

LA SOMBRA DEL TÓTEM



TRABAJO DE FIN DE GRADO EN BELLAS ARTES

Alumno: Juan Carlos Vallejo López

Tutor: Severo Francisco Acosta Rodríguez

Facultad de Humanidades

Sección de Bellas Artes.

Curso Académico 2016/2017

A mi esposa.

A mi hija.

Por el tiempo restado en estos años persiguiendo un sueño.

RESUMEN

El actual modelo de desarrollo económico, favorece la utilización de la publicidad para captar la atención de posibles clientes. Una forma habitual de hacerlo es mediante la utilización del cartel publicitario. Estos espacios de representación al servicio del marketing se distribuyen por toda la geografía urbana y periurbana. Estos tótems contemporáneos se convierten en emblemas protectores del modelo socioeconómico basado en el consumo. Acostumbrados a ellos, conviven con nosotros y forman parte del paisaje.

A través de este proyecto pictórico queremos invitar al espectador a contemplar de otra forma a estas estructuras, a observarlas desde otra perspectiva.

Palabras clave:

Pintura, cartel publicitario, paisaje, consumo, tótem, comunicación, publicidad.

ABSTRACT

The current model of economic development promotes the use of advertising to attract potential customers. A common way to do it is using the poster or billboard. These icon spaces of marketing service are distributed through the urban and peri-urban area.

These contemporary totems become to protective emblems of the socio-economic model. Accustomed to them, they live with us and they are part of the landscape.

Trough this pictorial project, we want to invite the observer to contemplate these structures in a different way, to observe them from another perspective.

Key words:

Painting, billboard, landscape, consumption, totem, communication, advertising.

ÍNDICE

1.	Introducción	Pág. 4
2.	Objetivos	Pág. 7
3.	Contextualización y justificación	Pág. 8
4.	Referentes	Pág. 17
5.	Antecedentes académicos	Pág. 33
6.	Proceso y desarrollo	Pág. 49
7.	Cronograma	Pág. 62
8.	La obra – catálogo fotográfico	Pág. 63
9.	Conclusiones y valoración personal	Pág. 70
10.	Bibliografía	Pág. 73

1. INTRODUCCIÓN

La pintura, y los pintores, comparten la mirada de sus contemporáneos. La realidad social encuentra también hoy su eco en las artes plásticas y la representación pictórica sigue siendo uno de los recursos expresivos artísticos culturalmente más apreciados.

Mediante este proyecto queremos invitar al espectador a reflexionar sobre determinados aspectos del paisaje cotidiano en la época de la saturación de las imágenes. Concretamente proponemos focalizar la atención en uno de los más frecuentes espacios de representación utilizados por los publicistas para hacernos llegar sus recomendaciones de consumo: los carteles publicitarios.

Este medio se ha incorporado desde hace décadas al paisaje de nuestro entorno más inmediato y es aceptado con naturalidad a pesar de que no siempre ha estado ahí y que, generalmente, no cumple ninguna función social o comunitaria. Son instrumentos privados que con frecuencia se ubican en espacios que sí son públicos. A través de este trabajo queremos realizar un acercamiento a las estructuras en las que se insertan estos contenidos.

Nos interesa el soporte, la materia, la estructura. El mensajero más que el mensaje. El continente más que el contenido. Pensamos que estos esqueletos metálicos cuentan historias por sí mismos, historias de nuestro tiempo. Hablan sobre la deshumanización de los espacios que nacen en torno al desarrollo urbanístico. Nos hablan sobre nosotros mismos y nuestra forma de vida. Son imágenes locales, cercanas, pero que, seguramente, podrán ser leídas sin ninguna dificultad por cualquier habitante de este mundo globalizado nuestro.

En las páginas siguientes se explican los objetivos del proyecto y se contextualiza. Posteriormente comentaremos algunos de los referentes más importantes tenidos en cuenta para su realización y explicaremos el proceso y desarrollo de la obra. Finalmente, se ofrece un catálogo fotográfico y se extraen las conclusiones.

Invitamos al espectador a invertir la dirección de la mirada, una mirada educada para ver al cartel publicitario siempre desde el mismo punto de vista: frente al mensaje o contenido, convirtiéndonos en receptores de un mensaje emitido ininterrumpidamente, en sentido unidireccional, sin posibilidad de diálogo. Con ese objetivo fueron creados. Queremos mirarlo ahora, adoptando un rol diferente al asignado como posibles clientes o consumidores.

Por otra parte, nos gusta experimentar con la idea de incluir un espacio de representación dentro de otro.

La estructura anónima, silente, se convierte ahora en protagonista al tener ocasión de contar su propia historia.



Boceto para intervención mural

2. OBJETIVOS

El objetivo general de este proyecto es invitar al espectador a modificar su forma de mirar unos objetos cotidianos, los carteles publicitarios, que por su recurrente presencia o familiaridad han sido integrados a nuestra realidad psicológica sin resistencia, proponiendo una reflexión sobre nuestro entorno más inmediato así como su relación con un proceso de transformación del territorio adaptado a las necesidades del modelo económico basado en el consumo.

Para alcanzar este objetivo utilizamos como elemento vehicular a las estructuras o soportes de estos carteles.

Objetivos específicos:

Invitar a analizar la deshumanización del desarrollo urbanístico y la mercantilización de los espacios, que debiendo ser comunes, se han convertido en zonas de nadie ocupadas por espacios publicitarios.

Invertir la dirección de la mirada y observar, desde estos emplazamientos, ver desde su ubicación. Posibilitar que esta modificación del punto de vista permita contar cosas sobre nuestra forma de vida.

Acceder visualmente a una zona carente de funcionalidad comunicadora, sin contenido semántico, que está más allá del acto de comunicación publicitario al traspasar el espacio de representación utilizado por los publicistas. Descubrir lo que hay tras este espacio usualmente vedado al ciudadano. Acceder a la poética implícita es ese espacio de sombra civilizadora.

Experimentar con las posibilidades plásticas y narrativas que ofrece la inclusión de un espacio de representación dentro de otro.

Permitir que sea el propio observador quien pueda realizar una lectura política y social del paisaje urbano y periurbano mediante el ejercicio pictórico.



Boceto (fragmento)

3. CONTEXTUALIZACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Observando, con cierta extrañeza y asombro, la creciente tendencia del actual desarrollo urbanístico a crear espacios en blanco o zonas muertas entre unas vías de comunicación y otras, dirijo la mirada a uno de sus habitantes más frecuentes: el cartel publicitario.

Desde mi vehículo, al desplazarme entre localidades para atender a las obligaciones cotidianas, un día tras otro contemplo la misma imagen, el mismo contenido publicitario en esos carteles. Y conmigo, una multitud incontable de conductores que desfilan ante ellos cada día. La saciación producida por la sobreexposición hace que paulatinamente deje de fijar mi atención en el contenido del mensaje. A partir de cierto momento comienzo a interesarme sólo por el espacio que ocupan, por el soporte físico y su relación con el contexto.

Ubicados, generalmente, en espacios que recuerdan, en cierto modo, a los *no-lugares* descritos por Marc Augé: “*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar*”¹. Cuando Augé habla de estos espacios pone como ejemplo lugares de tránsito como estaciones, aeropuertos, hospitales, etc. Son lugares de paso en los que no es posible construir historia y tienen sus propias reglas. Los que se describen en este trabajo son casos aún más extremos, son espacios que parecen actuar como membranas que separan un tejido de otro en la red de comunicaciones tardomoderna, verdaderas islas del olvido en la fisiología social a las que, con frecuencia, es

¹ AUGÉ, Marc (1993): “*Los no lugares. Espacios del Anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad*” GEDISA EDITORIAL. Barcelona, 2000.

prácticamente imposible acceder sin infringir uno o varios artículos del código de circulación y/o ponerse en peligro a sí mismo y a los demás.

Después de meses de observación, los únicos seres humanos que he podido ver, muy ocasionalmente, en alguno de estos lugares (en adelante *neo-lugares*), han sido los empleados del servicio de conservación de carreteras o de las empresa de publicidad propietaria de esas estructuras, que fugazmente realizaban su nómada labor sin vocación de permanencia en ellos.

Poder observar de cerca estos microsistemas no siempre es fácil. En ocasiones el acceso “por tierra” en lugar de por carretera se ve dificultado por la presencia de taludes, escombros, alambradas, tapias, terrenos o solares privados, barrancos y un larga lista de obstáculos. En otras ocasiones son verdaderas islas rodeadas de carreteras. En resumen: no son lugares de tránsito, son lugares completamente vedados a las personas. No tienen funcionalidad desde el punto de vista relacional ni utilidad para la vida social del ciudadano. Son espacios muertos. Nos encontramos ante una caso extremo de no-lugar que defino como neo-lugares para diferenciarlos. Son cercanos, pero, con frecuencia, inaccesibles.

Generalmente, en ellos no hay posibilidad alguna de construir nada como espacio de identidad. El afijo *neo* hace referencia a su relativamente reciente proliferación en la era del asfalto asociada al crecimiento y desarrollo de ciudades diseñadas a escala no humana y a la facilidad con que pueden aparecer en cualquier lugar que esté sujeto a modificaciones urbanísticas (especialmente tras el “boom” inmobiliario de las últimas décadas). Por otra parte se reconoce su provisionalidad y reversibilidad para poder convertirse en *lugar* si se actúa urbanísticamente sobre él en esta dirección. Si su planteamiento fuera definitivo o irrecuperable podríamos tal vez, hablar de *anti-lugares*. Existen otros espacios más cercanos, más accesibles, que también alojan a estos reclamos publicitarios, por ejemplo: rotondas, fachadas o solares deshabitados o en proceso de edificación. Aún así, estos espacios siguen siendo hostiles al ser

humano y la valla publicitaria crece en ellos como si tratara de hiedra o maleza aprovechando la no utilización social de los mismos. Estas observaciones han sido realizadas principalmente en las áreas urbanas de Santa Cruz de Tenerife, San Cristóbal de La Laguna y sus conurbaciones.



