

*Physis kryptesthai philei*

María Vera Ramos

Trabajo de Fin de Grado

Tutor: Javier Garcerá

Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Málaga 2015

*Chanterez-vous quand serez vaporeuse?  
Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse.*

(¿Cantarás cuando seas vaporosa?  
Todo huye, bah. Porosa es mi presencia.)

Paul Valéry

ÍNDICE	pág.
1. Resumen y palabras clave.....	4
2. Idea.....	6
3. Investigación plástica.....	9
3.1. Primeras aproximaciones al proyecto.....	9
3.2. Depuración plástica.....	15
4. Investigación teórica.....	19
5. Referentes.....	27
5.1. La negación de la representación.....	28
5.2. El gesto y las formas orgánicas.....	29
5.3. El patrón.....	29
5.4. El paisaje como excusa.....	30
5.5. Lo Sublime.....	30
6. Conclusiones.....	31
7. Presupuesto.....	34
8. Cronograma.....	34
9. Bibliografía.....	35
10. Anexo I .....	38

## 1. Resumen

El título de este proyecto hace referencia a una cita de Heráclito de Efeso que traducida viene a significar: “la naturaleza ama esconderse”. Esta cita ha tenido numerosas interpretaciones en el mundo occidental aunque la que más me ha llamado la atención ha sido la propuesta por el historiador de las religiones Walter Burkert: “si se excava la tierra para ver el crecimiento del germen, se destruye la planta”<sup>1</sup>. En palabras del filósofo Pierre Hadot, “lo que impulsa a nacer, tiene que morir”<sup>2</sup>. En ambas interpretaciones, la tierra es la clave del fenómeno de lo oculto: en la primera, cuando pretendemos descifrar y conocer la planta mediante la retirada de tierra ésta es destruida, se muere, y esto da paso a la segunda interpretación: la muerte de esta planta es la que produce el retorno de la misma a la tierra y, por tanto, a su ocultamiento.

---

1 Olmos, Ricardo. *Paraíso cerrado, jardín abierto: el reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*, Polifemo, Madrid 2005 pág.21.

2 *Ibid* pág. 21.

El trabajo ha nacido a partir de un interés por el Romanticismo y el concepto de “lo sublime” (para cuyo estudio me he valido de los ensayos y estudios de Immanuel Kant, Edmund Burke, Novalis, Javier Arnaldo, Alain Roger, Javier Maderuelo, Rafael Argullol y Eugenio Trías entre otros), la cultura y el Arte Oriental (con textos y ensayos de figuras como François Cheng, Jun'ichiro Tanizaki y el catálogo de *The Third Mind*, que me han servido como objeto de estudio y reflexión sobre mi trabajo) y, por último, las poéticas de la negación de lo visual (para cuyo análisis me he valido de artículos y textos de Juan Carlos Meana, Miguel Ángel Hernández-Navarro, Luis Puelles y Gombrich entre otros) que, unido a un a investigación plástica con una serie de resultados donde la pincelada repetitiva, la veladura, la mancha, la reserva, el bajo contraste, la monocromía y los vacíos-llenos, conforman un conjunto de códigos y lenguajes dirigidos a la experiencia del ver y de la percepción, generando así la producción que ahora presento.

Mediante este proyecto planteo la paradoja entre lo representado velado mediante estrategias de reducción de “lo que hay para ver” y la pintura como instrumento de representación pictórica. Formalmente, se traduce en bajo contraste, monocromía y uso del

paisaje como soporte, entendiéndolo bajo su concepción de Naturaleza. Con éste término no me refiero a el carácter o la cualidad de las cosas o las personas, sino a ese ente compuesto por las plantas, los animales y la geología que conforman la vida en todos sus aspectos, que a su vez, mantiene una relación con la idea de Muerte. Es por ello que, a través de un ejercicio de observación y fragmentación, selecciono y analizo aquellos detalles del paisaje donde prevalece una atmósfera de descomposición, hedor, infección y sombra que la propia Naturaleza esconde a la realidad, que me sirven para el estudio de los vacíos-llenos que más adelante, traslado a imagen pictórica en un código de pincelada repetitiva, veladura y reserva.

Palabras clave:

Pintura, paisaje, naturaleza, vacío, lleno, muerte, descomposición, monocromía, ocultamiento, fragmento, detalle, sombra, silencio, repetición, negación, veladuras.

## 2. Idea

El carácter íntimo del proyecto me exigía una terminología específica con el fin de facilitar su entendimiento. A partir de las definiciones empleadas por Alain Roger sobre “país” y “paisaje” en su libro *Breve tratado del paisaje*<sup>3</sup>, denominé “micro-país” a ese fragmento del paisaje en estado cero, oculto de la visión ordinaria y banal de la sociedad, solo perceptible a los ojos de aquellos que lo busquen y “micro-paisaje” a la “artealización”<sup>4</sup> del primero, es decir, la aportación subjetiva por parte del sujeto-artista a ese “micro-país”.

Mediante la aparente monocromía y el bajo contraste de la imagen, genero una atmósfera que remite a la visión de este “micro-paisaje” que se encuentra a nivel de tierra, que no recibe la luz del sol, que está podrido, seco, que pareciera querer ser ocultado por parte de la Naturaleza y en el que pueden aparecer animales en descomposición.

---

3 Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje* (Ed. Javier Maderuelo), Biblioteca Nueva, Madrid 2007. El escritor define como *país* al grado cero del *paisaje* y éste como el *país* artealizado bajo la subjetividad el sujeto.

4 En el mismo texto, Roger se refiere a este término como “culturización”, es decir, que se encuentra bajo una herencia artística que proviene de la pintura, el cine y la fotografía.

Se trata de una representación de esta zona escondida y, por tanto, de una zona en penumbra en la que no se puede saber con exactitud qué se está viendo: se muestran formas reconocibles (como el torso de un perro o algún elemento que nos evoque una hoja o ramificación) mientras que otras permanecen ocultas. En este sentido, no se muestran o no llegan a configurarse icónicamente dichos elementos representados, apareciendo sólo vacíos que provocan en este plano una convivencia entre ocultamiento y desvelamiento, entre figuración y abstracción potenciando así la idea de huella y el misterio de la escena.

Para el desarrollo de este TFG, he recurrido a referencias cinematográficas como *Blow Up* de Michelangelo Antonioni, *Solaris* dirigida por Andréi Tarkovski, *Blue Velvet* de David Lynch y *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* del director Kim Ki-duk, ya que me interesan las soluciones que me puede aportar el cine como de encuadres cerrados, travellings dentro de los detalles, recorridos lentos... además, de las cargas conceptuales que se aprecian en estas mismas películas como la idea del vacío y del lleno, la descomposición, la extrañeza, la muerte, lo Sublime... Para éste último, investigo la Naturphilosophie como la filosofía

romántica que nos acerca a ese diálogo entre el sujeto y la Naturaleza, que más adelante se irá desarrollando como la extrañeza producida por el reconocimiento de figuras animales dentro de la vegetación representada de mi proyecto.

