una tensión al añadir las primeras capas de pintura. Esta interacción, empieza a forjar una conexión entre el pasado y el presente de la obra. En el nivel inicial de interacción, las primeras manchas de color representan los componentes básicos que configuran la estructura visual y la composición. Del mismo modo,



Fig. 113. Esquema



Fig. 114. Esquema

estos elementos mínimos de configuración también tienen un significado intrínseco (Blanco y Gau, 1996, pp. 123 y 124).

Las primeras manchas de pintura se van configurando acorde al sentido o significado que se va construyendo en la obra. Aunque esta se vaya transformando y evolucionando, se parte de unos elementos mínimos que, a través de la intuición, del fragmento de referencia o de las propiedades del soporte, comienzan siendo construidos en relación con el contenido y a la función comunicativa.

Es importante tener en cuenta que los estímulos varían según la experiencia y condiciones individuales. Los niveles de significación están vinculados con las relaciones formales que encontramos en las obras y también dependen de nuestra capacidad para atribuirles un significado (Blanco y Gau, 1996, p. 125).

Al igual que la idea de paisaje depende de cada individuo y es una construcción, la interpretación propia de las manchas realizadas a través del color, los contornos y el contraste, pueden tener una interpretación personal que depende de la experiencia, conocimiento, emociones y contexto cultural.

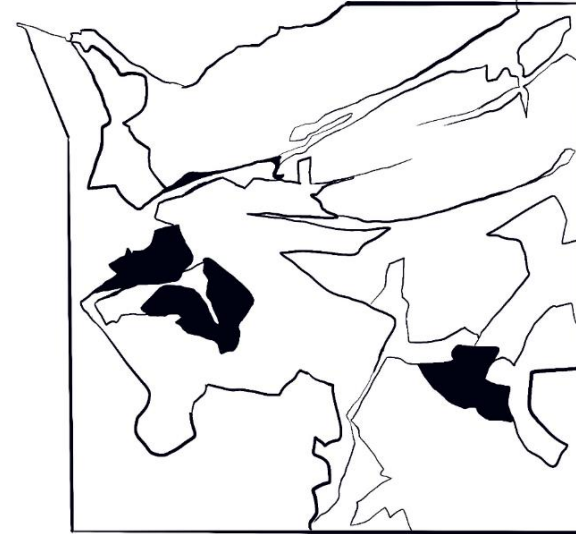


Fig. 115. Esquema.



Fig. 116. Esquema.

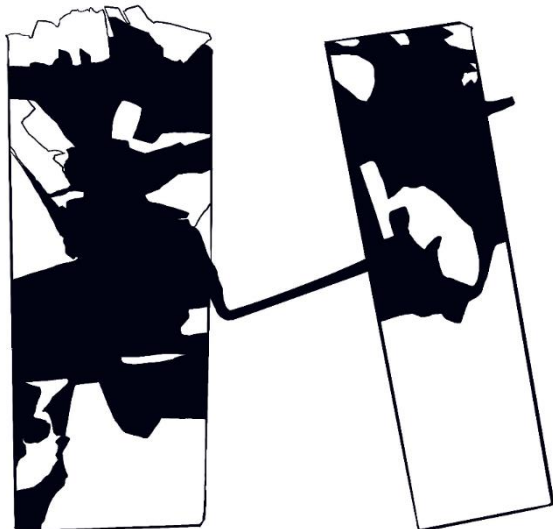


Fig. 117. Esquema.

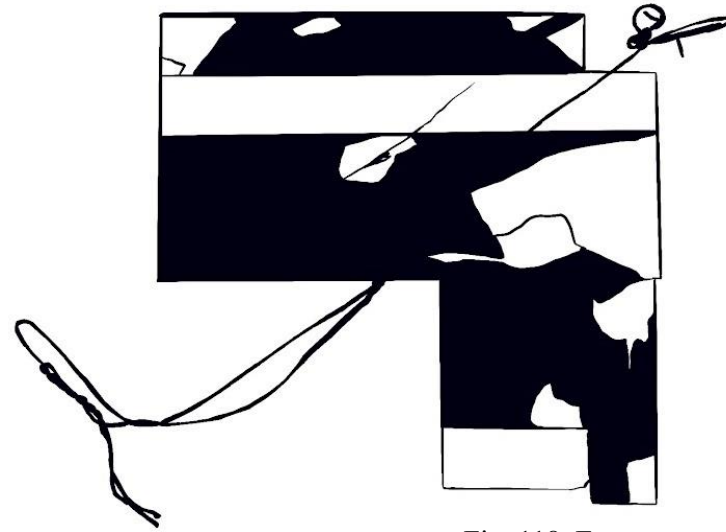


Fig. 118. Esquema.

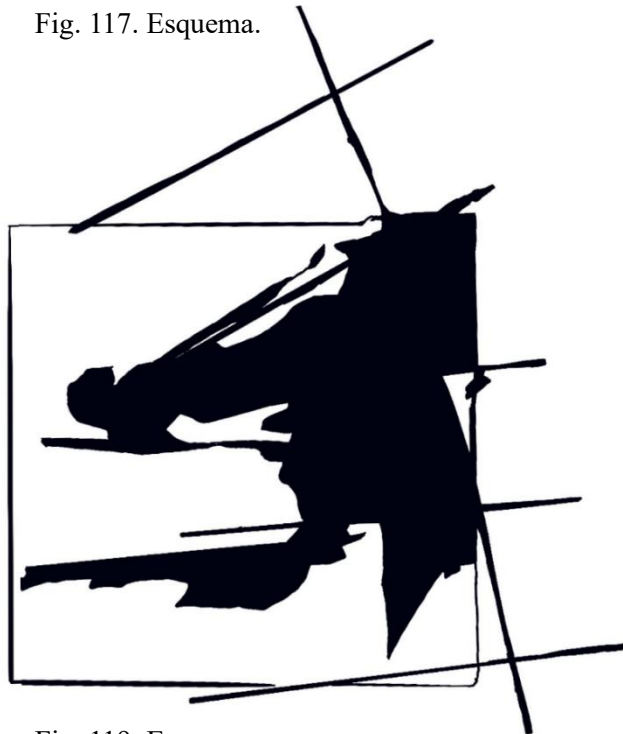


Fig. 119. Esquema.



Fig. 120. Esquema.

Por un lado, las relaciones de génesis, integración y organización configuracional, se producen en cuanto a la construcción formal de la obra. Con respecto al nivel de génesis, “las relaciones de contraste se sitúan en la base de la percepción y, por tanto, en el origen de la significación de la forma” (Blanco y Gau, 1996, p. 130).

Estas relaciones dividen la superficie de la obra, “en un puzzle de regiones y fronteras creando así un primer nivel de articulación” (Blanco y Gau, 1996, p. 130). En este primer nivel, se empiezan a crear las formas, a través de líneas de contorno definidas, contrastando con las formas más diluidas e imprecisas. Asimismo, se establece una relación entre la figura y el fondo (Fig. 113 y 114), siendo el fondo la zona de la superficie sin manchar. De esta manera, se crea una relación de contraste entre una forma delimitada por su contorno y el propio soporte.

En cuanto al nivel de integración, entre las obras se pueden encontrar relaciones de semejanza. Al ser una serie, los tamaños de los soportes son iguales, aunque estos puedan tener variaciones formales como elementos tridimensionales o huecos y agujeros. Exceptuando dos de los soportes, el resto posee medidas similares, formando un conjunto relacionado y no obras individuales. Además, aunque algunos soportes se encuentran más desgastados que otros y por ello, tengan

distintos tonos de amarillo o ya no conserven ese color original, se establece una semejanza al ser el mismo material.

Por otro lado, al realizar las obras simultáneamente, los contornos, la gama cromática y las texturas establecen una conexión entre todas las piezas. De este modo, en algunas obras se puede apreciar cómo se ha ido siguiendo un patrón en el tipo de contorno y líneas empleadas (Fig. 117 – 120). Asimismo, en los esquemas realizados (p. 62), se puede observar la semejanza de los huecos, dentro de las formas negras, que quedan sin pintar y la unión de contornos regulares e irregulares en cada pieza.

## Construcción de la composición

En el nivel de estructuración y caracterización espacial, las relaciones evidencian el carácter y la organización estructural de la obra. En esta serie de obras, podemos encontrar, por una parte, composiciones regulares, conectadas con aspectos estáticos o, por otra parte, irregulares, relacionadas con aspectos dinámicos. Para poder estudiar estas composiciones, me centro en analizar la ejecución de los sistemas de ordenación espacial en mis obras (Blanco y Gau, 1996, pp. 139 y 153).

Cuando ya se han aplicado las primeras manchas, se va estableciendo la construcción de la composición que empieza a ser una relación entre la forma, el color y el material.

En cada obra, los elementos aislados forman un conjunto, una masa que se va construyendo y se organiza según factores como el soporte, la espontaneidad y la imagen de referencia. Algunos días realizo composiciones instantáneas, casi sin pensar, dejándome llevar por las imágenes de referencia y también por lo que me transmite cada soporte ya que cada uno de ellos, poseen grietas y huellas como, palabras escritas o cemento de su anterior uso, que me interesa conservar u ocultar. Considero determinante en mi obra, el estrato que se encuentra detrás de lo que se ve a primera vista, de lo que conocemos, aquello que se oculta y que se puede entrever o no.

Estas composiciones espontáneas tienden a empezar en uno de los bordes del soporte y se van expandiendo hacia el centro o hacia otro de los bordes de la superficie. El borde por el que comienzo a manchar suele llegar a taparse entero, es decir, no se ve el soporte. Sin embargo, mientras se va expandiendo, se van abriendo las manchas y se construyen las formas y los contornos.