Tótem IV (fragmento)

No podría explicar de forma precisa el camino recorrido hasta llegar a centrar la atención en la materialidad del cartel publicitario como objeto en lugar de cómo emisor de mensajes. La observación del neo-espacio a partir de una serie de derivas urbanas y la identificación de estos verdaderos iconos del capitalismo lanzando permanentemente su mensaje invitan a mirar desde su punto de vista y descubrir lo que hay enfrente, o sea, nosotros, nuestra sociedad con sus múltiples facetas.

Cuando observamos estas estructuras desde su parte posterior es inevitable experimentar cierta sensación de decadencia pues no siempre es fácil asimilar que muchos sueños están contruidos sobre bases tan artificialmente prosaicas y, a menudo, herrumbrosas. Así tenemos que el *feedback* obtenido al ubicarnos a este otro lado es mucho más ajustado a la realidad. Podemos vernos a nosotros mismos y a nuestra sociedad.

El espacio de representación utilizado por el publicista abre una ventana a un mundo de deseos inalcanzados que, según sugieren ellos, podrían convertirse en realidad mediante el acto de consumo (previa compra y pago de su valor). Pues bien, resulta que vistos desde este otro lado son un excelente mirador o ventana desde donde observar la realidad social.

Por otra parte me interesan estos objetos porque, en mi opinión, constituyen un ejemplo de abstracción en un mundo que, a su vez, no para de abstraerse. Son ventanas que, insertadas en cada rotonda, en cada neo-espacio, fragmentan la realidad y la enlazan con mundos ficticios a través de sus recomendaciones de consumo.

Esta serie, centrada en la valla publicitaria como objeto, formaliza experiencias cotidianas a las que está expuesto el ciudadano, se nutre de ellas y las elabora a través de la imagen intentando ofrecer al espectador una experiencia que no sea puramente visual sino también narrativa y con su espacio para la subjetividad e interpretación personal.

“El escalofrío retiniano! Antes la pintura tenía otras funciones, podía ser religiosa, filosófica, moral...” (Duchamp. M. 1972)² En esta entrevista Marcel Duchamp se refiere a la excesiva importancia que suele conceder la pintura a la experiencia retiniana y la creencia que la pintura se dirige a la retina del espectador (especialmente desde Courbet).

² Declaración de Marcel Duchamp en *Conversaciones con Marcel Duchamp*. CABANNE, P. Ed. Anagrama, Barcelona. 1972

Como se puede observar, este proyecto no se centra exclusivamente en lo retiniano o lo estético, pero tampoco lo hace por completo en lo narrativo, aunque tal vez tenga una dosis algo más elevada de este último ingrediente.

No se busca epatar, ni generar desasosiego. Tampoco es una crítica mordaz a un modelo socioeconómico, más bien es una invitación a la reflexión y a modificar la forma en que miramos. No conviene olvidar que la mirada de la época es un lenguaje colectivo y que solemos ver con estereotipos, por tanto, estamos educados para observar estos reclamos justo desde el otro lado. Se nos ha entrenado para ver de determinada forma, de la misma manera en que se nos enseña a no cuestionar la sacralidad de la letra impresa, la eficacia y conveniencia del *sistema* o simplemente a aceptar sin oposición otros dogmas postmodernos. La obra, tan sólo intenta reflejar sensaciones formalizadas, dejando al espectador que elabore su interpretación. *“Las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras”*. (Gombrich E.H.2003)³

El presente proyecto es el resultado de una serie de derivas urbanas y periurbanas realizadas conforme a los principios situacionistas en los que se prestó especial atención al control de las variables psicogeográficas para evitar quedar encerrado en un espacio urbano más doméstico y accesible, ya que, en palabras del propio Guy Debord: *“la parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas”*⁴.

3 GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusion: Estudio Sobre la Psicología de la Representacion Pictorica*. Ed. Debate. Marid. 2003.

4 DEBORD, Guy. *Teoría de la Deriva*. Texto aparecido en el nº 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional Situacionista, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

No todas las imágenes fueron seleccionadas a partir de esas derivas, algunas fueron rastreadas y localizadas intencionadamente, pero el inicio del proceso se produjo a partir de ahí.

Desde un punto de vista iconográfico, el cartel publicitario se convierte en un símbolo perfectamente identificable por la mayor parte de los pobladores del planeta. Tal es la difusión de su uso. Esto nos habla sobre la cesión de espacio de la identidad colectiva local⁵ frente a la identidad colectiva global. Ambas identidades son reconocibles en la obra. Se enfrentan y compiten entre sí, siendo más evidente una u otra según la abundancia de indicadores o criterios que faciliten el diagnóstico diferencial.

Se pretenden destacar dos aspectos especialmente: la materialidad del soporte como símbolo –tótem o emblema de la cultura del consumo– y el vacío o sombra semántica que se observa al invertir la dirección de la mirada o cambio de punto de vista y que nos devuelve información sobre nosotros mismos. Mientras, su anverso es un faro que lanza un mensaje continuo a la marea humana, una ventana o un espejo que proporciona a nuestros ojos una versión edulcorada de la realidad. Creo que estos dos aspectos poseen suficiente poética y fuerza narrativa en sí mismos, como para justificar el desarrollo de un discurso en torno a su presencia.

En un momento histórico en el que ya no hay realidades sólidas como en el mundo de nuestros padres o de nuestros abuelos: trabajo para toda la vida, productos irrompibles, amistades y compromisos inquebrantables, etc. En un momento en el que todo esto ha sido sustituido por una realidad menos segura, más precaria y provisional, en el que nadie se compromete con nada para siempre, estas

5 ALEMÁN BASTARRICA, A. Realiza una interesante investigación sobre la identidad local en *Retóricas Locales* (VVAA. *La Visión Periférica. Otra Mirada sobre la Modernidad*. Editado por el departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. 2004.

estructuras totémicas que diariamente luchan por sobrevivir ante su exposición a los elementos atmosféricos, no dejan de tener algo de heroicas y nos recuerdan que proceden de aquel mundo que no había inventado aún la *obsolescencia programada*, en el que un martillo o una batidora se fabricaban para durar toda la vida.

Han sido insertadas, extraídas del pasado publicitario del que proceden, en lo que el sociólogo Zygmunt Bauman define como *Modernidad Líquida*⁶, un mundo en el que los cambios se producen a velocidad vertiginosa. Todo puede cambiar en un segundo. Ayer pertenecía a la clase media. Hoy, no lo sé. Ayer tenía un empleo. Hoy no.

Incluso lo que dicta el “*sentido común*”, que justifica y legitima las decisiones políticas, cambia según las necesidades de los nuevos tiempos. Es el mundo del neoliberalismo económico en el que la valla publicitaria continúa siendo un elemento fundamental de su liturgia, al menos en lo que afecta a la economía productiva. La economía financiera y bursátil posee su propia iconografía. De hecho un objetivo socialmente aceptado es evitar que las cosas se conviertan en fijas, sólidas o estables en un momento histórico en el que el tiempo transcurre veloz y exige una gran capacidad de adaptación a los cambios.

Es evidente que, en breve, ese esquelético perfil de hierros soldados será sustituido por otras estructuras renovadas, actualizadas, o por publicidad personalizada insertada en el cristal parabrisas del propio automóvil. Lo que hoy nos parece inamovible desaparecerá como ya lo hicieron tantas cosas, y con ellos estos viejos modelos de cartel publicitario.

6 BAUMAN, Z. *Modernidad Líquida*. Ed. Fondo de cultura económica. Argentina 2004.

Este es otro de los motivos que me ha movido a capturar un instante. Trabajo absurdo y obsoleto, pueden objetar algunos. Para ello sólo es necesario realizar una instantánea. Sí, es cierto, sobre todo en este mundo de *modernidad líquida* donde siempre hay una forma más rápida y fácil de hacer las cosas. Es de *sentido común*. Pero el arte no siempre se deja llevar por eso, recorre sus propios caminos, incluso en un contexto cultural en que las artes plásticas no pasan por su mejor momento.

De alguna manera estas obras toman posición ante la deriva de los acontecimientos. Constituyen una puesta en escena de una realidad, una conversión en imágenes de esos acontecimientos que, por cotidianos, pasan inadvertidos. *“Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas”*. (Didi-Huberman, Georges)⁷.

En cierto modo el *billboard* (cartel, cartelera o valla publicitaria) podría considerarse un elemento unificador transcultural del capitalismo consumista (entre otros muchos elementos desindividualizadores) por eso se ha elegido para dar sentido a estas obras. Mirarnos a nosotros mismos desde el ángulo propuesto en este proyecto evidencia nuestra presencia en un escenario socioeconómico concreto y opone un paisaje identitario reconocible frente al (de momento) imparable proceso de *“desterritorialización de las culturas”* expresado por Roger Bartra⁸ a partir de la globalización. Se refiere al debilitamiento de los vínculos entre la cultura y el lugar, o lo que es lo mismo, la eliminación de los sujetos y objetos culturales de un lugar determinado en el espacio y el tiempo. Así tenemos que la mercantilización que caracteriza a la postmodernidad globalizada tiende a trascender las fronteras territoriales favoreciendo la creación de un contexto cultural único.

7 DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las Imágenes Toman Posición*. Ed. A. Machado Libros. Madrid. 2008.

8 BARTRA, R. *Territorios del Terror y la Otriedad*. Ed. Pre-Textos. Valencia 2007.

Bartra, en este trabajo también se refiere al concepto de *otredad* que para Sartre se encuentra íntimamente unido a *la mirada*⁹. Cabe preguntarse si la globalización está acabando con el “Otro” (entendiendo por “Otro” a quien no forma parte de nuestra comunidad o es percibido como tal) a fin de integrarnos a todos en un mismo mercado que satisfaga necesidades comunes a partir de un modelo de vida común, en un mundo culturalmente unificado. Sartre utilizó este término para estudiar a fondo la existencia de uno mismo a través de la mirada del otro. Tal vez, contribuir a modificar *la mirada*, o el lugar desde el que nos miramos, nos ayude a profundizar en el concepto de *otredad* para comprenderlo mejor y conocer qué lugar ocupamos en esta partida de ajedrez.