El vacío y el lleno dentro de los espacios pictóricos que comencé a elaborar de manera intuitiva, se vio enriquecido más adelante gracias a *Vacío y plenitud*<sup>5</sup> de François Cheng. En él observaría su importancia en la cultura oriental y su aplicación a numerosos ámbitos de la vida además de alcanzar una mayor profundización sobre estos términos que, más adelante, me llevarían a plantearme cuestiones como la idea de huella- para la cual he recurrido a *La evidencia de las imágenes*<sup>6</sup> de Gombrich, el cual comprende este término como la interpretación del rastro o pista que deja un ser vivo- y la necesidad de la representación- para cuyo estudio me he valido de Juan Carlos Meana y su artículo *Poéticas de la negación de lo visual*<sup>7</sup> cuya reflexión sobre las estéticas de la negación de la imagen me ayudan a centrarme en los

---

5 Cheng, François. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid 2004

6 Puellas, Luis. *Lo Posible. Fotografías de Paul Nougé*, E.P.R. Murcia Cultural, S.A., Murcia 2007.

7 Meana Martínez, Juan Carlos. *Poéticas de la negación de lo visual*, Actas do II Congresso Internacional Creadores 2011.

códigos de ocultación de la representación y su imposibilidad de lectura. Mediante el bajo contraste pictórico y la pincelada repetitiva genero un tramado que no permite al ojo curioso poder afrontar la narrativa de la escena.

En definitiva, planteo una reivindicación contra la consumición masiva de imágenes que sufre el individuo en la actualidad: para ello, empleo la pintura como instrumento que genere una serie de paradojas en la representación basadas en estrategias de obstaculización de la percepción. De este modo, pretendo que el espectador se pare y observe, que intente resolver qué se esta planteando en el espacio pictórico.

### 3. Proceso de investigación plástica

#### **3. 1. Primeras aproximaciones al proyecto**

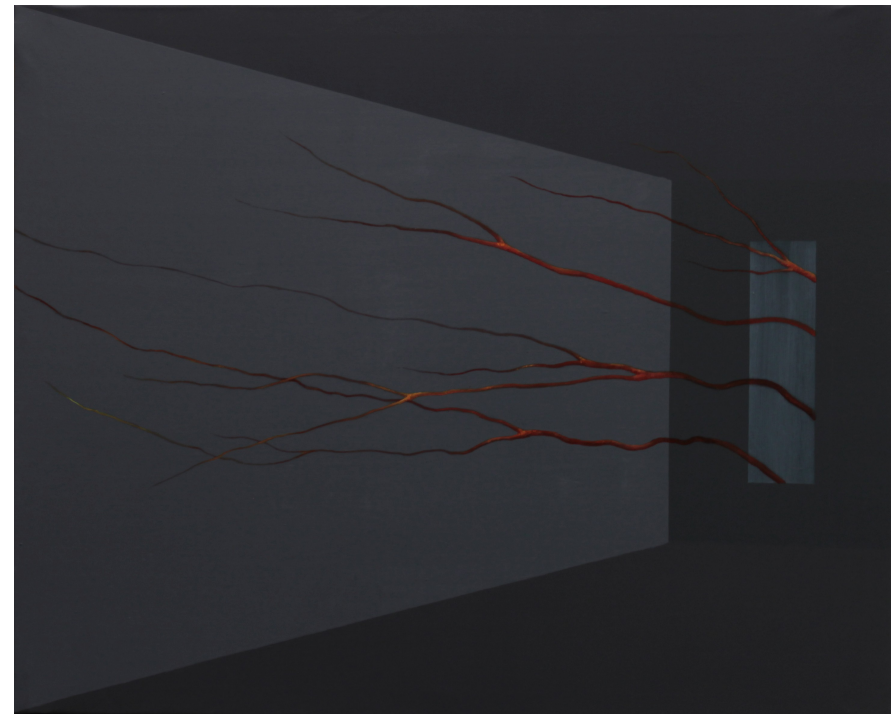
El proyecto pictórico que presento surge a partir de las obras desarrolladas en la asignatura Taller de pintura contemporánea impartida por el profesor y tutor de este TFG, Javier Garcerá, realizadas en el tercer curso de carrera. A partir de sus clases teóricas se inició un proceso de educación de la mirada que se puso en práctica por vez primera durante la visita al Jardín botánico de la Concepción. La finalidad de esta visita era generar un lenguaje pictórico a través de la observación directa de la realidad: interpretar y traducir esta experiencia sensitiva en el ámbito de la pintura. Como consecuencia de esta experiencia, la Naturaleza me atrajo profundamente, ya que la comprendía como un registro de “formas” que, trabajando sobre ellas, acababan derivando en una serie de contenidos inesperados y desconocidos. Las piezas presentadas en aquel momento ya mostraban ese interés y, formalmente, obedecían a unos códigos basados en un bajo cromatismo frente al contraste que se generaba a través de los cálidos registros de las ramificaciones. En definitiva, se trataba de un juego de contrastes tanto cromáticos como conceptuales

construidos mediante el juego producido entre la presencia de elementos interiores en espacios exteriores y viceversa.

Al mismo tiempo, en Proyectos artísticos I impartida por el profesor Carlos Miranda, estuve desarrollando otro proyecto paralelo en el que seguía utilizando unos códigos pictóricos similares donde también aparecía una Naturaleza siniestra u oscura que, en este caso, albergaban animales entendidos bajo el contexto de la cultura popular en masa. Éstos se presentaban camuflados entre la vegetación representada en el espacio pictórico produciendo un fenómeno de confusión. Como resultado, las obras realizadas en este período presentaban una triple antítesis plástica basada en sus componentes de materia, textura, color y temática.

Más adelante, en la asignatura de Proyectos artísticos II impartida de nuevo por el profesor Javier Garcerá, se produce un punto de inflexión. En este momento, se genera un salto tanto formal como conceptual: El estudio de textos y autores del Romanticismo me permitió entonces abordar la disyuntiva entre la Naturaleza y la cultura; lo orgánico y lo arquitectónico.