Esta expansión hace referencia al propio paisaje en el que se encuentra la flora y habitantes de la vida silvestre que se intentan adaptar al

entorno en constante cambio. Observar brotes verdes que emergen entre las grietas de las estructuras deterioradas, invita a reflexionar sobre la fragilidad y resiliencia.

## Equilibrio

Cuando la composición va avanzando, se empieza a considerar el control del equilibrio, teniendo en cuenta el peso o intensidad, la ubicación y la dirección de las fuerzas visuales (Blanco y Gau, 1996, p. 155). En cuanto al peso o intensidad aparente, en igualdad de condiciones, un mayor peso concierne a mayor tamaño, color más puro o cálido, superficie con más textura, configuración más regular y conocida... En resumen, va a pesar más lo que genere más interés en el espectador o aquello que promueva una percepción más fácil.

Con respecto a la ubicación, el límite de las cosas en el espacio determina la distancia entre ellas. Estos objetos se convierten en centros dinámicos que definen la estructura de una composición, y la acción que desempeñan influye en el equilibrio de esta.

En las obras, podemos observar un equilibrio dinámico, en el que se compensan pesos desiguales. De esta manera, las técnicas compositivas que se han empleado para conseguirlo son la jerarquización del espacio plástico, la variedad de elementos y de



relaciones y, por último, el contraste (Blanco y Gau, 1996, pp. 166 y 167).

En algunos casos, para lograr un equilibrio dinámico, compenso los pesos, añadiendo a la superficie barras de acero oxidado. De este modo, la carga que produce el color, las texturas y las líneas, se equilibra agregando las barras de acero que, a su vez, se expande hacia una composición tridimensional. En otras obras, la composición se equilibra al incorporar líneas, donde se puede generar un punto de referencia visual.

A través de las líneas, pretendo evocar una sensación de dinamismo y gestualidad, así como también un sentido de estructura y orden. Al ser líneas definidas, se crea una tensión entre otras partes de la obra menos concretas, donde hay más texturas y más transparencias. Asimismo, las líneas pueden crear una sensación de dirección o trayectoria, generando un recorrido visual a lo largo de la obra. Esto puede llevar al espectador a descubrir distintos elementos y capas de la composición.

Las líneas forman parte de una exploración formal, donde experimento con diferentes tipos, para buscar una relación entre la forma, el espacio y el color.

## Ritmo

Según Blanco y Gau, en el cuadro, el ritmo permite la diversidad dentro de la unidad, compone y recompone siempre la unidad desde las partes. En mis obras, por un lado, se puede observar un ritmo complejo, en el que entran en juego varios sistemas de relaciones que coexisten o se modifican en conjunto y, por otro lado, un ritmo dinámico, caracterizado por las asimetrías e irregularidades inesperadas. (Blanco y Gau, 1996, pp. 206 y 209).

De este modo, existen simultáneamente contornos definidos e indefinidos, texturas, impastos (Fig. 115 y 116), barras de acero oxidado, masilla, irregularidades del soporte y fracturas que revelan su estructura interna.

## Gama cromática

Uno de los colores más predominantes es el que posee el soporte en sí, un amarillo que en algunas superficies es más llamativo y en otras se encuentra más desgastado y deteriorado. En cuanto a la paleta de colores, destaco por un lado colores como el azul de Prusia, el azul ultramar y el verde esmeralda que se contraponen con el bermellón, el carmín de garanza, el amarillo lima y el ocre. Intento que el contraste que observo en el lugar de referencia se encuentre en la obra

pictórica a través del color, de esta manera se crea una dinámica visual llamativa en la que existen tensiones, mezclas y contornos definidos.

En algunas obras los colores son más llamativos y saturados, mostrando una parte más vital en contraste con otras en las que los colores son más apagados y el soporte más desgastado y deteriorado.

Utilizo estas dos dualidades para referirme también al paso del tiempo, no solo en una misma obra sino en varias a la vez, una de ellas puede estar inspirada en una fotografía o en una sensación anterior a otra.

## Construcción y destrucción

Al llegar a esta parte del proceso, comienzan a surgir las distintas técnicas que me ayudarán a apoyar el discurso teórico y conceptual. En primer lugar, el collage que consiste en añadir elementos, así cómo podría definirse como una construcción con distintos materiales. Para ello, he utilizado cinta de carroceros y también las barras de acero oxidado. No obstante, éstas han sido posteriormente retiradas o arrancadas de la obra, quedando simplemente su huella. Para poder retirarlas y que quede su rastro en la superficie, cubro la cinta por encima, saliéndome por los bordes y después, la arranco (Fig. 60). Cuando alguna mancha que he realizado no me resulta correcta en la

composición, empleo una espátula o un formón para raspar la pintura. Los raspados crean texturas y marcas que pueden darle un sentido al gesto y movimiento de la obra, mostrando la acción y el proceso detrás de ella. Asimismo, puede evocar espontaneidad o expresión en la obra. Al raspar la pintura, se puede generar una sensación de imperfección o una destrucción controlada. Además, puede simbolizar la idea de deshacer o desvanecer algo que ya existía, permitiendo la transformación de la obra.

## Acero oxidado y masilla

El objetivo es lograr que las formas den la sensación de expandirse y parezca que, de alguna manera, están tratando de salirse del cuadro. En algunos de ellos lo consiguen, extendiéndose hacia una composición tridimensional. Cuando incluyo barras de acero oxidado, intento centrar la atención de la obra en esa parte concreta, estableciendo un acercamiento a este lugar en donde también se coloca el acero para construir un muro o una verja.

El uso de acero me lleva a explorar más allá de la representación bidimensional y expandirme hacia lo tridimensional. Para unir las barras de acero oxidado a la superficie del soporte, he utilizado una masilla de poliuretano. Para analizar el contraste de estos dos elementos, me he centrado en sus cualidades y en cómo interactúan

en el soporte. El significado simbólico, por un lado, detrás del uso del acero oxidado, tiene que ver con representar la solidez, la estructura o la resistencia y, por otro lado, la masilla simboliza la maleabilidad o incluso la reparación. La oxidación del acero puede evocar al concepto de tiempo, la transformación y el deterioro. De esta manera, se hace alusión al paso del tiempo. Asimismo, la oxidación puede mostrar una estética industrial o urbana en las obras. Estos elementos son incluidos en la composición después de realizar las primeras manchas de pintura y en una fase del proceso avanzado, siendo una de las últimas construcciones. Estos elementos tienen una apariencia rugosa, desgastada y con diferentes tonos, naranjas y marrones.

De esta manera, su aspecto y textura puede crear una sensación de contraste con otros componentes de la obra. Para pegar el acero, primero pruebo diferentes posiciones en las que puede ir colocado, centrándome en el equilibrio, el contraste y la composición. Cuando decido el lugar en el que va a estar ubicado, pongo una gran cantidad de masilla para que aguante el peso de la barra de acero.

## Soporte

La madera es un elemento característico de mi lenguaje. Maderas usadas anteriormente, desgastadas por el tiempo, llenas de grietas y marcas... Desde mi perspectiva, tiene un gran simbolismo pintar

sobre este material deteriorado, fracturado y llamativo también por su color base, el amarillo.

Para realizar las obras, he empleado el mismo tipo de madera, pero en diferentes estados de deterioro. En ese estado malgastado y fracturado, cada grieta, marca o imperfección nos habla del paso del tiempo y del pasado. Asimismo, cuando las rompo, se puede observar cómo es su estructura interior y las diferentes capas que tiene. Cabe destacar que todas las piezas tienen un formato cuadrado, sin embargo, no todas poseen una configuración simétrica y estática, sino que mediante la transformación de sus contornos o a través de la ruptura de los mismo, se presenta un campo modificado y reconstruido (Blanco y Gau, 1996, p. 106).

La destrucción de este formato cuadrado me permite elaborar un diálogo entre los diferentes elementos que se incluyen, la pintura y el acero oxidado. Así pues, reconstruir a partir de lo que anteriormente fue roto, resulta en un juego donde el equilibrio entre todas las formas, adquieren más significado y tienen relación con el paisaje que represento. Tal y como exponen Blanco y Gau (1996, p. 104), “en el terreno pictórico, el campo se caracteriza por ser una superficie bidimensional, material, limitada”., de esta manera, además de romper los contornos regulares de los soportes, incorporo elementos que añaden la tridimensionalidad.

## 10. Obra final

En este capítulo, muestro las imágenes del resultado final de las trece obras y sus detalles. Además, se incluyen los datos técnicos de cada una de ellas.





Fig. 121. Obra 1.

*Fragmento I*

Técnica mixta sobre madera.