Se pretende invitar al espectador a aguzar la mirada para verse a sí mismo como objetivo de las corporaciones que lanzan sus mensajes en nuestra dirección, favoreciendo la aparición de una actitud analítica y crítica frente a la distopía hecha realidad.

También nos gustaría sentir el silencio que proyecta la sombra del tótem. O, al menos, haberlo intentado.

“Ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso, si no más, pensado a través de mis ojos. Las firmas de todas las cosas estoy aquí para leer” (JOYCE, J.)¹⁰.

9 LLOYD SMITH, A. *La Mirada Sartriana: Poder y Otredad en L'Être et le Néant, a Nausée y Huis Clos*.

10 JOYCE, James. *Ulises*. Literatura Contemporánea Seix Barral. Ed. Lumen. Barcelona. 1976.

4. REFERENTES

Dado que el contenido de este proyecto aúna elementos de diferentes géneros pictóricos, resultaría difícil enmarcarlo como *paisaje* sin más indicaciones. Creo que, por su contenido, se acerca más al concepto de *paisaje urbano o industrial*, aunque tampoco encaja plenamente en estos géneros pues en algunas escenas lo urbano se remite, tan sólo, a una sugerencia visual en uno u otro plano de la composición.

Por otra parte, en un contexto plástico visual contemporáneo que atiende más al aspecto conceptual de las obras que a su posible adscripción a lo que se entendía históricamente como un género artístico y los desjerarquiza poniéndolos al servicio de una idea, tal vez haya que relativizar su inclusión en estos géneros. No obstante, los principales referentes a la hora de abordar el proyecto los he encontrado en maestros que en algún momento de su trayectoria han centrado su mirada en el paisaje, natural o urbano.



Tótem VI



Tótem II

Una característica de las obras de este trabajo de fin de grado es que la ubicación de las imágenes suele encontrarse en las vías de comunicación periurbanas, por lo que coexisten frecuentemente en el mismo espacio las formas orgánicas con la geometría de las estructuras y/o elementos arquitectónicos. Este es el motivo por el que encuentro referentes tanto en paisaje (landscape) como en paisaje urbano (cityscape), dándose la circunstancia paradójica que muchos de estos artistas no pueden ser considerados paisajistas por la variedad de los temas tratados en sus obras.

Joseph Mallord William Turner y el español Francisco de Goya y Lucientes trataron magistralmente los paisajes en sus obras y aportan una nueva forma de mirar. Con ellos comienzan a aparecer signos de abstracción que desafían abiertamente los parámetros artísticos de la época. De ellos me he permitido recoger esa licencia pictórica que consiste en abstraer las formas escapando de la figuración encorsetada en normas académicas rígidas.

Francisco de Goya ubica con frecuencia sus composiciones en localizaciones poco convencionales, paisajes que conducen a las afueras de la ciudad, lugares que son límite de lo urbano, de tránsito hacia lo campestre, por lo que habitualmente, conviven en la misma escena elementos orgánicos y geometría. Véase por ejemplo, *La Pradera de San Isidro*, *El Albañil Herido*, *El Pelele*, *El Quitasol*, *La Maja y los Embozados*, *La Cometa*, *El Cacharrero*, *Baile a Orillas del Manzanares*, *El Juego de Pelota a Pala*, entre otros. Intento comprender y trasladar a la obra la capacidad de integración de esos elementos tan diferentes, con tan pocas pinceladas y de una forma tan suelta y segura. Me interesa especialmente su capacidad para generar “atmósfera”, para alejar unos planos de otros mediante transiciones en las que lo más alejado se difumina y confunde con el fondo.

Estos paisajes de los márgenes, de frontera, permiten, como dice Gilles Clément en su *Manifiesto del Tercer Paisaje*, “el cultivo de la cultura en sus rincones más olvidados”.

De Turner destaco su tratamiento de la luz, su dinamismo, su capacidad para sintetizar y evitar superfluas y monótonas redundancias, su capacidad para trasladar al observador la necesidad de implicarse en la interpretación de la obra,



La Pradera de San Isidro, 1788 – Francisco de Goya



The Burning of the Houses of Lords and
Commons, October 16, 1834, 1834 – Joseph
Mallord William Turner

También algunos pintores impresionistas ofrecen magníficos ejemplos de paisajes urbanos de los que me interesa la luminosidad, la perspectiva, el tratamiento del color y la propia composición, que incorpora puntos de vista fotográficos, infrecuentes hasta la fecha, por ejemplo Camille Pissarro y las imágenes del entorno urbano que plasma sus obras. Por supuesto, no podemos olvidar a Claude Monet (que también se interesó por la materialidad de las estructuras metálicas de las estaciones ferroviarias parisinas)



Place du Théâtre Français, Paris: Pluie, 1898 - Camille Pissarro.



The Garden of the Princess, 1867 - Claude Monet

Por su tratamiento del color, la luz y del paisaje, creo que merecen una consideración especial: Joaquín Sorolla, John Singer Sargent e Ilya Repin, utilizados en este trabajo como referentes directos.

Ilya Repin, pintor ucraniano, realizó excelentes pinturas narrativas con un contenido que evidenciaba las tensiones sociales de la Rusia de finales del siglo XIX y principios del XX. Es considerado por muchos como el más grande *realista* ruso y probablemente de los pintores de su país. Formó parte de *Los Itinerantes*, artistas que se rebelaron contra el formalismo academicista. Se formó en San Petersburgo y París recibiendo influencias impresionistas en cuanto al tratamiento de la luz y el color que son evidentes en muchas de sus obras. La fama le llegó con su óleo “*Los Sirgadores del Volga*”, probablemente su obra más famosa. Destaco en él su paleta de color y la capacidad para dar verosimilitud a las composiciones. Observo su forma de pintar los cielos, la tierra y el suelo, con sus accidentes, sus colores propios, con sus transiciones, su relación y diálogo con el resto de colores de la obra.

Joaquín Sorolla presenta una preferencia por la búsqueda de lo momentáneo y fugaz, con frecuencia son pinturas realizadas al aire libre, le interesan mucho los efectos de la luz. Sus pinceladas son sueltas e independientes. Su estilo ha sido definido como impresionista, postimpresionista o luminista. Se formó en Valencia, Roma y París, recibiendo una importante influencia del impresionismo que se reflejará en su obra. Presentó interés por la crítica social, especialmente en sus obras de la última década del S. XIX. También se familiarizó con la obra de distintos artistas que practicaban un estilo naturalista como John Singer Sargent, artista estadounidense, nacido en Florencia, que vivió siempre en Europa. Me interesa todo de su obra, ya lo utilicé como referente en trabajos anteriores.

John Singer Sargent, retratista y paisajista, también recibió influencias del impresionismo y, a su vez, influyó en la pintura de Sorolla con quien mantuvo una relación de amistad. Al igual que en caso de Sorolla su capacidad de representar la luz y de modelar formas con rápidas y seguras pinceladas es un buen modelo para aprender.



Caminos de los Alijales, Toledo, 1906 - Joaquín Sorolla



Vista de Ávila, 1912 – Joaquín Sorolla



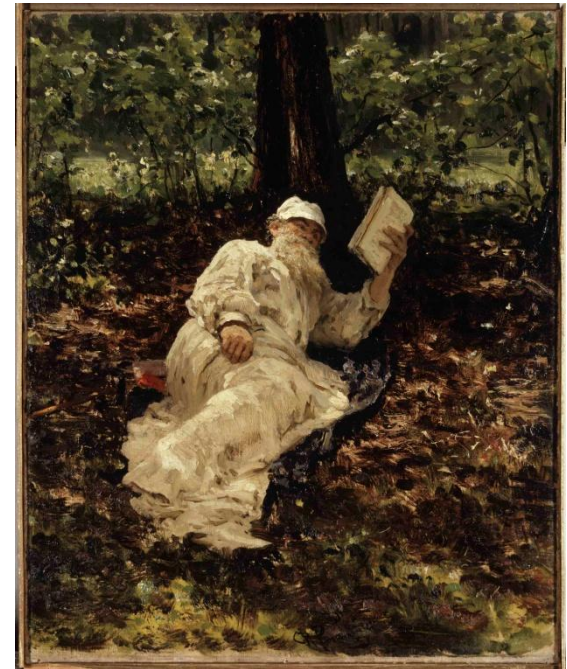
Home fields, 1885 - John Singer Sargent



Niños en la playa de Nápoles. 1878-1879 –
John Singer Sargent



Procesión de Pascua en la provincia de Kursk, 1880-83 - Ilya Repin.



Retrato de León Tolstói, 1893 - Ilya Repin.

También me han resultado de gran interés y se han utilizado como referentes: James Abbott McNeill Whistler, Childe Hassam, Robert Henri, John French Sloan, George Bellows,

Más cercanos en el tiempo y con un lenguaje más próximo destaco en este apartado a Andrew Wyeth, Edward Hopper y Richard Diebenkorn.



Snow Flurries, 1953 - Andrew Wyeth



Cobbs Barns and Distant House 1930 By Edward Hopper



Cityscape I (Landscape No. 1), 1963 - Richard Diebenkorn,

Richard Diebenkorn me ha resultado de gran utilidad a la hora de observar la resolución de algunos planteamientos en contextos periurbanos parecidos (salvando las diferencias topográficas, de luz y color propias de cada entorno). También se consultaron obras de Wayne Thiebaud, Richard Estes y Rackstraw Downes, aunque por utilizar lenguajes pictóricos diferentes al de este proyecto se consideraron más tangencialmente.

Me resultaron de más ayuda y aplicación determinados aspectos de las escenas urbanas de Alberto Martín Giraldo, Alejandro Quincoces, Ricardo Galán Urréjola o los grabados y pinturas del *Brutalismo Arquitectónico* de Wenceslao Robles, especialmente por los lenguajes utilizados y las diferentes formas en que son capaces de resolver aspectos técnicos.