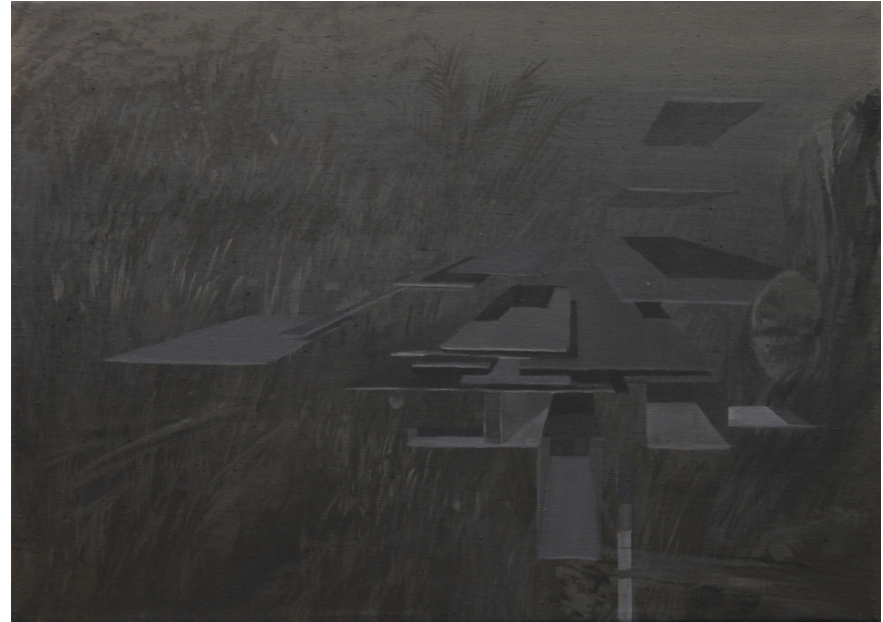
En este momento, se aprecian pequeños detalles formales (escala cromática reducida, formas orgánicas, reservas y veladuras) y conceptuales (ramificaciones, idea de tapiz, confusión entre siluetas animales y vegetación) que más adelante rescataría de nuevo para continuar la elaboración del proyecto que ahora presento para este TFG.



*Sin título*, técnica mixta sobre tela, 130x97 cms. 2013.  
(Taller de pintura contemporánea)



*Sin título*, técnica mixta sobre tela, 100,5x81 cms. 2013.  
(Proyectos artísticos I)



*Sin título*, acrílico sobre tela, 33x24 cms. 2014.  
(Proyectos artísticos II)

Con todo el trabajo elaborado e interiorizado en tercero, decidí abordar la asignatura de cuarto de carrera Producción de proyectos artísticos (impartida por los profesores Carlos Miranda, Blanca Montalvo y Rosa Rodríguez) mediante un nuevo proyecto pictórico en el que continuaría la idea de paisaje romántico en claves contemporáneas: los 3 primeros meses fueron de búsqueda y experimentación. Durante este plazo de tiempo no consigo encontrar un lenguaje adecuado produciéndose copias de mis trabajos anteriores o resultados no deseados ya que carecían de la potencia de lo conseguido anteriormente y es, sólo en el último mes de la asignatura, cuando consigo encontrar una vía que da lugar al proyecto que planteo para este TFG.

Debido a la limitación de páginas que se exige en el reglamento, he decidido colocar sólo un máximo de una o dos fotos por fase, ya que el número de pruebas pictóricas es bastante voluminoso<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Consultar el anexo I donde se encuentran todos los trabajos realizados en este periodo.

La intención de la propuesta fue comenzar un nuevo proyecto pictórico que hiciera referencia a las profundidades marinas. Para ello, recopilé información visual de estos espacios a través de la red que me servía de referencia. Así también dediqué parte de mi trabajo al estudio de artistas como Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal o Justin Mortimer ya que también recurren a las imágenes de la red para generar composiciones o incluso, para utilizar dichos recursos visuales como imágenes que traducen a un lenguaje plástico.

Comencé a centrarme en la luz focal como elemento narrador de los acontecimientos que podía suceder dentro del espacio lienzo y , además continué la experimentación de diferentes técnicas en un mismo lienzo donde se producían efectos de repulsión y atracción entre ellas. Más adelante me percaté que las imágenes que estaba generando en aquel momento carecían de la potencia que había conseguido en el curso anterior así que las descarté.

Necesité revisar los trabajos realizados durante tercero de carrera, como la serie que había presentado para Proyectos II, en la que me centraba en la antítesis de las formas sobre un espacio paisaje. Utilicé este recurso para radicalizarlo mediante reservas y formas orgánicas pero lamentablemente, esa radicalización impedía que

esas imágenes fueran sugerentes ya que, habían aparecido elementos como la línea de horizonte y cierta arquitectura que le otorgaba a la imagen una dureza y rigidez poco conveniente. Como consecuencia de ello, deseché los resultados obtenidos para centrarme en la idea de paisaje sugerente y comencé a desarrollar los bajos contrastes, dejando la experimentación de técnicas a un lado.

Durante el desarrollo de esta serie de cuadros me percaté de tres cosas: la primera era que la imagen se estaba quedando demasiado oscura, no había variedad tonal, ni claroscuro. La segunda, que la arquitectura aún no se había integrado y la última que continuaba pareciéndose en cierto grado, al trabajo que había desechado y, probablemente, necesitaba alejarme más de ello. Así que recurrí a la luz: no sería una arquitectura la que flotaría en un espacio natural, sino que la luz sería la que recortaría esas formas en el espacio. También debía de intentar alejarme de aquella arquitectura con punto de fuga y probar quizás, un punto de vista cenital. Así que tras realizar una serie de pruebas partiendo de las conclusiones obtenidas, me di cuenta que no conseguía alejarme lo suficiente de los trabajos que había hecho en la asignatura de Proyectos II.

Me encontraba en una profunda crisis por lo que tomé la decisión de comenzar una nueva propuesta. Con “nueva” no me refiero a renunciar a aquellos elementos que me funcionaban y, a la vez, me satisfacían en el proyecto sino a abandonar aquellas cuestiones que estaban impidiendo al crecimiento de la misma.

Simultáneamente, a partir de la fotografía de campo que estaba realizando por afición, decidí pintar una selección de aquellas en las que se apreciaba el detalle de unas plantas que se encontraban a nivel de tierra. El resultado comenzó a atraerme, aunque tenía que seguir depurando la técnica y conseguir una imagen más sugerente que no sólo nos aludiera a algo vegetal sino que dejara vía libre a diferentes interpretaciones. En este momento seguí experimentando a su vez con formatos verticales y cuadrados. En estos nuevos trabajos eliminé la aparición del elemento fluorescente ya que comenzó a resultar un detalle anecdótico en la imagen y aquí considero que el proyecto comenzó verdaderamente a estructurarse: todas las conclusiones anteriores sacadas mediante ensayo y error fueron necesarias para lograr a entender la complejidad que me estaba pidiendo el proyecto y que no lograba entender.

Desde el año anterior, el proyecto pretendía partir de la visión general del paisaje -y con “general” me refiero a aquellas vistas convencionales de naturaleza que se encuentran generalmente en formatos horizontales-, a la visión particular, al detalle, es decir: el “micro-paisaje”. Más adelante, este ejercicio de acercamiento me permitió generar una serie de imágenes en las que ya no me centraba en representar la idea de planta, sino en desarrollar propuestas pictóricas donde la composición, la luz, la sombra y la pincelada se convierten en mi principal preocupación.