61 x 52 cm

2023



Fig. 122. Detalle

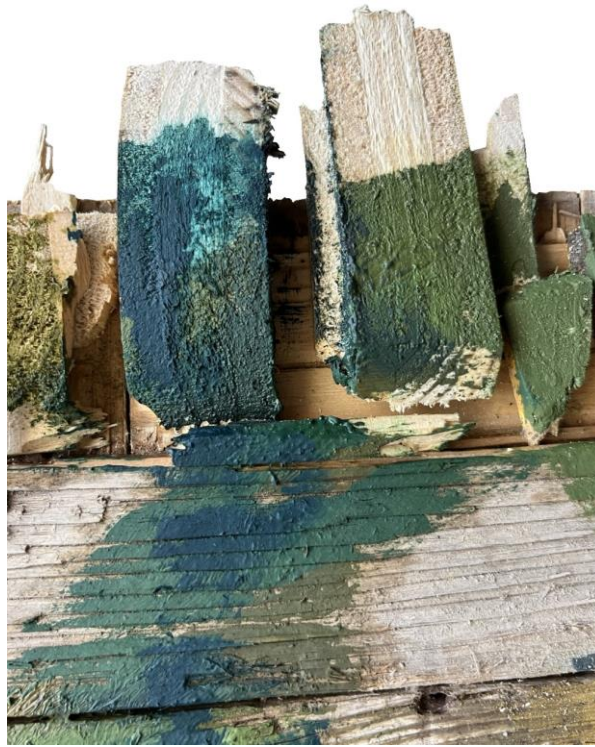


Fig.123. Detalle

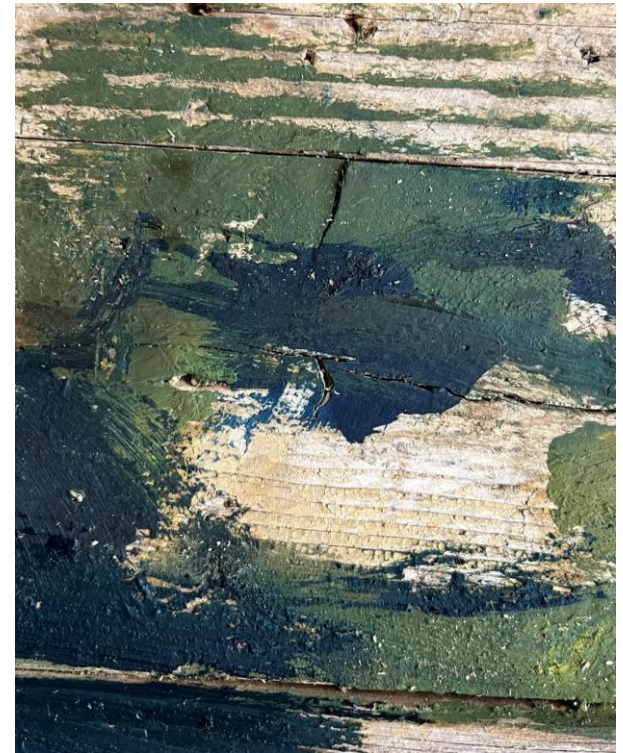


Fig. 124. Detalle



Fig. 125. Obra 2.

*Fragmento II*

Técnica mixta sobre madera.

53,5 x 53 cm

2023



Fig. 126. Detalle



Fig. 127. Detalle

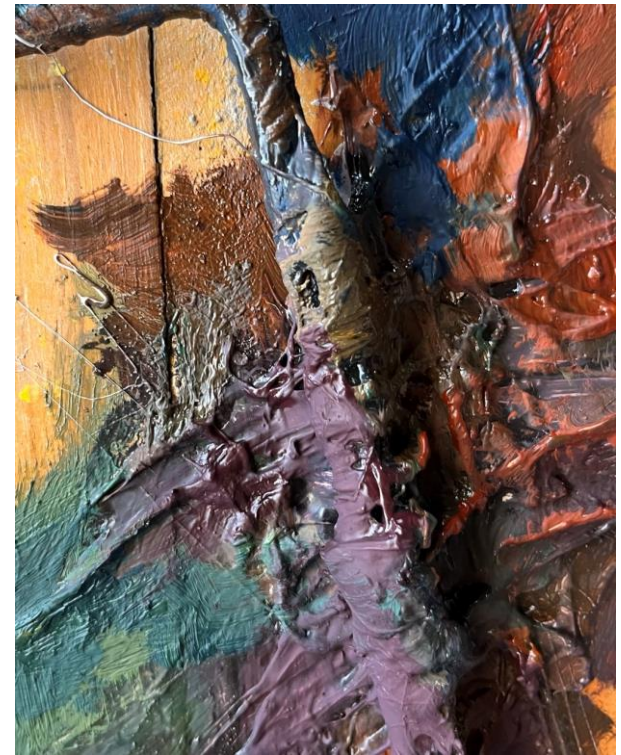


Fig.128. Detalle



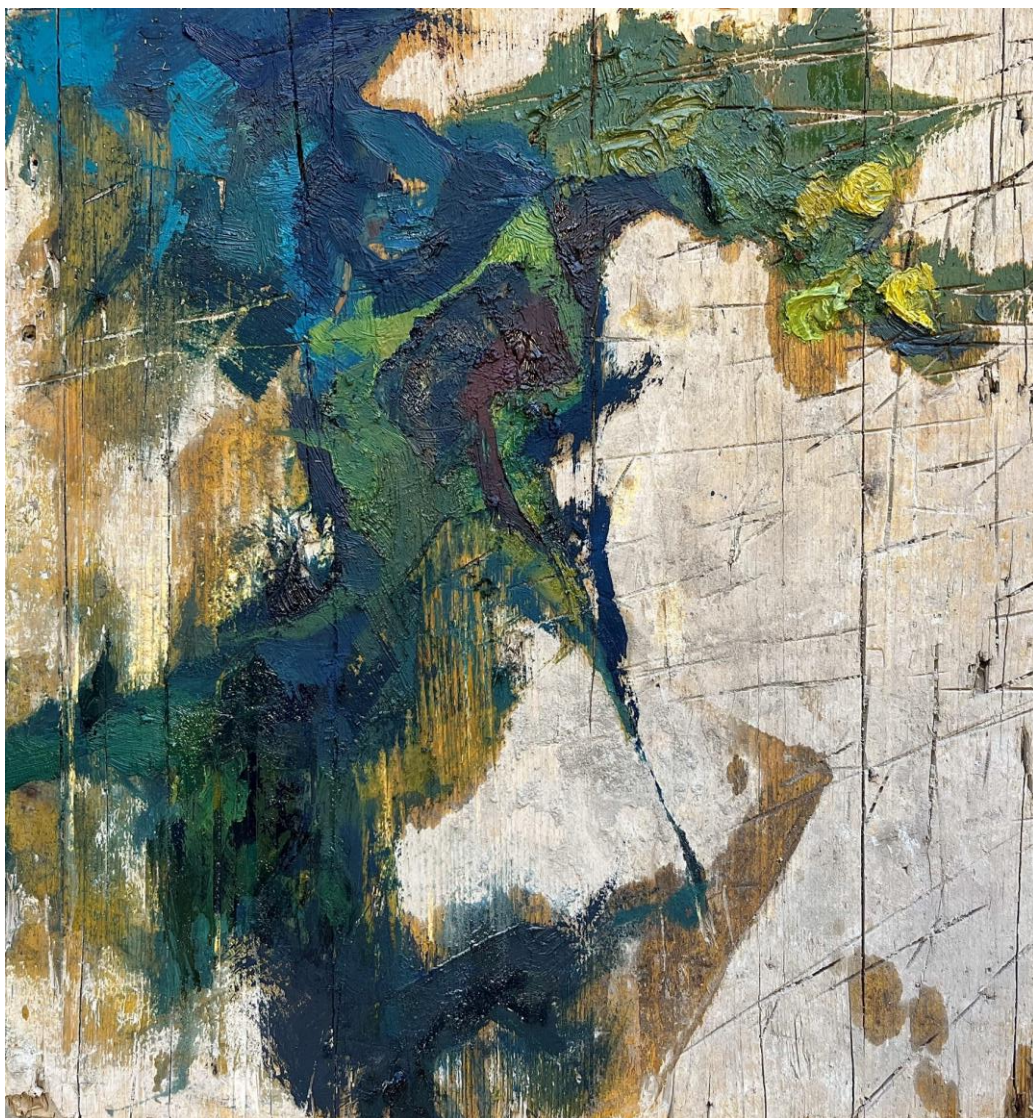


Fig. 129. Obra 3.

*Fragmento III*

Técnica mixta sobre madera.

50 x 48,5 cm

2023



Fig.130. Detalle



Fig.131. Detalle

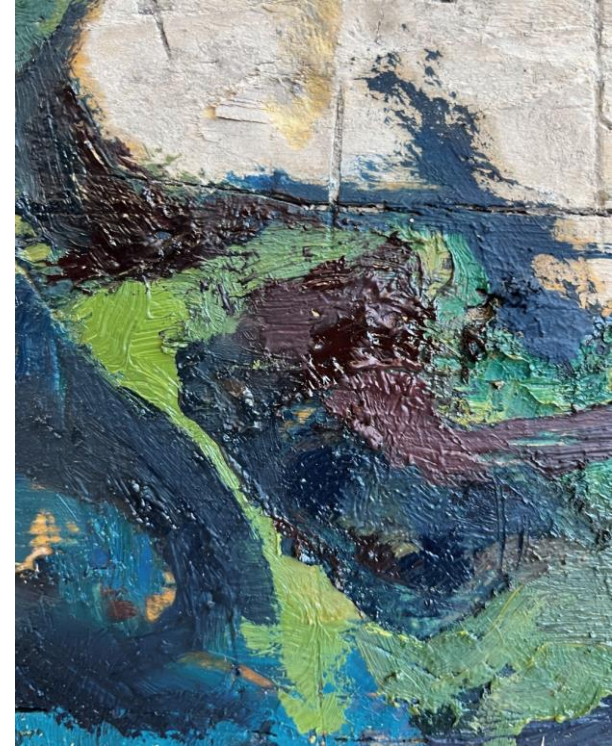


Fig.132. Detalle



Fig. 133. Obra 4.

*Fragmento IV*

Técnica mixta sobre madera.