Por supuesto, no puedo dejar de resaltar el tratamiento de los paisajes del maestro Antonio López, de quien observo especialmente su solidez plástica y el tratamiento de las composiciones que generan gran interés en el observador sintiéndose atraído por el contenido. No me interesa tanto su búsqueda de la fidelidad en la representación ni el detallismo, sino los recursos utilizados y la engañosa sensación de facilidad en la resolución que genera a quien mira sus cuadros. También me interesa mucha su búsqueda de la esencia de los objetos representados y el tratamiento del color y de los ambientes.



La Fábrica Moribunda, 2013 – Alejandro Quincoces



City Center- 2013 - Ricardo Galan Urréjola



Estación 24h. Wenceslao Robles



Academia de Francia en Madrid, 2013-2014 - Alberto Martín Giraldo



Madrid visto desde el Cerro del Tío Pío, 1962-1963 - Antonio López

Desde un punto de vista más conceptual, Margaret Bourke-White, capta magistralmente los dos mundos a los que hace alusión esta serie, realidad vs publicidad, la ironía de la escena puede presentar ciertas similitudes con la situación actual global.



The Louisville Flood, 1937 - Margaret Bourke-White.

5. ANTECEDENTES ACADÉMICOS

Antes de centrarme en el actual foco de interés pictórico me había interesado por el paisaje industrial y también por el turismo como motor económico en torno a la aparente intrascendencia de sus escenas cotidianas. Esto motivó la búsqueda de protagonistas y parajes-escenas. También me llevó a experimentar con las derivas urbanas que me acercaron a lugares interesantísimos.

Descubrí una gran variedad de paisajes en un territorio periurbano de frontera que aún sigo explorando y que me parece fascinante.

El hecho de querer “retratar” la sociedad, o determinados aspectos de la misma, sin que en las obras aparezcan personas se debe a que, en mi opinión, las propias construcciones, estructuras y artefactos ya nos definen suficientemente bien.

En un primer momento estaba más interesado por la realidad social a través de acontecimientos cotidianos, y esto me acercaba al contexto urbano en el que la mayoría de nosotros nos desenvolvemos habitualmente. A continuación se muestran algunos ejemplos de obras anteriores.



Sin Título. 2015. Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.



Sin Título. 2015. Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.

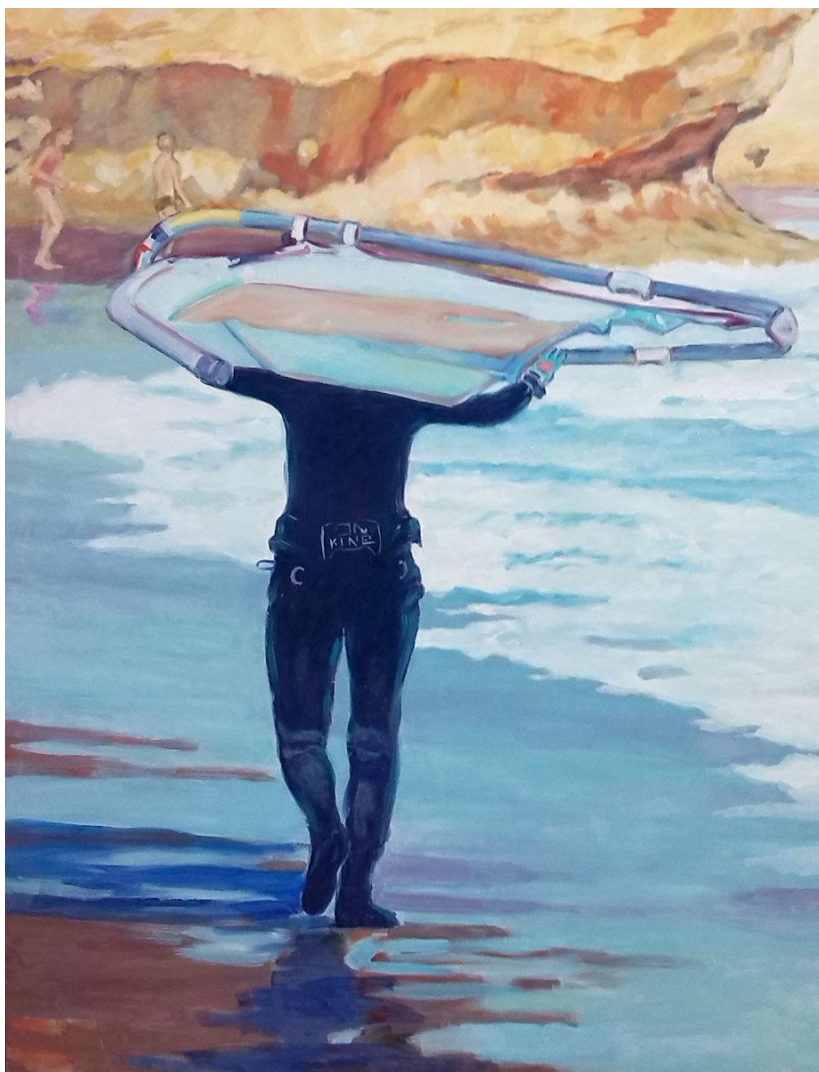
La propia observación del contexto me llevó a interesarme por la actividad humana y durante algún tiempo me centré en el turismo como fenómeno dinamizador de la economía local y que imprime un carácter particular al entorno y a sus habitantes. Y que, por otra parte, ofrece ilimitadas posibilidades desde el punto de vista plástico y narrativo.



S/T, 2015 Acrílico sobre lienzo. 89 x 116 cm.



Sin Título. 2014. Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.



S/T 2016. Óleo sobre lienzo. 130 x 162 cm.



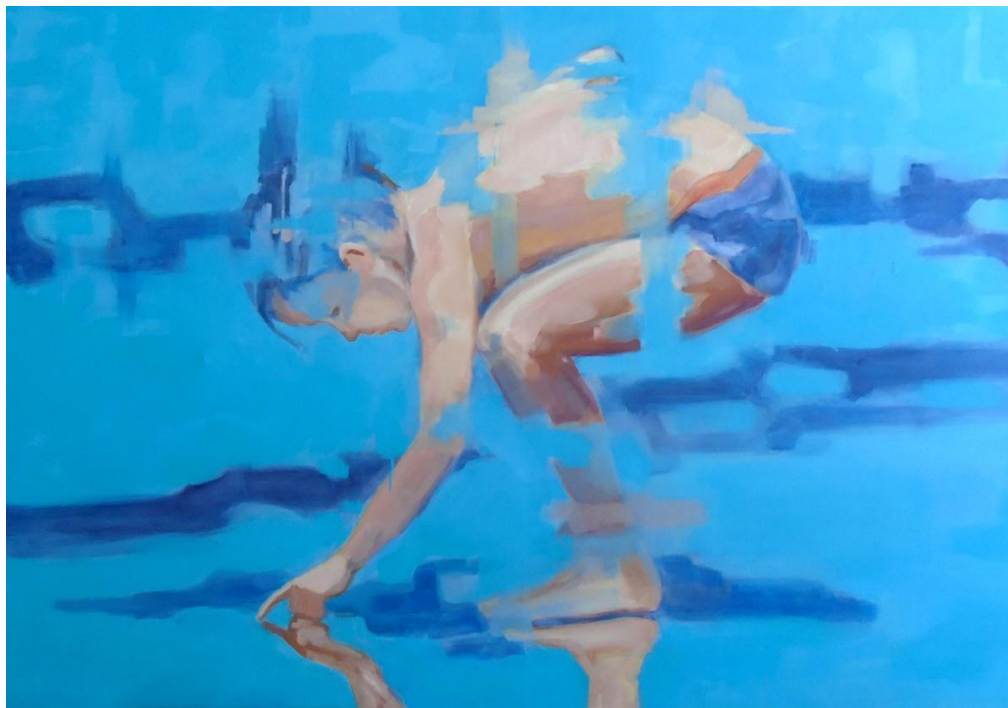
Sin Título. 2016. Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.

A partir de un momento determinado comienzo a no depender tanto de la línea y de la tiranía del dibujo y comienzo a soltarme, más expresivamente, menos contenido, más expansivo.



Sin Título. 2016. Acrílico sobre lienzo. 89 x 116 cm.

También comienzo a interesarme por la desestructuración o ruptura de la imagen, abriendo el camino nuevos lenguajes y posibilidades expresivas.



S/T 2016. Óleo sobre lienzo 210 x 150 cm.

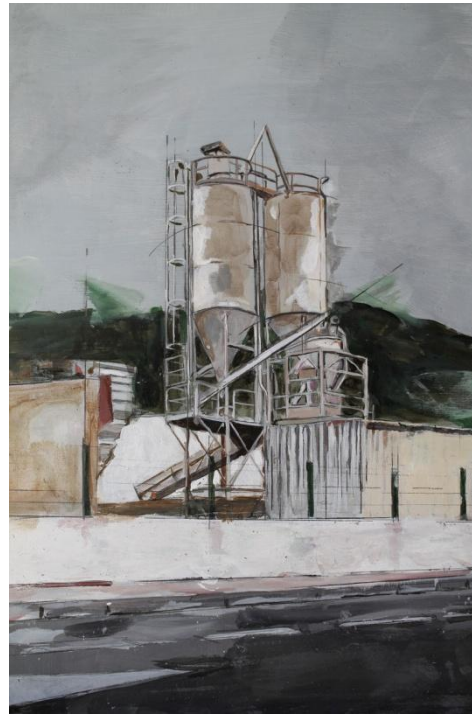


Sin Título. 2016. Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.

Esta tendencia aparece también aplicada a otros contextos más cercanos al que posteriormente ocuparía el trabajo de fin de grado. Debo decir que hasta el final del primer cuatrimestre del cuarto curso no tenía decidido el tema pues dudaba entre paisaje industrial, turismo y carteles de carretera. En torno a los tres tenía un discurso construido y muchas ganas de intervenir en cada uno de ellos. En el primer cuatrimestre del tercer curso hicimos una serie de pequeño formato que me fue acercando paulatinamente al tema finalmente elegido.