Pueden apreciarse desde tercero de carrera unas inquietudes personales que no han cambiado, ahondando sobre el tema paisaje, reinterpretándolo mediante un acercamiento a éste que me permite abordarlo en el ámbito de lo siniestro, lo oculto y lo putrefacto.



*Sin título*, técnica mixta sobre tela, 2014.  
(Producción de proyectos artísticos, Fase III)



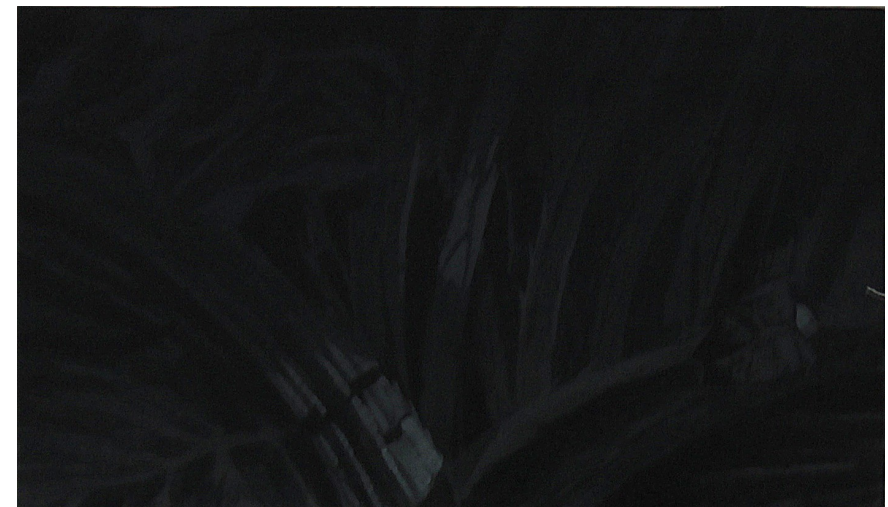
*Sin título*, óleo sobre tela, 2014.  
(Producción de proyectos artísticos)



*Sin título*, óleo sobre tela sobre tela, 2014.  
(Producción de proyectos artísticos)



*Sin título*, técnica mixta sobre tela, 2014.  
(Producción de proyectos artísticos)



*Sin título*, acrílico sobre tela, 2014.  
(Producción de proyectos artísticos)

### 3.2. Depuración plástica

A partir del trabajo desarrollado en la asignatura de Producción de proyectos artísticos, continué el proyecto que dio lugar a una primera investigación y desarrollo de las diferentes estructuras o formas rizomáticas que se estaban produciendo en las imágenes. A partir de diferentes pruebas me percaté de que en ellas se estaba desarrollando lo que calificué como un “jardín” de estructuras generando de este modo una diversidad de formas que variaban desde las más pequeñas, delgadas, de apariencia más tosca y gruesa, translúcidas, con forma de lazo, o incluso más angulosas.

Paralelamente experimenté con el color, trabajando con fondos cálidos y fondos fríos decantándome finalmente por los últimos, y la incorporación de fragmentos de figuras animales en las piezas que estaba produciendo.

Durante la Estancia en la Beca de Segovia estudié la negación de la imagen pictórica, aunque finalmente las pruebas acabaron siendo descartadas por la dureza de su forma así como su apariencia decorativa e incluso manierista y, por último, durante los meses de

noviembre a febrero continué trabajando la estrategia de la mancha y la retirada e incorporación de pintura como generador de formas orgánicas.

Se ahonda en aspectos técnicos como pueden ser el formato del lienzo, la tela, la preparación de la imprimación y las veladuras; y en aspectos teórico-conceptuales como el estado de descomposición, la muerte, lo oculto, la extrañeza, la imagen negada, lo artesano y la huella. A continuación explicaré detalladamente estos puntos:

Lo primero que me planteé hacer era liberarme de la carga conceptual y formal que exige el hacer convencionalmente una imagen paisajística (me refiero con ello a aquellas obras que poseen cualidades formales donde el formato horizontal o línea de horizonte resultan característicos). De este modo, acabé decantándome, después de realizar diferentes pruebas, por formatos pequeños verticales y cuadrados. Esto posibilitaba un mayor acercamiento por parte del espectador a la obra desde el ámbito de lo íntimo, pero también la posibilidad de desarrollar un recorrido visual de arriba a abajo que abarcaba la totalidad del cuadro. Como

consecuencia de esta investigación, me tuve que plantear la búsqueda de otros materiales de tramado fino para poder apreciar la imagen de bajo contraste y, me había dado cuenta que un tramado demasiado grueso distrae la mirada y no permitía ver lo que está sucediendo dentro de la obra. Otro aspecto importante era la preparación manual de la imprimación, algo en lo que vengo investigando anteriormente. Esta preparación en concreto requiere ser mate y muy absorbente para recoger la pincelada exacta, obteniendo como ventaja un secado más rápido de lo común.

El último paso supone la preparación de la pintura para veladuras. Por lo general, el óleo sería la técnica más adecuada para la aplicación de veladuras en un cuadro y, además, su lento proceso de secado me permitiría una retirada de pintura mucho más precisa que la obtenida a través de una técnica acrílica. Después de diferentes pruebas, me he decanté por una técnica acrílica porque, su rápido secado me permitía trabajar zonas húmedas y secas al mismo tiempo, es decir, me daba la posibilidad de realizar un trabajo rápido, preciso y no dubitativo, donde no existe la posibilidad de error en la imagen ya que se trata de un trazo fresco y limpio.

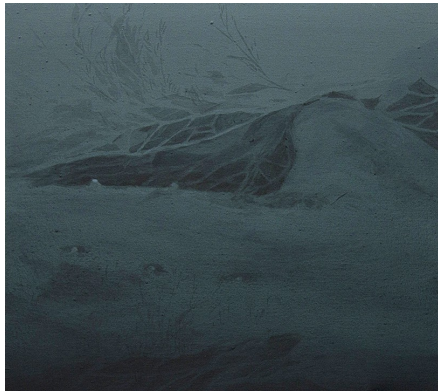
Finalmente, eliminé el elemento fluorescente que comenzaba a quedar anecdótico en el espacio pictórico y decidí centrarme en los vacíos y los llenos de las imágenes que estaba generando.

Es la *contraforma*<sup>9</sup> que se produce en ese “micro-paisaje” lo que comienzo a estudiar, dando lugar a una variedad de imágenes en pequeños formatos donde, es precisamente el área vacía que se producen entre las ramificaciones la que se encuentra pintada. Además fui corrigiendo los degradados en negro ya que comenzaban a ser demasiado bruscos y perceptibles.