50,5 x 50 cm

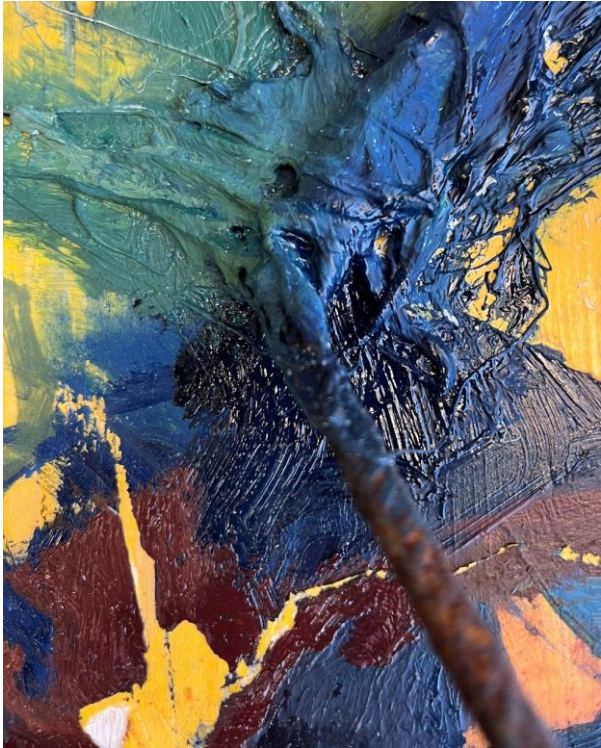


Fig. 134. Detalle

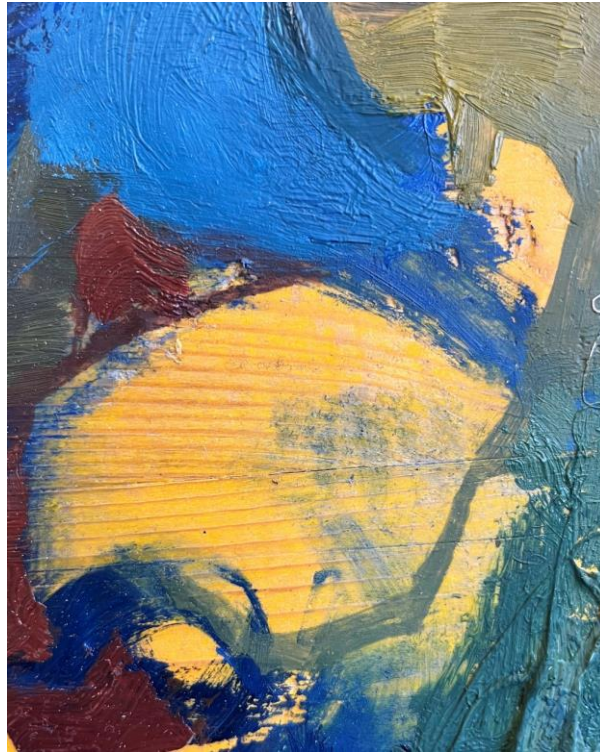


Fig. 135. Detalle

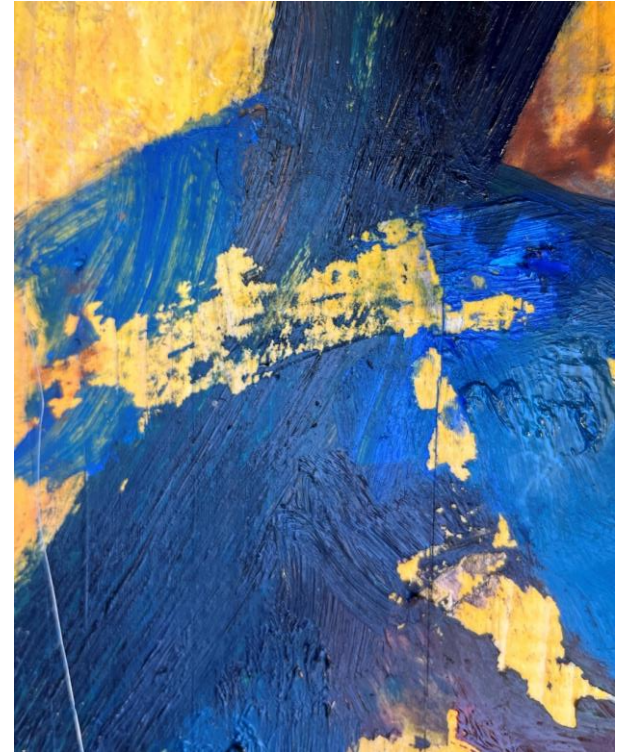


Fig. 136. Detalle



Fig. 137. Obra 5.

*Fragmento V*

Técnica mixta sobre madera.

49,5 x 53 cm



Fig.138. Detalle

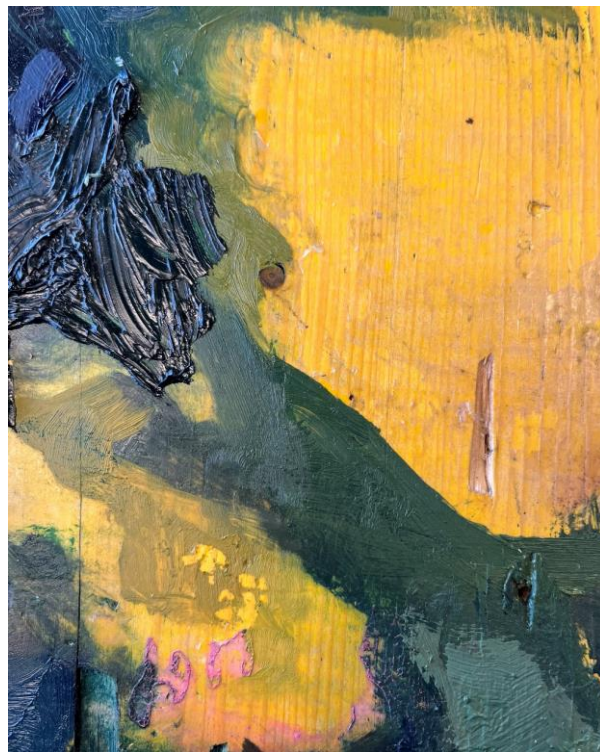


Fig.139. Detalle



Fig.140. Detalle



Fig. 141. Obra 6.

*Fragmento VI*

Técnica mixta sobre madera.

54 x 50,5 cm

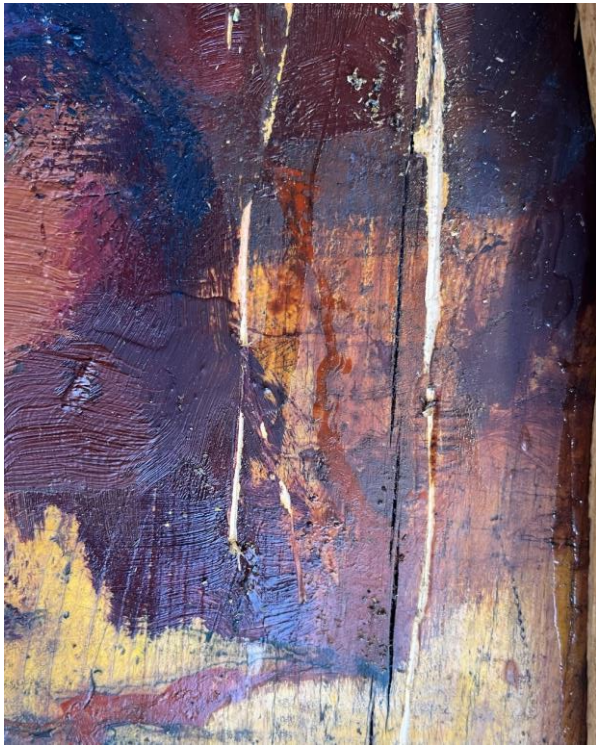


Fig. 142. Detalle

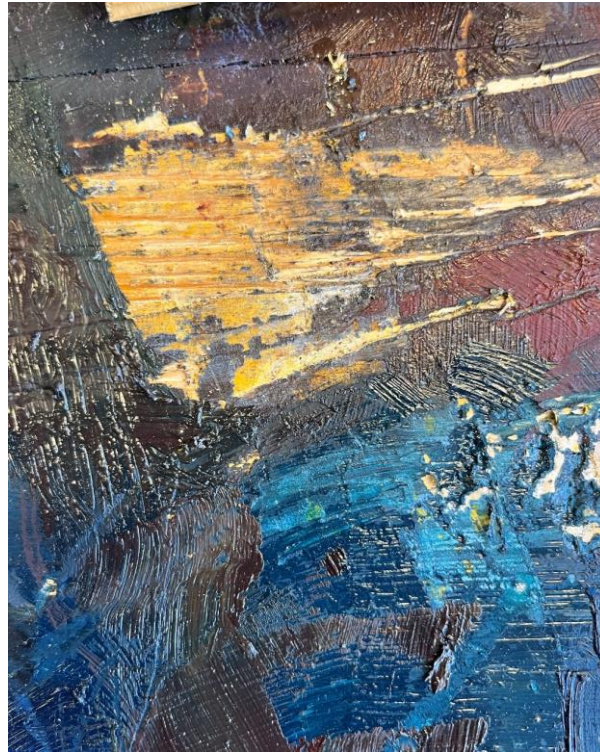


Fig. 143. Detalle

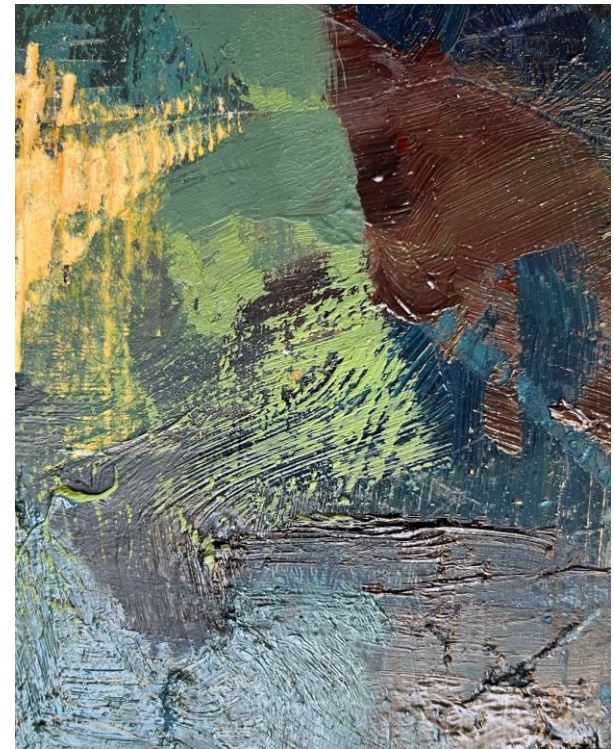


Fig. 144. Detalle





Fig. 145. Obra 7.