S/T 2015 Acrílico sobre tabla 30 x 21 cm.



S/T 2015 Acrílico sobre tabla 30 x 21 cm



S/T 2015 Acrílico sobre tabla 30 x 21 cm



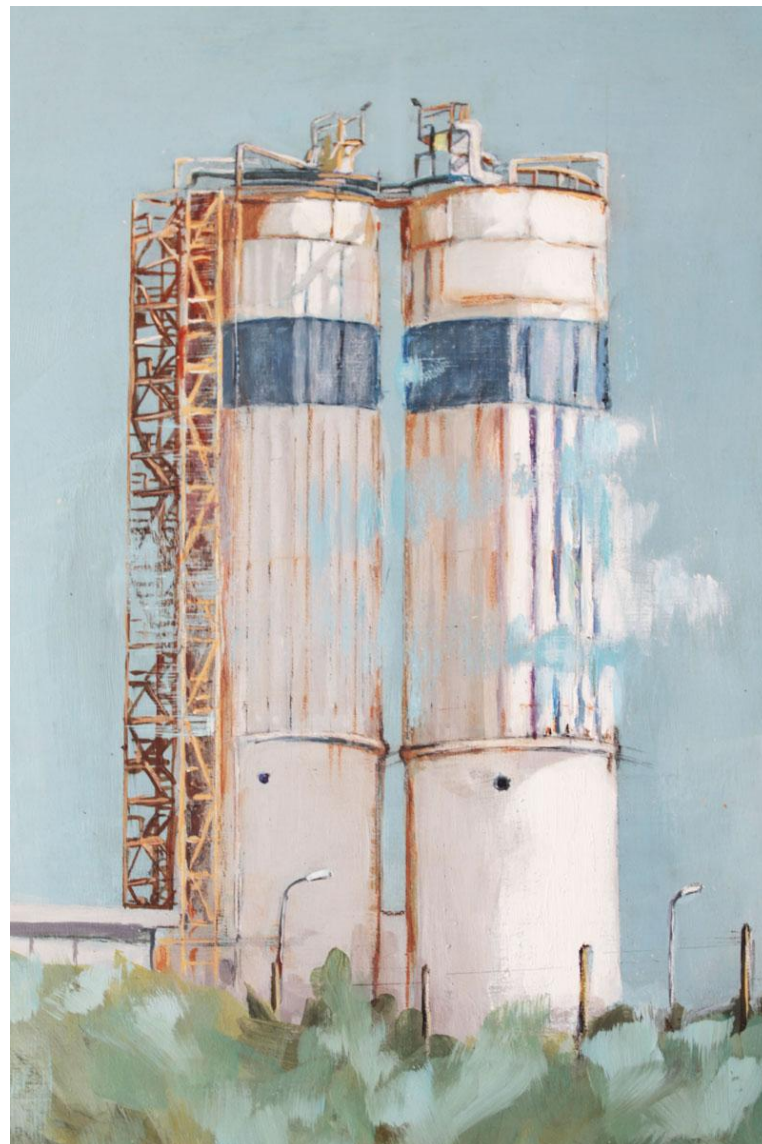
S/T 2015 Acrílico sobre tabla 30 x 21 cm.



S/T 2015 Acrílico sobre tabla 30 x 21 cm.

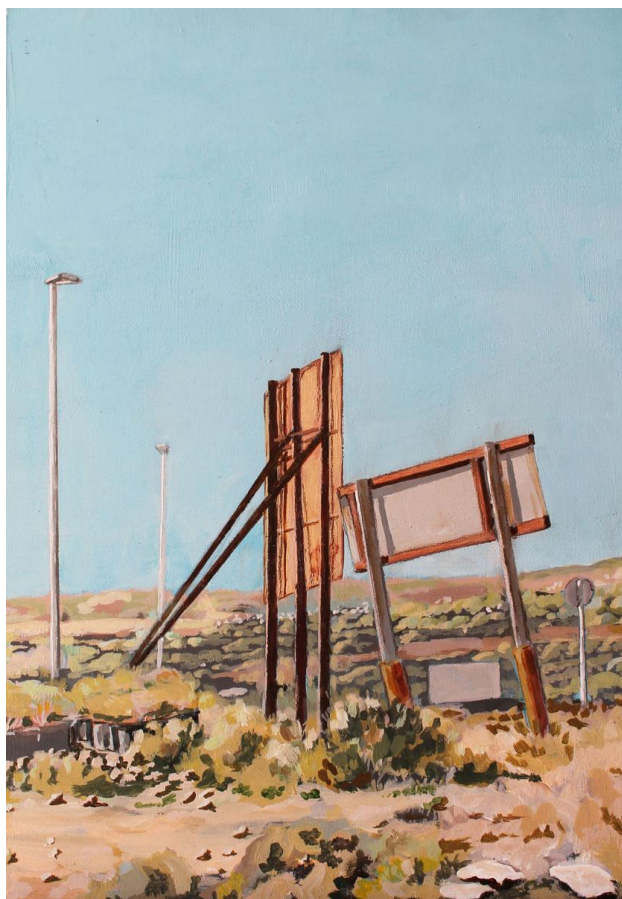


S/T 2015 Acrílico sobre tabla 30 x 21 cm.



S/T 2015 Acrílico sobre tabla 30 x 21 cm

Las dos siguientes obras son las que influyeron más decisivamente en la elección del tema del Trabajo de fin de Grado.



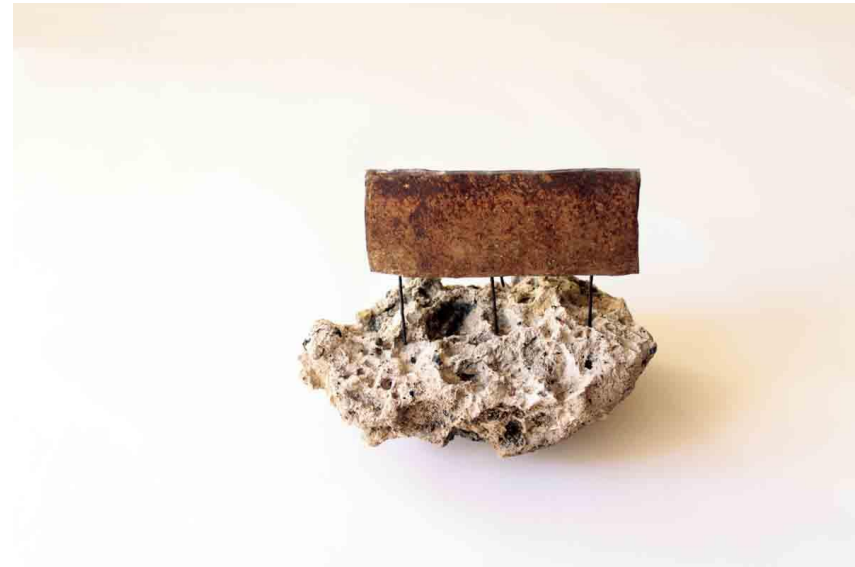
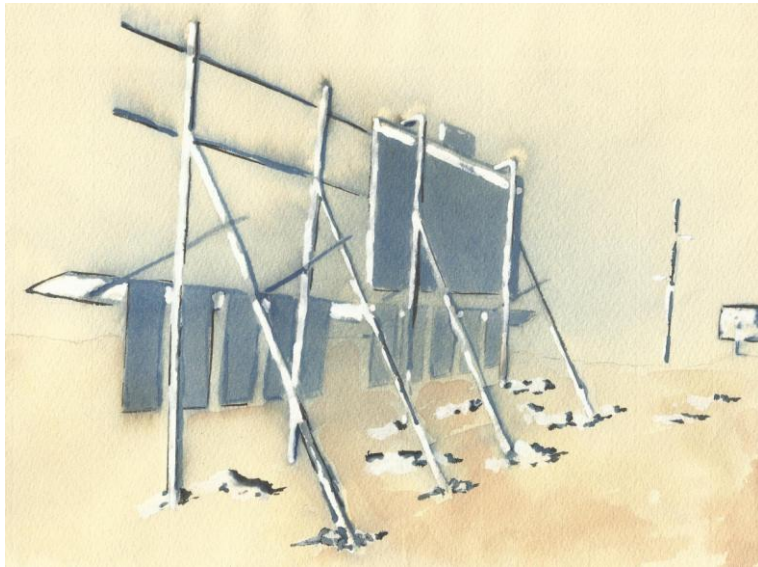
S/T 2015 Acrílico sobre tabla 30 x 21 cm.



S/T Óleo sobre lienzo, 2016. 81 x 65 cm.

6. PROCESO Y DESARROLLO

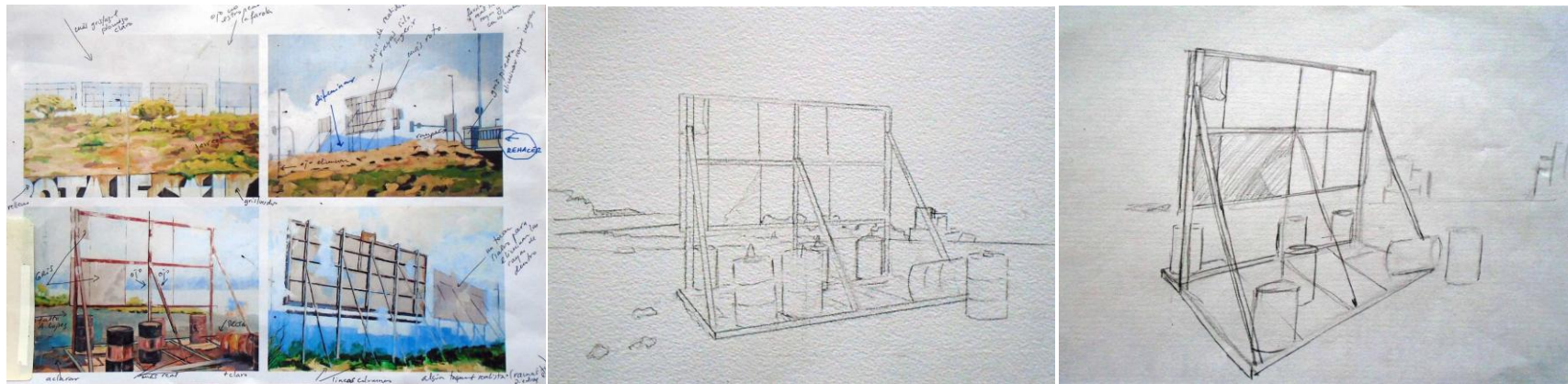
Este mismo tema, el cartel o valla publicitaria, se ha utilizado para el trabajo en otras asignaturas, ha sido el *leitmotiv* de este último cuatrimestre: se han realizado bocetos, anotaciones del natural, se ha trabajado, entre otros formatos, en forma de monotipos, falsos grabados, fotografía, video y en la elaboración de un proyecto expositivo que incluye una simulación 3D y una intervención mural relacionada con el mismo tema. También se han realizado anotaciones para posibles instalaciones.