Durante el mes de abril, encontré en la red una imagen que me resultaba evocadora y que me abría nuevas posibilidades. Se trataba de una perra boca arriba que probé a incorporar al proyecto con un resultado satisfactorio a nivel de composición ya me ayudaba a distribuir las ramificaciones. Pero lo que más me interesaba de este elemento, era que llevaba a mi proyecto ante otra situación que aportaba otra carga conceptual como la idea de muerte, descomposición y putrefacción, aunque debía de tener cuidado de que este recurso no terminara quedando redundante.

---

<sup>9</sup> Kane, John, *Manual de tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona 2012. Utilizo la palabra “contraforma” como un guiño a la tipografía donde en el mismo libro Kane la describe como los espacios en blanco que se producen en la unión de las letras para formar palabras.



Prueba de introducción de formas animales (acrílico sobre algodón)



Prueba de formas (acrílico sobre algodón)



Prueba realizada durante la estancia en Segovia (acrílico sobre algodón)



Prueba de manchas (acrílico sobre algodón)

Durante el mes de agosto, en la Beca de Paisaje del Palacio de Quintanar de Segovia, comencé a radicalizar la idea de la negación de la imagen mediante la ausencia de contraste: si hasta ahora había hecho una serie de obras donde me centraba en aspectos compositivos de la imagen a través del vacío y del lleno e incorporando figuras animales que provocaban cierta extrañeza, en este momento, pretendía plantear una pintura que se resistiera a darse a leer al espectador y que, de alguna manera, produjera una cierta frustración ante la imposibilidad de ver y reconocer en su totalidad, las formas que se generaban dentro del espacio pictórico visto a través de ese ojo curioso que se acercaba a la obra.

Aparecería así una obra que se mostraba translúcida, dando gran protagonismo a los vacíos y, donde la imagen se debilitaba, quedando silenciada por la monocromía. Pero más adelante me percaté que estas imágenes comenzaban a quedarse pobres en cuanto a contenido, ya que carecían de una figura que resaltase entre lo que comenzó a presentarse como una pintura más decorativa, como fondos e incluso como ilustración, ya que la pintura permanecía como un elemento en segundo plano cuando debería tener autonomía propia.

Durante los meses de octubre y noviembre, mi interés se centró en buscar nuevas estrategias de reserva donde la pintura adquiriese mayor autonomía y protagonismo, además de extremar lenguajes formales en relación a la negación de la imagen. Después de diferentes pruebas, terminé seleccionando un nuevo recurso que surgió a través del error en unas pruebas de degradados. Consiste en realizar una gran veladura acrílica que abarque todo el cuadro, a la que voy añadiendo técnicas de reserva mediante la incorporación de un goteado de agua y aguarrás produciendo efectos de repulsión; o mediante la retirada de pintura con papel o pincel. Después del secado, continúo trabajando la imagen tapando o destapando zonas mediante el vacío de las ramificaciones que había estudiado anteriormente.

Dichos hallazgos me parecieron altamente sugerentes por lo que actualmente continúo desarrollando esta fase de experimentación en la que he comenzado a corregir descuidos como la reciente aparición de figuras cuya forma vegetativa se dejaba evidenciar demasiado produciendo una vuelta a la ilustración que me impedía centrarme en aspectos puramente pictóricos.

En este momento, planteo dar mayor dimensión a los formatos ya que, las nuevas formas generadas necesitan de un recorrido visual superior. Simultáneamente, continúo desarrollando la pincelada cuya forma pretendo que remita a cúmulos fibrosos y donde los vacíos que había elaborado anteriormente se convierten en la figura que en trabajos anteriores se encontraba ausente.



Prueba de introducción de formas fibrosas (óleo sobre algodón)

#### 4. Proceso de investigación teórico

Como punto de partida del proyecto, realicé un estudio tanto de los escritos como de las imágenes en el contexto del Romanticismo como acercamiento de dichos miembros al elemento de la Naturaleza en su aspecto teórico, en concreto del concepto de lo Sublime romántico. A través del ensayo de Kant, *Lo bello y lo sublime*<sup>10</sup>, el autor plantea la diferencia entre ambas categorías estéticas y, considera lo Sublime como aquello que se distancia de lo bello por su capacidad de crear una sensación agradable a la par de terrorífica. “Lo sublime conmueve, lo bello encanta”<sup>11</sup>. Es la vegetación ínfima la que me produce un doble sentimiento de inseguridad y placer. Comienza entonces un estudio analítico del detalle o fragmento de la Naturaleza. En este sentido, empiezo a interesarme por las soluciones que en el cine se pueden resolver en forma de encuadres cerrados, travellings dentro de los detalles o recorridos lentos. En concreto me refiero a esos planos que se pueden leer en *Blow Up* de Michelangelo Antonioni. Me interesa la

---

10 Kant, Inmanuel. *Lo bello y lo sublime*, Alianza, Madrid 2008.

11 Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona 2011, pág. 63.

acción de recorte que realiza el protagonista mediante el cual se extrae el fragmento y que desencadena el descubrimiento del asesinato de la película. (imagen 1 y 2).

Una clara propuesta que evidencia ciertos postulados del romanticismo en la contemporaneidad se produce en *Solaris*, dirigida por Andréi Tarkovski. En ella, podemos apreciar numerosas escenas pausadas de paisajes y una clara exaltación de la Naturaleza mediante abundantes primeros planos de fragmentos de ésta (imagen 3 y 4). Respecto a ello, no se puede decir que me siento segura en la Naturaleza: me es difícil salirme del camino de tierra y pisar en la mala hierba que cubre hasta las rodillas: es la sensación de no saber qué ocurre debajo de mis pies la que me hace sentir insegura. Un ejemplo de esta sensación lo encontré en *Blue Velvet* de David Lynch, donde nos muestra un detalle de césped en el que poco a poco nos adentramos apareciendo finalmente lo que entiendo por una descomposición de un fragmento de cuerpo ya que se aprecia una gran masa de insectos (imagen 5 y 6). Es decir, se está narrando algo -en este caso un asesinato- a nivel de tierra que no nos lo podemos imaginar hasta que nos adentramos en ello y sólo podemos lograrlo mediante la observación del detalle: es el

gesto que realiza el protagonista de pararse y agacharse, observar y buscar, lo que produce el descubrimiento de la oreja (imagen 7 y 8). Considero que el momento que describo anteriormente, mantiene una estrecha relación con el gesto de zoom que realiza el protagonista de *Blow Up*: acercamiento extremo de la imagen para conseguir ver el detalle y desencadenar, en este caso, la tragedia (imagen 1 y 7). Debido a ello, comprendo que la Naturaleza nos quiere mostrar su lado bello: las hojas verdes, las flores, los tallos o las mariposas<sup>12</sup>; ocultando su atmósfera tétrica de hojas secas, la tierra húmeda, heces, animales en descomposición, infección o gusanos. De otro modo: equiparándolo con la visión de un cuadro, es el revés de ese cuadro lo que me atrae: su ocultamiento.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, encuentro un nexo entre el fenómeno de lo oculto y el libro de Rafael Argullol, *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje Romántico*<sup>13</sup>, donde el

---

12 Es verdad que debido a la culturización y a la subjetividad de la sociedad en masa traducimos como “lo bello de la naturaleza” en forma de “lo verde”. Me interesa el término que Alain Roger acuña, en su ensayo *Breve tratado del paisaje* donde define como “verdolatría” a esa obsesión ecologista que reduce el paisaje a lo verde. (Para mayor información, consultar el ensayo de Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid 2007).