*Fragmento VII*

Técnica mixta sobre madera.

50 x 50,5 cm

2023

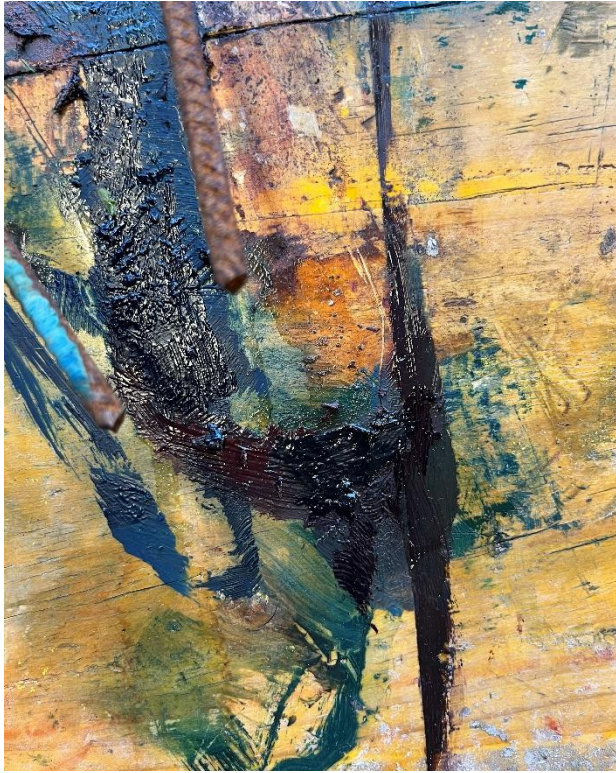


Fig. 146. Detalle



Fig. 147. Detalle

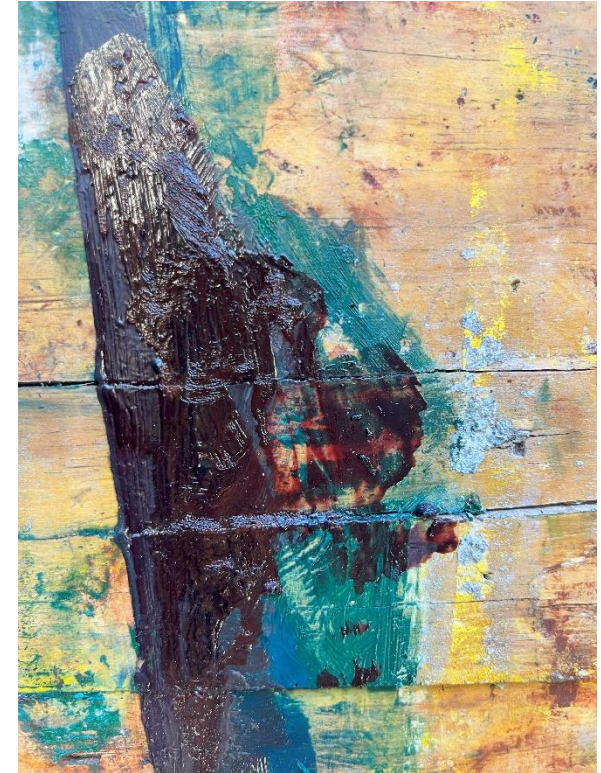


Fig. 148. Detalle



Fig. 149. Obra 8.

*Fragmento VIII*

Técnica mixta sobre madera.

51,5 x 50,5 cm

2023

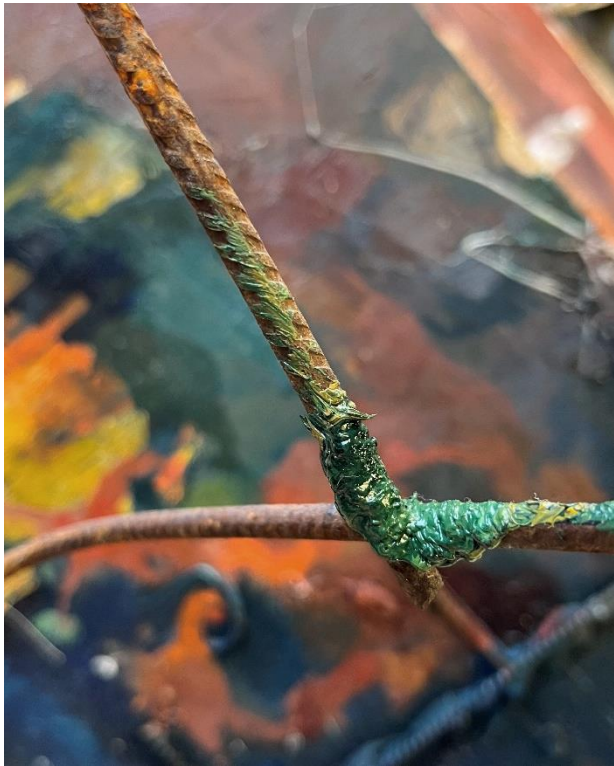


Fig. 150. Detalle

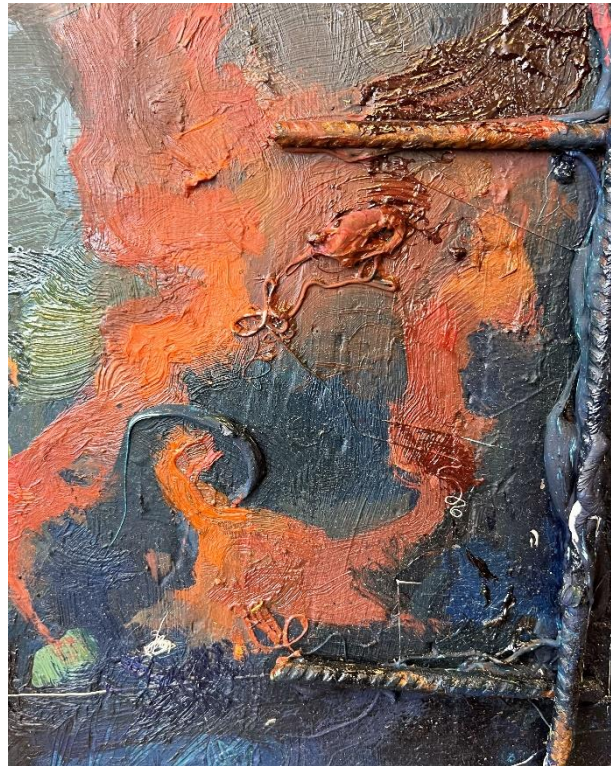


Fig. 151. Detalle

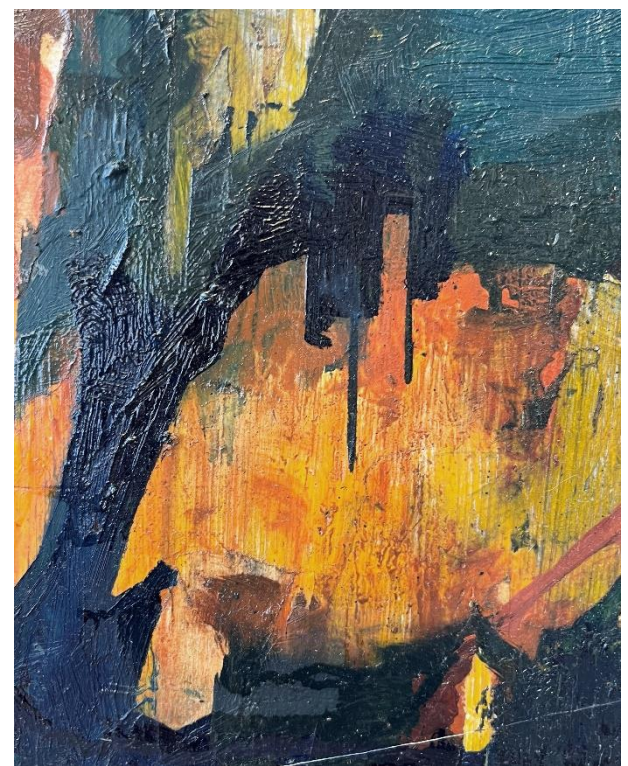


Fig. 152. Detalle



Fig. 153. Obra 9.

*Fragmento IX*

Técnica mixta sobre madera.