Cuaderno de trabajo para el proyecto con anotaciones del natural, ideas y propuestas. Algunas de ellas se recogieron con el material disponible en ese momento.



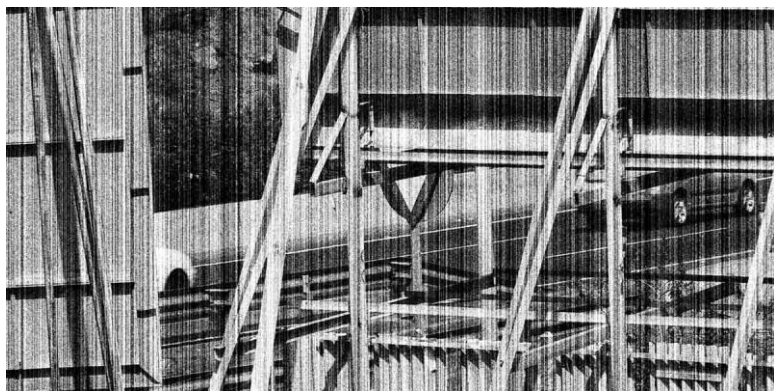
Algunas anotaciones y observaciones para correcciones, diferentes ángulos del mismo tema:



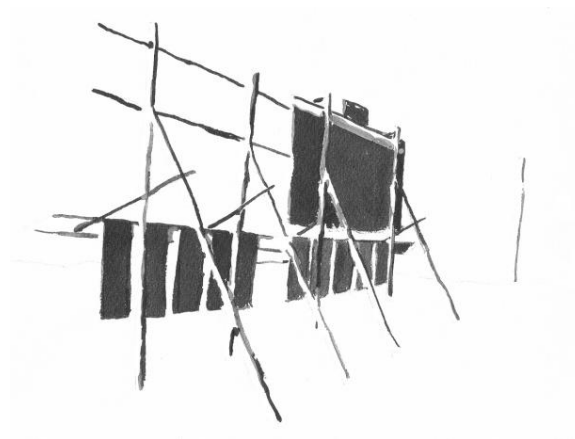
Preparación/reciclado de soportes: raspado/lijado, aplicación de gesso – óleo (según el soporte).



Videos



Proyecto mural

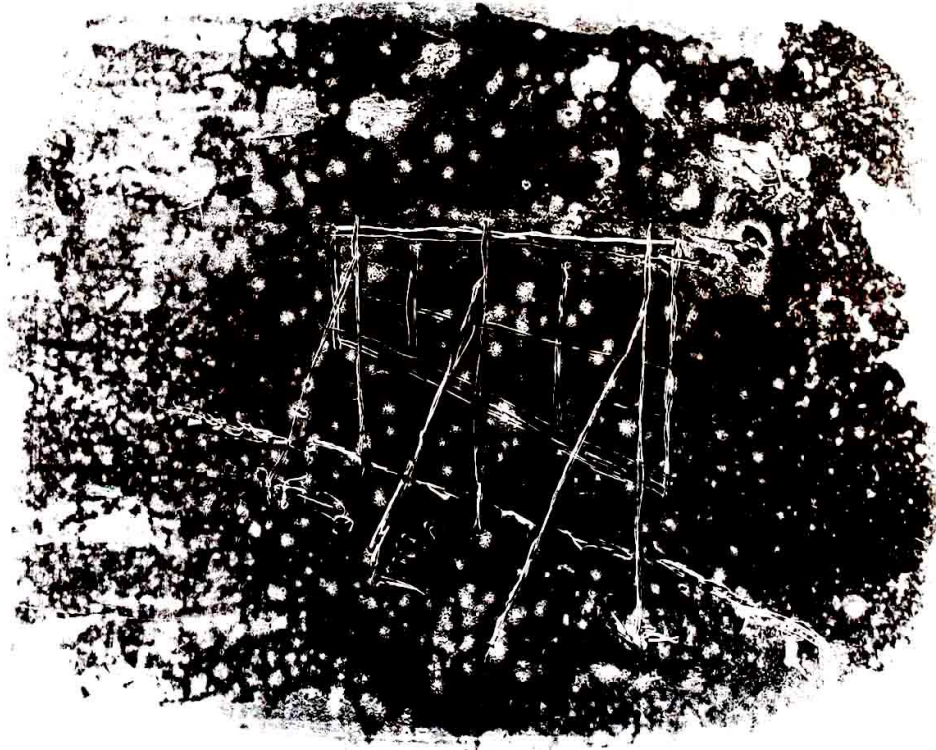


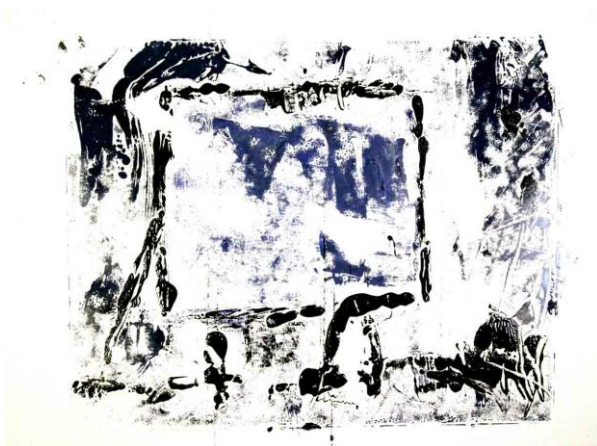
Libro de artista

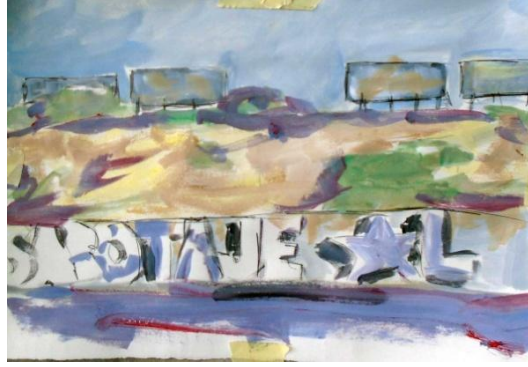


Bocetos









Centrándonos ahora en el desarrollo de este proyecto; en lo puramente pictórico, debo admitir que ciertamente aún conservo algún temor a abstraer, a romper con la tiranía de la figuración y cierta tendencia a un detallismo del que intento desprenderme para adaptarme al lenguaje plástico de mi época. Estudiar a los artistas de referencia me es muy útil para ello.

La figura me importa, probablemente más de lo que debería. Lucho contra el miedo a no ser fiel al modelo y permitir que las obras sean más expresivas. No obstante, observo en mis últimas obras una evolución, cierta soltura e intencionalidad de la que no disponía previamente. Me esfuerzo por identificar y respetar las normas que cada obra me dicta para sí misma, es decir, trato de adaptarme a lo que la obra me va pidiendo.

Como es lógico, una vez adquirida una base teórica y técnica tras estos años de estudio y práctica, es cuando se inicia el camino de la verdadera evolución en lo artístico que espero ir alcanzando.

Exploro nuevas formas de pintar. Aprendo de los errores.

En las últimas obras he introducido el uso de la espátula con resultados satisfactorios. El uso de la espátula siempre cede cierto terreno a lo aleatorio a lo imprevisto, al menos en mi caso hay cierta cantidad de azar en los resultados obtenidos con esta herramienta. No sé por qué, pero me provoca una tendencia a dejarme llevar, a no subordinar el acto de pintar a un resultado sino a concederle al propio proceso la importancia que merece. Suelo utilizarla cuando el deseo de introducir elementos de abstracción es irresistible. Me siento más cerca del material pictórico, me invita a darle más carnalidad a la pintura. Lógicamente las reacciones de los espectadores es dispar (me gusta escuchar las opiniones de mis compañeros), a unos les agrada más que a otros. De todas formas, debo reconocer que en mi caso el uso del pincel ajusta más el resultado finalmente obtenido a la idea inicial. Creo que tengo mucho recorrido por explorar en este terreno.

Alterno el uso del acrílico con el del óleo para desarrollar soltura con ambos. No he combinado ambas técnicas porque no lo he necesitado, es decir, he obtenido los resultados deseados sin necesidad de combinar las dos técnicas. La luz y el color comienzan a depender de mis pinceladas. La pintura ya no consiste en rellenar un dibujo.

Se realizaron anotaciones del natural, fotografías y bocetos previos de cada obra y se trabajó principalmente en el estudio con esta información, ya que en unos casos, la dificultad de acceso imposibilitaba el traslado de los soportes y en otros, se trataba de zonas de tránsito rodado.