13 Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Acantilado, Barcelona 2006.



Imagen 1: fotograma de *Blow Up* de Michelangelo Antonioni



Imagen 2: fotograma de *Blow Up* de Michelangelo Antonioni



Imagen 3: fotograma de *Solaris* de Andréi Tarkovski



Imagen 4: fotograma de *Solaris* de Andréi Tarkovski



Imagen 5: fotograma de *Blue Velvet* de David Lynch



Imagen 6: fotograma de *Blue Velvet* de David Lynch



Imagen 7: fotograma de *Blue Velvet* de David Lynch



Imagen 8: fotograma de *Blue Velvet* de David Lynch

autor nos habla de la noche y la niebla como elementos propiamente románticos que producen una evocación, una insinuación de formas: es decir, ya no se trata de mostrar, sino de crear atmósferas evocadoras, de insinuar.

Cuando incorporo la figura del animal en los cuadros, me doy cuenta del fenómeno de la sorpresa. La integración de aquellas siluetas ajenas a las plantas no sólo me permitía un mayor juego compositivo sino que era causa de extrañeza en los cuadros. Tal y como Luis Puelles plantea en su libro *Lo posible, fotografías de Paul Nougé*<sup>14</sup>, existen dos tipos de sorpresa que el autor observa según la reacción por parte del espectador: La primera se produce por la aparición de objetos imprevisibles o desconocidos; en la segunda, -y, según Puelles, que provoca mayor impacto en el espectador- nos vemos conmocionados entre lo que habíamos previsto y lo que llega. En ésta última -dice- nos encontramos más profundamente implicados ya que ese objeto nos lo imaginamos de una forma diferente. En este sentido, algo ocurre de esto cuando durante la contemplación de la vegetación representada en mi

<sup>14</sup> Puelles, Luis. *Lo Posible. Fotografías de Paul Nougé*, E.P.R. Murcia Cultural, S.A., Murcia 2007.

proyecto, reconozco la aparición de lo que podría ser un hueso de animal o un fragmento de éste, produciendo en el espectador cierta sensación de extrañeza. Es por ello que comienzo a ahondar en los vacíos que se producen entre las figuras de los animales, entre los rizomas, “lo que no está”, lo que se encuentra ausente, la huella. En *La evidencia de las imágenes*<sup>15</sup>, Gombrich alude a ella<sup>16</sup> para referirse a la interpretación del rastro o pista que deja un ser vivo. Para que esta interpretación sea efectiva, deberíamos ser capaces de hacerla coincidir mentalmente con la de otra criatura que ya conocemos con anterioridad. Es por ello, que cuanto mayor sea nuestro repertorio, mayor precisión tendremos a la hora de identificarlas. Cuando no somos capaces de ello o no podemos reconstruirla no podemos interpretarla.

En relación con mi proyecto, entiendo que durante su contemplación, se está planteando un ejercicio de “detective” en el que el ojo reconstruye las huellas de aquellos animales y vegetación representada que incorporo en mis obras. Comprendo de este modo la huella como vacío, en el sentido de que ese ser vivo ya no

---

15 Gombrich, E. H. *La evidencia de las imágenes*. Sans Soeil, Barcelona, 2014.

16 *Ibid* pág. 13.

permanece ahí y, como consecuencia, ha dejado un rastro. Es decir, ya no estamos viendo la figura de ese animal, sino la huella de éste sobre la vegetación representada en mi proyecto. Para la investigación del concepto del vacío, acudí a *Vacío y plenitud*<sup>17</sup>, de François Cheng donde el autor nos lo expone como elemento primordial para alcanzar la totalidad:

“La función activa del vacío [...] es, por ende, digna de atención. Es todo lo contrario de una «tierra de nadie» que implique neutralización o compromiso, pues que el vacío es efectivamente el que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad.”<sup>18</sup>

Me llama la atención el empleo que la cultura oriental realiza sobre el concepto del vacío, ya que lo aplica a numerosos ámbitos de la vida, como puede ser la cocina o la jardinería, aunque en este caso me refiera concretamente a la pintura china que el autor contextualiza históricamente entre el periodo de las Seis Dinastías (siglo V y VI d. C.) hasta la dinastía Qing (1644-1912). Para hablar

---

17 Cheng, François. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid 2004.

18 *Ibid* pág. 71.

sobre las proporciones del lleno y del vacío, Cheng hace referencia a dos antiguos escritores de literatura: Zhan Shi y Jiang He (pertenecientes a esta última dinastía). Sus interpretaciones sobre el equilibrio del vacío y lleno dentro del espacio pictórico me han facilitado la comprensión de estos términos, ya que me encaminé anteriormente a la valoración de ellos de forma intuitiva. A pesar de que se tratan de modelos antiguos, es posible seguir aplicándolos en la contemporaneidad, es decir, permanecen vigentes y contemporáneos a pesar de que nos separen de ellos entre 300 y 500 años de antigüedad :

“Zhang Shi. En un papel de tres pies cuadrados, la parte [visiblemente] pintada no ocupa más de un tercio. En el resto del papel parece que no hubiera imágenes, y sin embargo, las imágenes tienen allí una existencia eminente. Así el vacío no es la nada. El vacío es el cuadro. Jiang He. El encanto del lo lleno sólo se recela con el vacío. Tres décimas partes de la calidad de un cuadro residen en la apropiada disposición del cielo y de la tierra, y siete décimas partes, en la presencia discontinua de las nieblas-vapores.”<sup>19</sup>

---

19 *Ibid* pág. 172-173.

Es posible que ambas interpretaciones puedan tener un aspecto basado en el cálculo matemático , pero me interesan como imagen mental de la importancia tanto del vacío como el lleno en mi proyecto. De este modo, ambos se presentan como elementos primordiales e inherentes en la concepción más amplia de la poética del proyecto debido a su dimensión con respecto al tamaño de los cuadros.