65 x 47 cm

2023

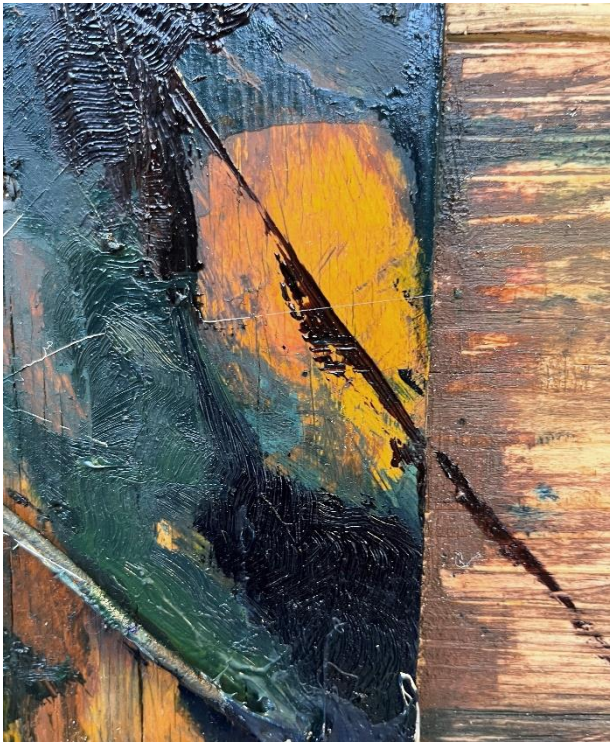


Fig.154. Detalle



Fig. 155. Detalle

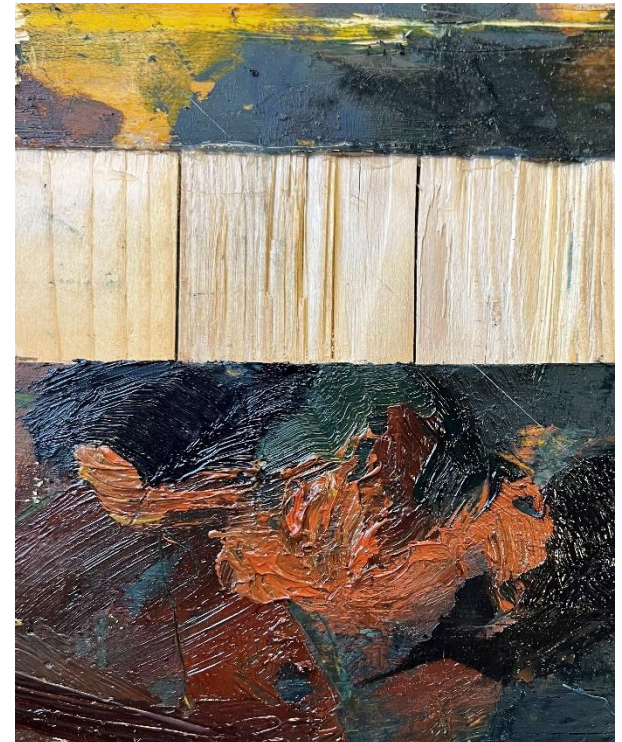


Fig. 156. Detalle

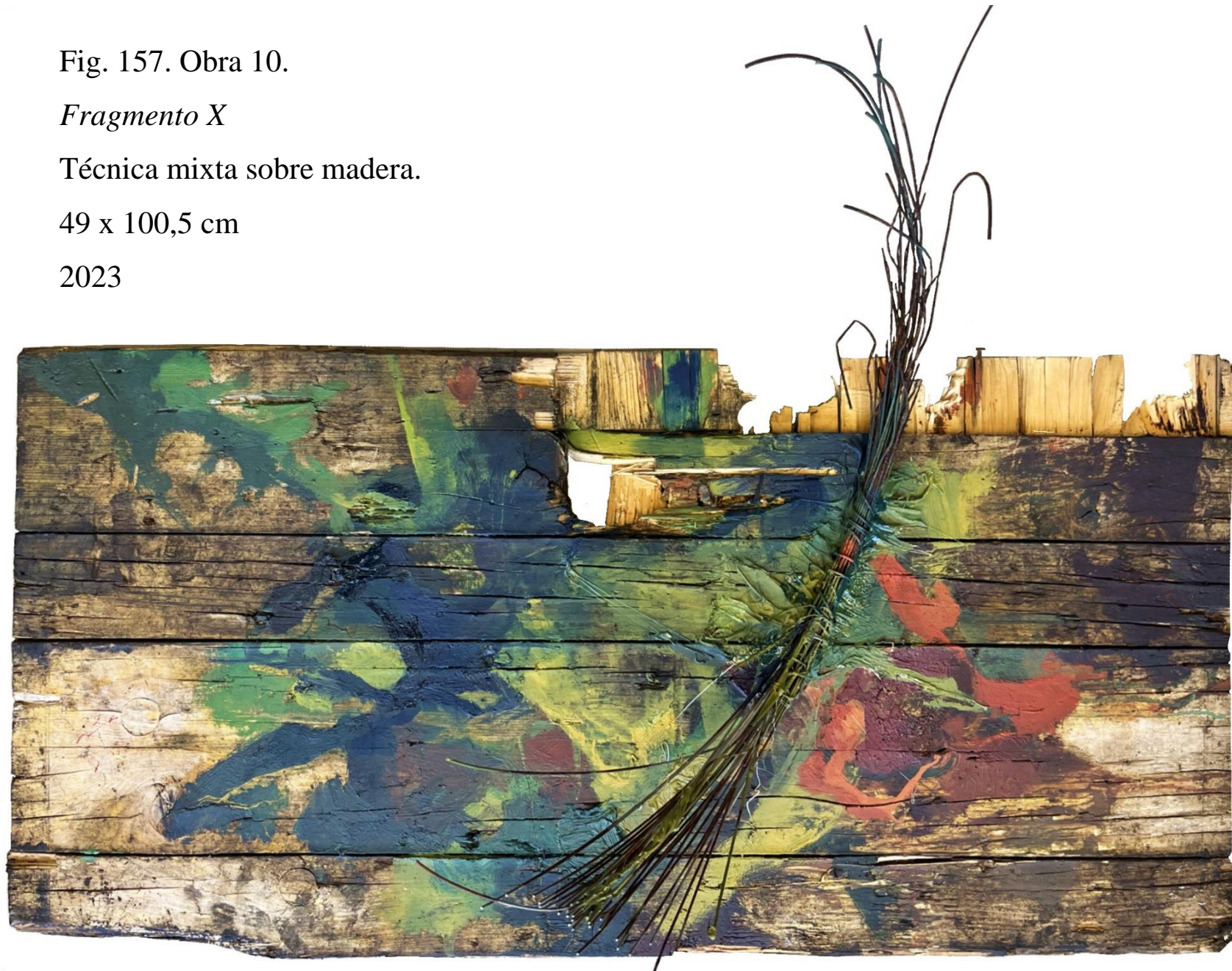
Fig. 157. Obra 10.

*Fragmento X*

Técnica mixta sobre madera.

49 x 100,5 cm

2023



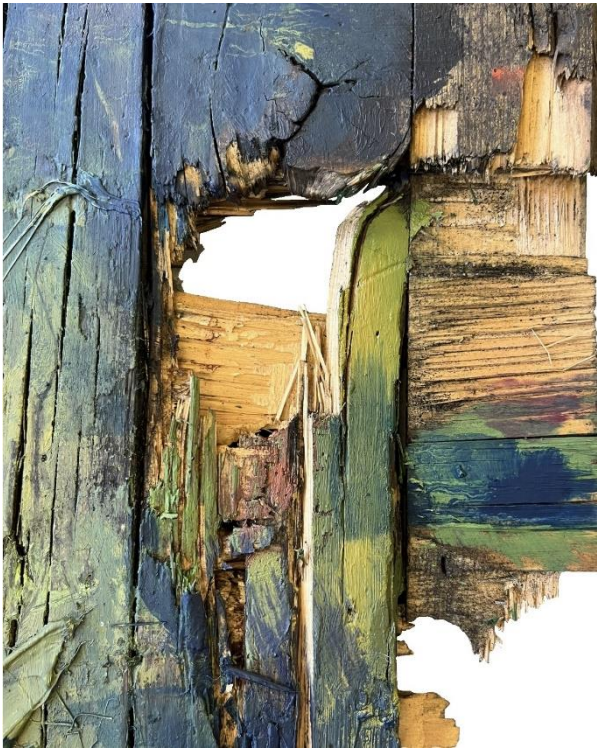


Fig. 158. Detalle

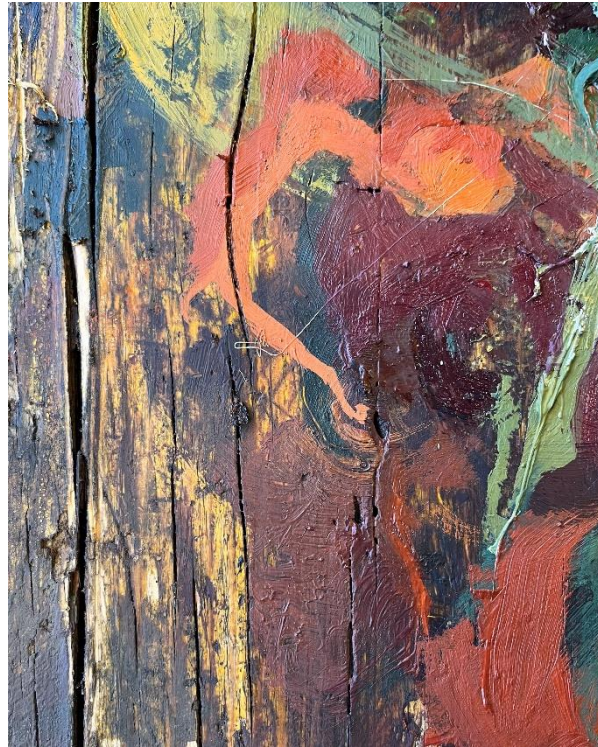


Fig.159. Detalle

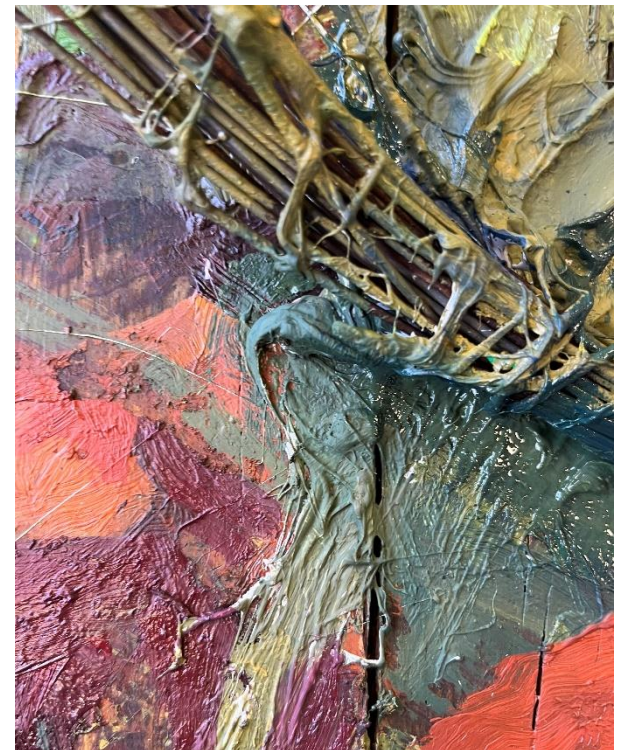


Fig.160. Detalle





Fig. 161. Obra 11.