Doy la importancia debida a la composición según la finalidad de la obra. Los encuadres fotográficos se deben a que he utilizado la fotografía como recurso complementario a las anotaciones del natural realizadas en papel. He documentado cuanto ha sido posible cada tema, desde diferentes ángulos, con diferente iluminación, en días diferentes y a diferentes horas. Ya comentábamos la imposibilidad material de trasladar los soportes a los escenarios. Algunas fotografías están realizadas desde el interior de un vehículo mientras circula por la carretera (Tótem IV), algunas de ellas están obtenidas desde puentes o pasarelas sobre autovías (Tótem V), o desde calzadas o aparcamientos (Tótem I, II, III, VI). Conservo mucho material que no ha sido utilizado en este trabajo de fin de grado, pero que forma parte del mismo proyecto, a fin de ser utilizado para completar esta serie, o en otros trabajos posteriores. A pesar del uso de la fotografía, me permito mis licencias interpretativas y añado o elimino elementos a favor de la composición (véase por ejemplo, el desarrollo de Tótem I y Tótem III, pág. 56 y 59 respectivamente), esto también es aplicable a la luz, al color o cualquier otro elemento si está justificado.

Mi paleta de color cada vez huye más de los colores saturados. Tiendo a quebrar los colores. No me siento cómodo en este momento con los colores que se alejan excesivamente de la realidad, aunque no trato de imitar a la realidad, lo que pretendo es interpretarla. No persigo convertirme en un virtuoso amanuense coprador. Hay en mí un “yo pintor académico” que a modo de *super-ego* contiene y frena al “*id pictórico*”

irrespetuoso con la norma que intenta expresarse libremente, sin ataduras técnicas o formales. Intento encontrar un equilibrio entre ambas tendencias. Crear tiene sus riesgos, desde el rechazo propio, al rechazo ajeno (de la obra). No me importa malograr una obra por haberme arriesgado, siempre puede volverse a comenzar tantas veces como sea necesario.

Los detalles, las formas más nítidas o definidas, los colores más cálidos, los contrastes más elevados, el mayor peso visual, los empastes, se reservan para los primeros planos y así poder generar sensación de profundidad o lejanía en los otros planos. Intento no adaptar el tipo de luz a mis propias limitaciones técnicas sino que trato de adaptarme yo al tipo de luz que la composición requiere.

Los aspectos más conceptuales, el desarrollo discursivo de la obra me merece un enorme respeto. Procuro documentarme lo más ampliamente posible respecto a los temas tratados. Mi obra se nutre de la realidad cotidiana, de las cosas que nos pasan a las personas que compartimos espacio y tiempo.

No tengo intención de forzar el desarrollo de un estilo propio diferenciador por el mero hecho de alcanzarlo, prefiero dejar que vaya apareciendo mientras pinto tal como veo y tal como soy, aunque ahora ni soy el mismo, ni mi mirada es la misma que hace cuatro años al inicio de estos estudios.

Como se puede observar en este proyecto mi lenguaje plástico está en evolución, me encuentro en el camino de la búsqueda de la técnica, del formato y de los recursos que mejor se adapten a lo que quiero expresar, en definitiva, intento encontrarme a mí mismo como pintor. En este momento me interesan sobre todo los aspectos compositivos pues creo que establecen y articulan el orden de todos los elementos del lenguaje pictórico y posibilita que los contenidos narrativos sean debidamente vehiculados.

En total se pintaron seis cuadros.

El primero de ellos, se realizó al óleo en un formato F-50 (89 x 116 cm).

Se realizó un primer boceto en papel Kraft marrón sobre tabla con pintura acrílica. Se hizo a un tamaño parecido al de la obra definitiva pues me interesaba mucho poder observar si los aspectos compositivos eran adecuados.



Boceto

Me pareció observar problemas de equilibrio pues parece que el mayor peso compositivo recae en el ángulo inferior derecho. Se decide añadir a la obra definitiva dos elementos a la parte izquierda del cuadro: una torre de comunicaciones que en la realidad está ubicada bastante más a la derecha y un barril que no existía.

En la siguiente secuencia podemos apreciar diferentes fases de su evolución:



En general la metodología de trabajo es similar para toda la obra de esta serie. Parto de la observación, las anotaciones del natural y el boceto, y me acerco a la composición definitiva. Si no se ajusta a lo que se busca se modifica (si es posible). Según qué obra, el dibujo puede tener más importancia o menos. La primera mancha se hace buscando una entonación general, a veces es posible ir realizando una aproximación al color, otras veces la primera mancha es monocroma, mediante una grisalla. Respetando la regla *graso sobre magro* para las pinturas al óleo vamos dando vida al cuadro. Algunas “desestructuraciones” requieren una planificación previa y son menos espontáneas de lo que parece una vez finalizada. Me gusta dejar “descansar” la obra unos días, sin verla, antes de decidir si continúo con ella.

El segundo de ellos se pintó al óleo en un formato M-50 (116 x 73 cm).

En este caso no se apreciaron problemas de equilibrio y no hubo que introducir modificaciones compositivas sobre la obra previamente planificada. La mayor dificultad que encontré fue crear atmósfera, conseguir dar credibilidad a los planos conforme se alejan del espectador y dar sensación de lejanía mediante un enfoque selectivo del primer plano, bien definido, y menos nítida a medida que se alejan los objetos. La angulación oblicua inferior (plano contrapicado) y la estaticidad que proporcionan las líneas horizontales asentando bien los carteles recortados contra el cielo se ajustan a lo que se buscaba: dar cierta majestuosidad a los carteles que invitan a pensar en que más allá hay un público al que se dirigen sus mensajes y pasan cosas que desde aquí no podemos ver.

Se reutilizó un cuadro anterior del que no me sentía muy orgulloso con una ligera capa de imprimación. Como se utiliza óleo, se evita dar una capa gruesa inicial pues me obligaría a empastar más de lo deseado desde el principio. Pueden observarse las transparencias del ejercicio anterior y como van desapareciendo bajo sucesivas capas de pintura. En este cuadro se pretende hacer un guiño y un reconocimiento al arte urbano incluyendo parte de un mural ubicado en el parking de la propia facultad.



El tercero de ellos se hizo con pintura acrílica en un formato F-40 (100 X 80 cm).

En este caso también se modificó la composición inicial ya que limitaba la posibilidad de elaborar un contenido narrativo pues una parte del cartel tapaba los edificios del fondo y, precisamente, se pretendía resaltar la relación entre la valla publicitaria y la exposición constante de los habitantes de los edificios del fondo al mensaje publicitario, cada día, a través de sus ventanas. En este caso se buscó una composición basada en la línea diagonal. Creo que se consiguió dotar de cierto dinamismo a la composición. Nuevamente se busca el plano contrapicado para resaltar la figura totémica.

Se utilizó pintura acrílica y se aplica espátula a la parte inferior, obteniendo un resultado que me pareció interesante.



El cuarto cuadro se realizó también con pintura acrílica a fin de continuar familiarizándome con ella pues casi siempre había pintado al óleo y tengo menos soltura con esta técnica. Se utilizó un formato grande: 200 x 122 cm en tabla de madera con bastidor imprimada.

Se trata de un formato muy pesado y difícil de manejar por una sola persona, lo cual es un inconveniente serio pues se necesita ayuda para ponerlo y quitarlo de los caballetes (se necesitan tres caballetes para su manejo). Además tiende a curvarse por la acción del medio acuoso sobre una sola de las caras, por lo que tuve que darle varias capas por la parte trasera, tumbarlo y aplicarle peso encima en dos periodos de tres días cada uno.



Diferentes fases del proceso:



Nuevamente se observa a la valla publicitaria desde abajo dando protagonismo a su “materialidad”, a su estructura. Se probaron diferentes acabados o resoluciones y se optó por eliminar el detallismo y dar más terreno a la “rotura” y desestructuración de la figura mediante arrastres de pintura del fondo sobre la forma y viceversa.

En esta obra lo importante está ocurriendo detrás del montículo o talud de una autovía que nos separa de otra vía de comunicación más elevada, por encima del punto de vista del espectador, dejando intuir que hay actividad humana en torno a esos carteles, farolas, semáforos y señales de tráfico en donde desemboca un puente o paso elevado. Es por ese lugar por donde el espectador supone que transitan las personas en sus vehículos. La entidad del lugar y la densidad de circulación justifican la presencia de vallas publicitarias.

Para el quinto cuadro se regresó al óleo y se pintó en soporte F-50 (89 x 116 cm).

Se trata de un plano amplio, que desde mi punto de vista, tiene bastante complejidad en su ejecución. Es el cuadro más topográficamente descriptivo de este proyecto. Se hace una primera mancha y un planteamiento general a pincel y se va completando alternando espátula y pincel. Se pretendía imprimir cierta potencia visual sin caer en el efectismo.

Nuevamente la generación de una atmósfera que indicara profundidad supone un reto. También lo fue el tratamiento diferenciado de los tres planos y de los objetos ubicados en ellos. Requirió diversas modificaciones.

Fases:



El sexto cuadro se hizo al óleo sobre un soporte de 81 x 65 cm., es el formato más pequeño utilizado en esta serie. Se reutilizó un cuadro de un ejercicio de clase anterior. El motivo de acudir a este formato es, por una parte, seguir buscando el tamaño en el que me siento cómodo pintando como investigación personal y, por otra, acompañar en las mismas medidas a otro de los cuadros de la serie que, aunque no se presenta en este TFG sí forma parte del proyecto y está realizado en el mismo formato. Es el que cuadro que menos tiempo requirió. Decidí pintar sin miedo a la evaluación y disfrutar más del proceso. El resultado es más desenvuelto, se resolvió en cuatro sesiones de trabajo. Es el que más aceptación ha tenido entre quienes me han dado su opinión sobre la obra en su conjunto. Tiene un contenido narrativo subjetivo que permite al espectador elaborar sus propias hipótesis y realizar su propia lectura. Creo que se consiguió dotar a la obra de un contenido simbólico y poético.

Fases:



Una muestra de las obras participó en la novena edición de la exposición colectiva que tradicionalmente se celebra en la Sala de Arte La Recova en Santa Cruz de Tenerife.