Considerando lo dicho anteriormente, he podido observar estas ideas y conceptos estudiados por François Cheng en la película *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* del director Kim Ki-duk donde además el director lo incorpora junto al concepto de lo efímero (imagen 9, 10, 11 y 12). El doctor arquitecto Jaume Valor publicó en 2011 un artículo<sup>20</sup> donde establece una relación entre esta película y el taosímo o el Zen. En estas filosofías, se produce una percepción directa de la realidad a través de la contemplación de lo material. Esta aprehensión se observa mediante las numerosas escenas en silencio que se producen en la película ya que se tratan de partes que se cuentan sin palabras.

---

20 Valor, Jaume. *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, Revista DC Papers nº 21-22 “El cine como pretexto”, 2011.

Entiendo que esta relación silencio-contemplación que establece en la película, podría funcionar como símil con los procesos de elaboración de la imagen pictórica: cuando la dedicación es absoluta, es el contexto adecuado para la creación artística. En este sentido, la relación que se establece entre el artista y la materia condiciona absolutamente las lecturas poéticas que de ésta se revelan. Nos referimos a lo que Richard Sennet plantea en su libro *El Artesano*<sup>21</sup>. En él, el autor se refiere al término *artesanía* como “la habilidad para hacer las cosas bien”<sup>22</sup>. Para poder realizar un buen trabajo, el *artesano* establece una conexión entre la mano y la cabeza, es decir, un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento. Este diálogo, más adelante, se transforma en costumbres, produciendo entonces una armonía entre soluciones y descubrimiento de problemas.

El interés que se produce por la figura del artesano me interesa en cuanto a los atributos de dedicación y especialización en la materia, es decir, el tiempo empleado al proyecto es un recorrido donde me



Imagen 9: fotograma de *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera* de Kim Ki-duk



Imagen 10: fotograma de *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera* de Kim Ki-duk



Imagen 11: fotograma de *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera* de Kim Ki-duk



Imagen 12: fotograma de *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera* de Kim Ki-duk

formo como experta de mi campo, de mi materia, tanto teórica como formalmente. A través de la pintura comprendo y cuestiono mis pensamientos, estructurando el discurso que da lugar a este TFG.

21 Sennett, Richard. *El Artesano*, Anagrama, Barcelona 2009, pág. 144-145.

22 *Ibid* pág. 20

Es por ello, que durante el mes de agosto, reflexiono sobre la finalidad de la imagen pictórica. Para ello, *Poéticas de la negación de lo visual*<sup>23</sup> de Juan Carlos Meana ha facilitado mi comprensión sobre estos términos a los que, al igual que el concepto del vacío y el lleno en la pintura china, llegué de forma intuitiva. En este artículo, el autor denomina las estéticas de la negación como aquellas estrategias creativas que tienen como fin interponer la representación, y con interponer me refiero a todo aquellas formas de negar, ocultar o retardar la visión de la representación directa de la realidad. Meana las clasifica según la posición del artista o los resultados de las obras en: *reducción* de lo que hay para ver, *ocultación* del objeto visible, *desmaterialización* como *desolidificación* de la obra y desaparición con todo tipo de trabajos sobre la huella. A continuación expondré una serie de ejemplos donde se aplican estas estrategias con la finalidad de lograr una mayor comprensión de los términos que estamos tratando.

Para el primer ejemplo me valgo de *Malgastar* de Ignasi Aballí, donde el artista destapa unos botes de pintura dejando que ésta se sequen al

---

23 Meana Martínez, Juan Carlos. *Poéticas de la negación de lo visual*, Actas do II Congresso Internacional Creadores 2011.

aire libre. En esta obra, se aplica una *reducción* de la representación a través de la no configuración de la obra produciendo en el espectador una tensión al no disponer de la representación de lo que podría haberse realizado, pudiendo llegar incluso a la imaginación de ésta.

*Autorretrato con testigo* de Juan Loeck, consta de 12 fotografías donde se muestra al artista junto con un busto de hielo. En ella apreciamos el proceso de deshielo y observación de la temperatura ambiente, que más adelante, finalizará con la aplicación de un soplete. En este caso, se trata de un ejemplo de *desmaterialización* de la obra a través del empleo de material efímero, donde además, el espectador nunca podrá presenciar la ejecución de esta obra en tiempo real sino que éste se debe conformar con la documentación fotográfica que el artista aporta.

Como tercer y último ejemplo de *ocultación* del objeto visible, me valdré la obra de Josechu Dávila *158m<sup>3</sup>*. En ella, el artista llenó un espacio vacío con polvo procedente del museo Arqueológico que se mantenía en movimiento a través de la instalación de cuatro ventiladores en la sala. De este modo, el espectador no podía ver la obra, le era imposible ver las partículas de polvo aunque sí podía

sentirlas generando una frustración al no poder ver físicamente una representación física de la obra.

A través de esta serie de ejemplos, he observado que la aplicación de este tipo de estéticas de negación producen en la mayoría de los casos una frustración o angustia ya que, el ojo de la sociedad contemporánea necesita de una continua ingesta de imágenes.

“La obra nos sitúa en un punto tenso de la falta, en términos lacanianos; su contemplación produce la frustración de una falta, en este caso de la imagen, que nos calme nuestras ansias de ver. La visión de los objetos expuestos nos sitúa en la frustración y la angustia, de tal manera que el espectador pierde la imagen, o no la encuentra, mientras que el creador no llega a configurarla [...]”<sup>24</sup>

Entiendo que la “falta de la imagen”, que comprendo como “falta de representación”, puede ser causa de la continua ingesta de imágenes a la que el ojo de la sociedad capitalista contemporánea se encuentra acostumbrado -o más bien, educado-. En este sentido, el autor se acerca a la idea que Gombrich expone como la

“interpretación” de la huella: cuando no somos capaces de reconstruirla o identificarla, no podemos interpretar.

Para concluir, me resultó interesante la paradoja que se produce cuando el sujeto-espectador intenta interpretar las imágenes que se le presentan en mi proyecto, generando en él una sensación de angustia debido a su imposibilidad de reconstruir con exactitud lo que está sucediendo en el espacio pictórico ya que dificulto su visión mediante el bajo contraste, o la repetición de la pincelada que genera un tramado visual que oculta la narrativa del proyecto.

---

24 *Ibid* pág. 397.

## 5. Referentes

Anteriormente, he trabajado con referentes históricos pertenecientes al Romanticismo como Friedrich, Carl Gustav Carus, Johan Christian Dahl, John Martin, Karl Blechen, William Turner o Arnold Böcklin entre otros, pero he decidido que los artistas que he seleccionado para este apartado se contextualizasen en la contemporaneidad, perteneciendo así a los siglos XX y XXI.