*Fragmento XI*

Técnica mixta sobre madera.

74 x 100 cm

2023

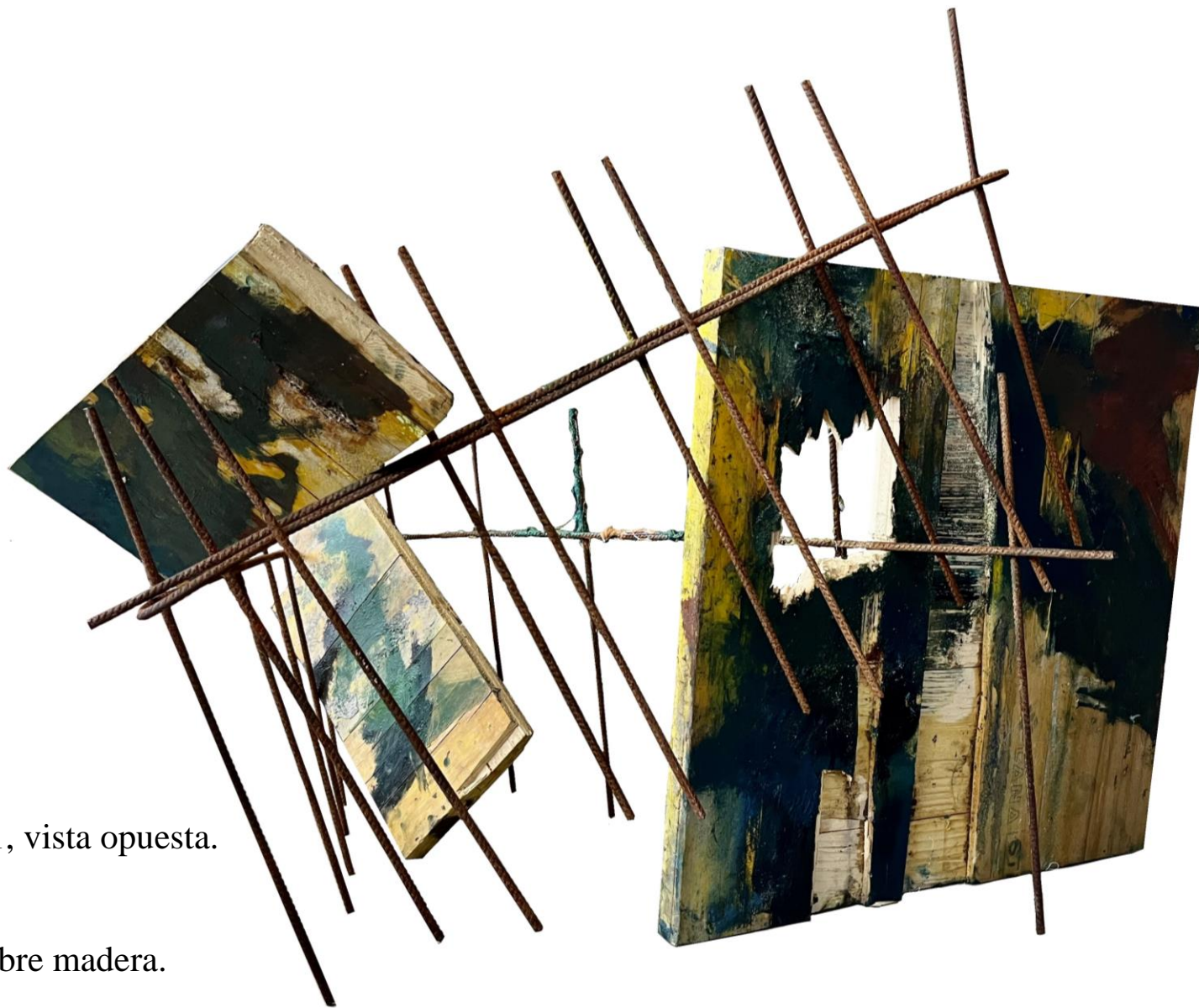


Fig. 162. Obra 11, vista opuesta.

*Fragmento XI*

Técnica mixta sobre madera.

74 x 100 cm

2023



Fig. 163. Detalle



Fig. 164. Detalle



Fig. 165. Detalle



Fig. 166. Obra 12.

*Fragmento XII*

Técnica mixta sobre madera.

47 x 50,5 cm

2023

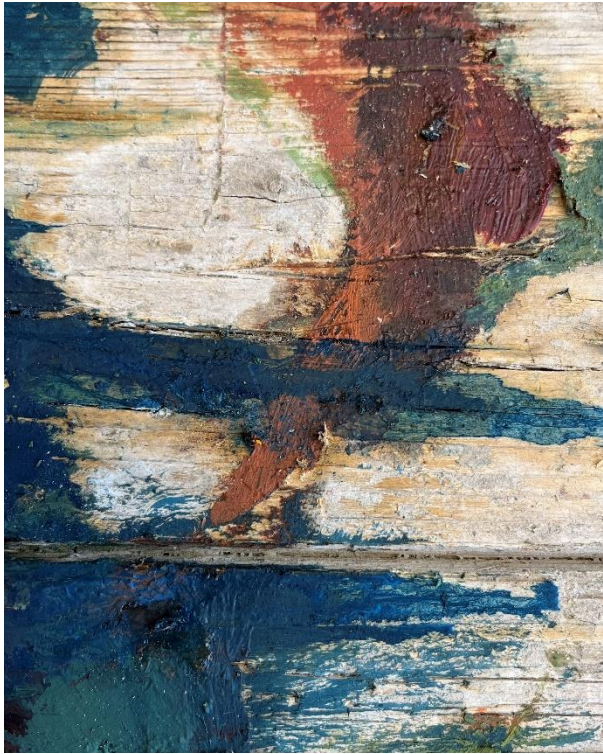


Fig. 167. Detalle

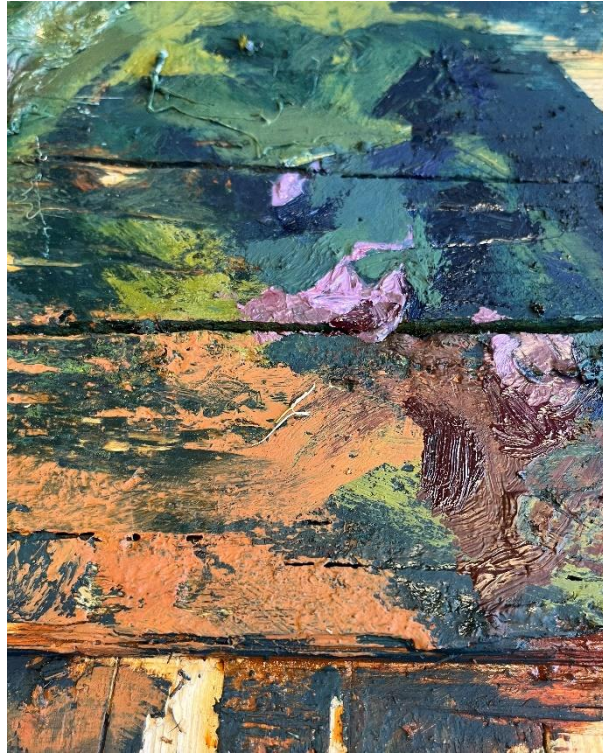


Fig. 168. Detalle

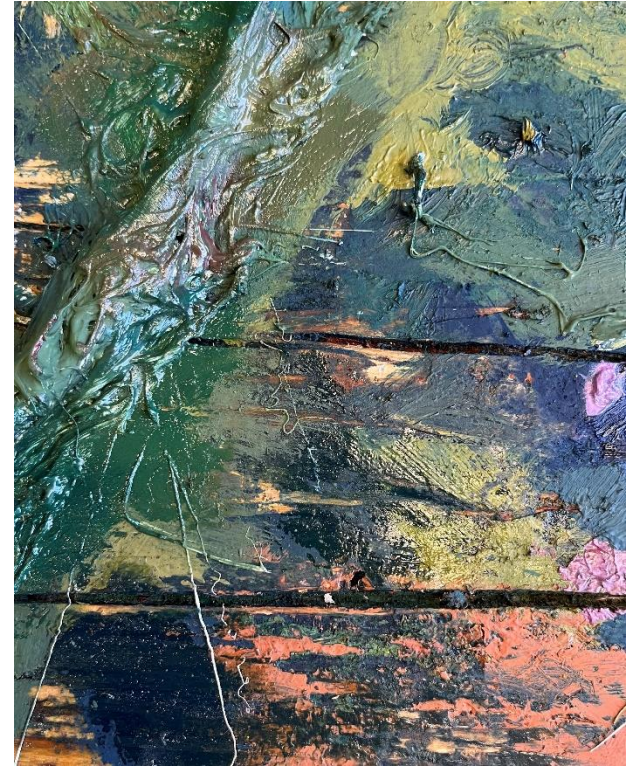


Fig. 169. Detalle



Fig. 170. Obra 13.