7. CRONOGRAMA

2017	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO
TUTORÍAS						
CONCEPTO, DESARROLLO DEL DISCURSO						
DOCUMENTACIÓN, REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA						
PROCESO CREATIVO						
AUTOEVALUACIÓN, REVISIÓN OBRAS						
REDACCIÓN DEL TFG						
EXPOSICIÓN						

8. CATÁLOGO FOTOGRÁFICO DE LA OBRA



TÓTEM I
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm.



TÓTEM II
Óleo sobre lienzo
116 x 73 cm.



TÓTEM III
Acrílico sobre lienzo
100 X 80 cm.



TÓTEM IV
Acrílico sobre madera imprimada
200 x 122 cm.



TÓTEM V
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm



TÓTEM VI
Óleo sobre lienzo
81 x 65 cm.

9. CONCLUSIONES Y VALORACIÓN PERSONAL

El camino emprendido en estos años de formación lleva al fin de una etapa, que no a una meta, en donde comprendemos que el camino del aprendizaje aún continúa, tal vez a la búsqueda de un lenguaje propio, a la adquisición de la técnica y recursos necesarios para lograr expresar adecuadamente lo que se pretende decir, o para continuar cultivándose intelectualmente a fin de dar coherencia al discurso en torno al cual se desarrolla la obra.

Este trabajo de fin de grado se ha centrado en el cartel publicitario como objeto icónico y simbólico. Testigos mudos del devenir social, que con frecuencia ocupan espacios urbanísticamente estériles en las áreas periurbanas, zonas de tránsito en lo urbanístico, acompañando al ser humano en la “domesticación” del territorio aún salvaje en esa zona de nadie, de las ciudades siempre en expansión. Verdaderos territorios de frontera en un mundo globalizado que pretende normalizar la existencia del ciudadano alrededor del acto de consumo como rito sostenedor de una cultura. Dolmen metálico, símbolo del hombre urbano postmoderno frente al mítico *homines agrestes*, habitante extramuros medieval que representa al ser humano sin civilizar. Señal que advierte al recién llegado de la entrada a un mundo regido por las normas de un sistema basado en el consumo.

Precisamente, en ese proceso de desvanecimiento de la individualidad en torno a la normalización del consumidor, debemos buscar la contextualización de la obra para comprender el papel ejercido por un gigantesco sistema con pies de barro que amenaza con engullirnos.

Se ha pretendido que las imágenes hablen, que tengan un contenido narrativo, pero también se desea que dejen espacio a la subjetividad, a la elaboración propia del espectador. Se trata de una serie de seis cuadros,

que, en tanto están captadas por la mirada contemporánea, quieren contar pequeñas historias de nuestro tiempo.

Al igual que Adorno, Th. W. consideramos que la obra está viva por su lenguaje y que *“su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas”*, se intenta, por tanto desarrollar uno propio y que sea interpretable, legible. Modestamente y conscientes del punto de partida en que nos encontramos. Sin pretensiones infundadas.

No sé si habré encontrado un estilo propio, no sé si lo encontraré alguna vez. Intento pintar-expresarme tal como soy. Sin adscripción a ninguna corriente estética para evitar anclajes artísticos. Me considero ecléctico. Bebo de las fuentes que considero pueden aportar algo a esa búsqueda. Miro a mi alrededor, observo el entorno y trato de encontrar el simbolismo y la poética que se esconde tras las cosas. Me interesa la pintura como medio de expresión sin rechazar otras alternativas plásticas.

Con la modestia del estudiante busco en las acciones cotidianas y en los objetos cercanos la esencia de cada acto, de cada cosa, sin intención de semiotizarlas (en actitud de exploración objetiva de lo que existe de fondo de toda significación), sino más bien con anhelos de subjetividad. Exploro tanto el entorno como la propia capacidad de plasmar ideas y transmitir experiencias.

En ocasiones cedo a la tentación de romper con la tiranía de la bendita/maldita figuración introduciendo elementos de abstracción y compito con el deseo a duras penas contenido, de desestructurar esa figuración pictórica a la búsqueda de un lenguaje contemporáneo que se abstraiga y fragmente en la misma medida que lo hace el mundo a nuestro alrededor.

Este proyecto sigue abierto, es una serie inconclusa que se pretende ampliar pues creo que ofrece grandes posibilidades narrativas.

Por otra parte, tan sólo señalar que no me interesa especialmente el paisaje por sí mismo como meta u objetivo en lo representativo, me interesa más lo que ocurre en el cuadro, su narrativa. El paisaje lo pinto porque está ahí y porque, como el resto de los occidentales, me encuentro expuesto al vértigo que produce el *horror vacui*.

Se busca (al menos lo intento) separar el mensaje de su emisor para poder mostrar al tótem desnudo. Son miradas que coagulan la realidad sobre el lienzo con su poética cotidiana, pero no por ello menos contundente. Creo que los objetivos planteados son alcanzables, no obstante, el tiempo y la recogida de información a través de las opiniones que se emitan tras su exposición pública podrán orientar el camino a seguir en el futuro.

Lo intrascendente puede convertirse en objeto de reflexión y análisis a través de su puesta en evidencia mediante las imágenes.

No puedo finalizar sin dedicar unas palabras de sincero agradecimiento a mi tutor, el profesor D. Severo Francisco Acosta Rodríguez por la calidad de sus consejos, su amabilidad y paciencia. Así como al resto de mis profesores y compañeros pues de todos ellos he aprendido.

10. BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, TH. W. *Teoría estética*. Ediciones Akal, Madrid, 2004.

AUGÉ, Marc (1993): *“Los no lugares. Espacios del Anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad”* GEDISA EDITORIAL. Barcelona, 2000.

BARROS, C. (2000): *Reflexiones sobre la Relación entre Lugar y Comunidad*, en Documents d'Anàlisi Geogràfica. Nº 37. Servei de Publicacions: Universitat Autònoma de Barcelona- Universitat de Girona. 2000.

BARTRA, R. *Territorios del Terror y la Otredad*. Ed. Pre-Textos. Valencia 2007.

BARTRA, R. *Los Salvajes de la Modernidad Tardía. Arte y Primitivismo en el Siglo XX*. Artes Plásticas, Claves de Razón Plástica nº 163, 2006.

BAUMAN, Z. *Modernidad Líquida*. Ed. Fondo de cultura económica. Argentina 2004.

BAUMAN, Z. *Teoría Sociológica de la Postmodernidad*. Espiral. Estudios sobre estado y Sociedad. Vol II, nº 5, Enero /Abril 1996.

BENEGAS, A. *Una introducción al “lenguaje” posmoderno*. Estudios Públicos nº 83. Buenos Aires 2001.

CABANNE, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Ed. Anagrama, Barcelona. 1972

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las Imágenes Toman Posición*. Edita Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

GOMBRICH E.H. *Arte e Ilusión: Estudio Sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Ed. Debate. Madrid. 2003.

GOMBRICH E.H. *Los usos de las imágenes*. Ed. Fondo de cultura económica Singapur 2003.

- GROMBICH E.H. *La Historia del Arte contada por E. H. Grombich*. Madrid. Círculo de Lectores. Traducción de la decimosexta edición inglesa 1997
- GÓMEZ DE ARAUJO, M.A. *El eclecticismo en pintura. Tesis doctoral*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Madrid 1998.
- GUY DEBORD. *Teoría de la Deriva*. Texto aparecido en el nº 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional Situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.
- HARRIS, M. *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Ed. Crítica. Cultura Libre. Barcelona 2007.
- JOYCE, James. *Ulises*. Literatura Contemporánea Seix Barral. Ed. Lumen. Barcelona. 1976.
- MORALES Y MARÍN J.L. *Diccionario de términos artísticos*. Editorial Luis Vives. Edelvives. Zaragoza 1985.
- OCAMPO, E. *Ver y pintar. El problema de la representación artística*. Kalías, I.V.A.M., Valencia, año VII, nº 14, semestre II, 1995.
- QUESADA FERNANDEZ, B. *Nuevos Lugares de Intención*. Tesis Doctorado. UCM Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Madrid 1999.
- RAMONEDA, A y SÁNCHEZ, R. *Del no-lugar al cronotopos, pasando por el vestíbulo de la estación de Atocha*. Athenea Digital nº 12: 109-128 (marzo 2012) Artículos. ISSN: 1578-8946. Universidad Autónoma de Madrid. 2012.
- VV.AA *Comportamiento del Consumidor y Estrategia de Marketing*. McGraw-Hill. Mexico D.F. 2006.
- VV.AA. *La visión periférica. Otra mirada sobre la modernidad. Edición del Departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife 2004*.
- WILLIAMS, R. *El campo y la ciudad*. Ed. Paidós. Buenos Aires 2001.

RECURSOS WEB:

AUGÉ, M. *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana.*

http://www.fmmeducacion.com.ar/Bibliotecadigital/Auge_Sobremodernidad.pdf 18/05/2017

CONTI, S. *Territorio y Psicología Social y Comunitaria, trayectorias/implicaciones políticas y epistemológicas.* Revista Psicología y sociedad.

<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v28n3/1807-0310-psoc-28-03-00484.pdf> 12/05/2017

EL PAÍS CULTURA. *Goya “en su sitio” (tránsitos y usos del paisaje usado)*

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/28/actualidad/1438107399_140121.html

LLOYD SMITH. A. *La mirada sartriana: poder y otredad en L'Être et le Néant, La Nausée y Huis Clos.* Universidad Nacional, Costa Rica.

Letras 55 (2014) <file:///C:/Documents%20and%20Settings/JCVL/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-LaMiradaSartriana-5475997.pdf>
30/04/2017

MARCHÁN FIZ, Simón. *Las querellas modernas y la extensión del arte.*

<file:///C:/Documents%20and%20Settings/JCVL/Mis%20documentos/Downloads/1478-4304-1-PB.pdf> . 03/05/2017

REGINA COVAS M. *Los “No Lugares”: ¿Falacia o Realidad?*

<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n07a05covas.pdf> 12/05/2017