*Fragmento XIII*

Técnica mixta sobre madera.

60 x 107 cm

2023



Fig. 171. Obra 13, visión opuesta.

*Fragmento XIII*

Técnica mixta sobre madera.

60 x 107 cm

2023



Fig. 172. Detalle



Fig. 173. Detalle



Fig. 174. Detalle



# 11. Propuesta expositiva

En este apartado, presento una propuesta de distribución de las obras, realizada en uno de los talleres de la Facultad de Bellas Artes. Dado el espacio asignado, coloqué dos obras en cinco caballetes, una encima de otra. Dos de las piezas fueron colocadas en el suelo, de esta manera, pueden ser rodeadas y vistas por todos sus planos.

Para tapar el fondo y el suelo y que destacaran las obras dentro del taller, coloqué papel Kraft blanco, a lo largo de los caballetes, para que quedara un fondo plano. Las imágenes incluidas en este capítulo corresponden a la distribución comentada anteriormente con edición



Fig. 175. Distribución de las obras

La disposición de las obras en vertical principalmente dependió de las características formales de las obras, teniendo en cuenta el color y las dimensiones. Para ello, las obras que más se parecen, se encuentran separadas una de otra, para que haya un equilibrio en la distribución.

en el suelo para ocultar las manchas de pintura del suelo. Para exponer estas obras utilizaría dos paredes en las que solo se presentarían seis obras en cada una, en lugar de presentarlas unas encima de otras.



Fig. 176. Distribución de las obras

## 12. Conclusiones

El Trabajo de Fin de Grado, es un proyecto que me ha permitido profundizar y desarrollar una línea de trabajo mediante la pintura, sobre el paisaje urbano y la experimentación con materiales y soportes deteriorados.

Desde el primer momento, tuve claro cuál iba a ser el paisaje de referencia, aunque posteriormente la temática fue tomando un camino concreto y más definido. El paisaje es un concepto que se puede abordar de múltiples maneras, no obstante, considero que al haber centrado la propuesta hacia el paisaje urbano y más específicamente, un paisaje en deterioro, cambiante y fragmentado, he podido plantear y llegar a reflexionar profundamente sobre ello.

En cuanto al fundamento teórico, no me ha resultado complejo encontrar libros y autores que traten la construcción del paisaje, el paisaje urbano y la destrucción como recurso artístico. Sin embargo, con respecto a los referentes, he tenido dificultad en relacionar mi

línea de trabajo con artistas contemporáneos, ya que la única referencia de la que he partido al realizar las obras han sido las fotografías propias. A pesar de ello, he encontrado artistas que tienen relación en cuanto al proceso creativo y el lenguaje pictórico.

Durante el proceso creativo de las obras finales, no se ha producido ningún inconveniente significativo. En cuanto a la valoración de los resultados, considero que se han alcanzado de manera satisfactoria los objetivos pictóricos y expresivos planteados. El proceso de trabajo ha sido enriquecedor y gratificante, permitiéndome explorar y desarrollar mi lenguaje pictórico y mi capacidad de análisis a nivel artístico. En general, estoy satisfecha con los resultados obtenidos, teniendo en cuenta el tiempo para llevar a cabo la propuesta.

Por último, cabe destacar que me motiva seguir investigando esta línea de trabajo y llegar a desarrollar más en la exploración de este paisaje y en la relación del ser humano con su entorno.

## 13. Bibliografía y webgrafía

- Berque, A. (2009). El pensamiento paisajero. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Blanco, P. y Gau, S. (1996). Fundamentos de la composición pictórica. Gobierno de Canarias. España.
- Clément, G. (2018). Manifiesto del Tercer Paisaje. Editorial GG. Barcelona.
- Eco, U. (1972). La definición del arte. Ediciones Martínez Roca. Barcelona.
- García Perera, J. M. (2012). La destrucción creadora [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.
- García-Perera, J. (2016). Entre el dolor y la armonía. El homúnculo en la pintura de Antoni Tàpies. Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imágen, 13, 111-135. <https://idus.us.es/bitstream/11441/52277/1/Untitled2.pdf>
- Lapayese, Concha y Gazapo, Darío. La construcción del paisaje... entre la interioridad y la exterioridad. Pamplona: DAPP, 2009
- Maderuelo, J. (Ed.). (2005). El Paisaje. Génesis de un concepto. Abada. Madrid.
- Maderuelo, J. ed. (2008) La construcción del paisaje contemporáneo. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas.
- Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. Estudios geográficos, 71(269), 575-600. <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201019>
- Nogué, J. (Ed.). (2007). La construcción social del paisaje. Biblioteca Nueva. Madrid
- Nogué, J. (2008). El paisaje en la cultura contemporánea. Biblioteca Nueva. Madrid.

Perera, J. L. C. (2022). Antoni Tàpies-El cuerpo degradado y la comunión con lo trascendente. En *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*. [https://doi.org/10.31819/9783968693002\\_027](https://doi.org/10.31819/9783968693002_027)

Tolosa, J. L. (2005). *Mirar haciendo, hacer creando: práctica y teoría de la pintura*.

## Webgrafía

Cárdenas Jaramillo, A. (2021). ANSELM KIEFER: El paisaje es la memoria de la historia. *EXCLAMA*. Recuperado 23 de julio de 2023, de

<https://revistaexclama.com/anselm-kiefer-el-paisaje-es-la-memoria-de-la-historia/>

Carrillo, R. (s. f.). Construcción en un paisaje - TEA Tenerife Espacio de las Artes. TEA Tenerife Espacio de las Artes. Recuperado 5 de julio de

2023, de <https://teatenerife.es/obra/construccion-en-un-paisaje/1326>

Febrer, M. (2013). Artificio, la bella y la bestia del paisaje contemporáneo. *Estúdio: artistas sobre otras obras*, 4(8), 344-349. Recuperado 15 de junio de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4870381>

Lucio Muñoz: Abstracción e informalismo. (2017, 27 diciembre). *Trianarts*. Recuperado 3 de julio de 2023, de

<https://trianarts.com/lucio-munoz-abstraccion-e-informalismo/#sthash.HQP5Sykn.dpbs>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.). Manuel Millares - Cuadro. Recuperado 3 de julio de 2023, de

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cuadro>

- Ortega, A. (2020, 23 mayo). MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE. Los 12 PUNTOS de la obra fundamental de Gilles Clément. AODpaisajes. Recuperado 3 de julio de 2023, de <https://aodpaisajes.com/2019/11/11/manifiesto-del-tercer-paisaje-los-12-puntos-de-la-obra-fundamental-de-gilles-clement/>
- Pedreira Calamita, J. P. C. (2016, 16 mayo). Pedro González, el pintor total - El Día - Hemeroteca 16-05-2016. eldia.es. Recuperado 3 de julio de 2023, de <https://www.eldia.es/laguna/2016-05-16/8-Pedro-Gonzalez-pintor-total.htm>
- Polsando. (s. f.). Malla naranja de señalización 100x50cm. Recuperado 23 de junio de 2023, de <https://polsando.com/aditivos-y-complementos/19-malla-naranja-de-senalizacion-100x50cm.html>
- Ricar (2016). ¿Qué son y para qué sirven las Varillas Corrugadas? Ferros La Pobra. Recuperado 3 de julio de 2023, de <https://ferroslapobra.com/que-son-y-para-que-sirven-las-varillas-corrugadas/>
- Rigola, M. (2019, 15 julio). Flores silvestres. La Vanguardia. Recuperado 3 de julio de 2023, de <https://www.lavanguardia.com/magazine/buena-vida/flores-silvestres.html>
- Santiago Martín, Paula (2018). Lugares improductivos en contextos urbanos. El terrain vague y el tercer paisaje en Solá-Morales y Gilles Clément. Departamento de Pintura de la Universitat Politècnica de València. Recuperado 23 de junio de 2023, de <https://www.upv.es/visor/media/dfecb680-0d61-11e6-8dc2-172491ce864f/c>
- Tablero Tricapa: Composición, Características y Usos. (s. f.). Maderame. Recuperado 4 de julio de 2023, de <https://maderame.com/clases-de-tableros/tricapa/>
- Tàpies a los 30. (s. f.). Improrrogable. Recuperado 3 de julio de 2023, de <https://improrrogable.com/eventos/expo-bcn-antoni-tapies-a-los-30/>

- Tàpies. La realidad en primer plano - Fundació Antoni Tàpies. (2021, 23 septiembre). Fundació Antoni Tàpies. Recuperado 14 de julio de 2023 de <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/tapies-realitat-pla/>
- Torres, G. (2022, 10 junio). Anselm Kiefer: el artista de la memoria histórica. Culturapedia.com. Recuperado 3 de junio de 2023 de <https://culturapedia.com/2022/02/01/anselm-kiefer-artista-memoria-historica/>
- Valbuena, F. T. (1964). Informalismo, postinformalismo y neoinformalismo en la escuela catalana. Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras. Recuperado 3 de junio de 2023 de <http://hdl.handle.net/10201/21764>
- Valcarcel, S. (2022, 11 julio). El influyente dinamismo de Pedro González -. valkarze. Recuperado 3 de julio de 2023, de <https://valkarze.com/el-influyente-dinamismo-de-pedro-gonzalez/>
- Villarmeá López, A. (s. f.). Gonzalo González - Parlamento de Canarias. Recuperado 5 de julio de 2023, de <https://parcan.es/informacion/gonzalo-gonzalez1.py>