Casualmente y sin haberlo premeditado, más de la mitad de los referentes seleccionados pertenecen a oriente, variando entre la nacionalidad japonesa, china, e india. En ellos he podido apreciar esa educación en la cultura y costumbres orientales que se encuentran interiorizadas, y a su vez, pueden leerse en su obra. De este modo, este apartado lo planteo como simbiosis entre teoría y práctica debido a que su búsqueda me ha ayudado tanto formalmente como conceptualmente en mi proyecto.

He decidido organizar la búsqueda de referentes en cinco grupos que describo a continuación.

### 5.1. La negación de la representación

A este grupo pertenecen aquellos artistas que recurren a estrategias de negación de la imagen y que priorizan además, el vacío en sus cuadros. He observado que lo componen principalmente artistas pertenecientes a China y Japón ya que, comprendo que se trata de un pensamiento que todavía resulta difícil encontrar en occidente. Entre ellos destaca la obra de Ohba Daisuke, ya que juega con los brillos y los mates en sus pinturas, interesándose por el vacío que se producen entre la vegetación de sus imágenes. Qiu Shishua desafía los límites de la representación empleando un bajo contraste tan tenue que, se requiere una larga exposición frente a sus imágenes para que éstas comiencen a aparecer. Izumi Akiyama recurre a la representación del objeto cotidiano mediante una suave monocromía y bajo contraste produciendo una evocación a la espiritualidad silenciosa. Por último, Fu Xiaotong, genera formas que nos remite al paisaje mediante el calado del papel con forma de punto.



OHBA DAISUKE. *Uroboros woods*, 2008, 140x170 cm., acrílico sobre algodón.



IZUMI AKIYAMA. *Still life* 2009, 106x117 cm., lápiz sobre papel



FU XIAOTONG. *Penglai Island No. 4*, 2014, 150x150 cm., agujeros en papel de arroz



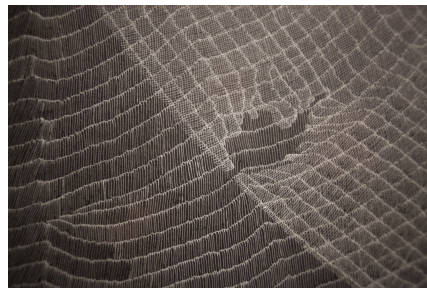
PANG YUN. *Portrait of Trees No. 12*, 2015, 80x100 cm., óleo sobre lienzo

## 5.2. El gesto y las formas orgánicas

Este segundo grupo lo conforman aquellos cuyo uso del trazo o la plasticidad de la pintura remite a formas orgánicas. La obra de Pang Yun me llama la atención ya que es la pincelada la que genera una imagen que nos remite a una radiografía compuesta por lo que parece ser ramificaciones o capilares sanguíneos. Para elaborar su obras, Waqas Khan entra en un estado onírico de meditación casi absoluta debido al ejercicio de concentración de la respiración que requiere para cada pincelada. Como resultado, sus imágenes nos evocan una fragilidad propia de las telas de araña. Idris Khan recurre al estampado manual de tipografía para generar formas orgánicas en clave de bajo contraste y Jesús Zurita tiene muy en cuenta el vacío y el lleno en sus pinturas así como el fuera de plano, generando formas orgánicas en figuración y abstracción



JESUS ZURITA. *Asunción*, 2010, 70x100 cms., acrílico sobre lienzo



WAQAS KHAN. *The Breath of the Compassionate IV*, 2014, 226x28 cm., tinta Archival sobre papel Wasli

## 5.3. El patrón

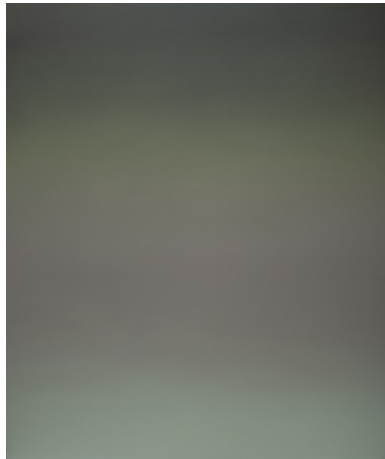
El tercer grupo está compuesto por aquellos cuyas obras me remiten a un tapiz por el uso de la repetición de formas que abarcan la mayoría del cuadro. Yayoi Kusama forma parte de este grupo junto con Rudolf Stingel, cuya obra me remite a lo oculto y me plantea cuestiones como la función del tapiz. De este último, me interesa su instalación en el Palazzo Grassi, mediante la cobertura total del interior del edificio con papel de tapiz y, en el cual, ha expuesto sus piezas monocromas.



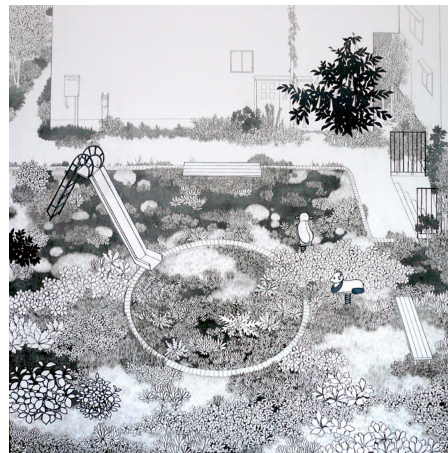
RUDOLF STINGEL. *Untitled*, 2003, vista de la Instalación en el Palazzo Grassi.

#### 5.4. El paisaje como excusa

Compuesto por aquellos que recurren al paisaje como excusa para hablar de la pintura, las obras de Jose Luis Cremades, Nico Munuera, Chung Chang-Sup, Maki Nakamura, presentan un carácter evocador del paisaje mediante el gesto mínimo; Peter Doig, Lu Song, Wang Fengge, Szabolcs Belenyi y Tim Maguire generan procedimientos de reserva y nuevos lenguajes mediante el uso de técnicas opuestas como el óleo y el acrílico en un mismo espacio pictórico.



JOSE LUIS CREMADES. *Sin Título*, 200x162 cm., Óleo sobre lienzo



YUKIKO SUTO. *Beijing Afternoon - 16:20*, 2011, 150x130 cm., lápiz sobre lienzo

#### 5.5. Lo Sublime

El quinto y último grupo está compuesto por aquellos cuya obra me remite a lo sublime romántico, como la obra de Thierry De Cordier mediante imágenes de bastos océanos negros que nos remiten a una montaña superior a nosotros; en la obra de Yukiko Suto se aprecia una ausencia de figura humana que, junto a una persistente vegetación, sobrepone la naturaleza a la arquitectura, aludiéndonos de nuevo a la idea de tapiz. Por último, Li Gang, Julia Steiner y Renie Spoelstra nos evocan a la noche mediante el uso del carboncillo o el lápiz, generando imágenes difusas donde no podemos apreciar con exactitud donde nos situamos.



LU SONG. *Falling leaves*, 2015, 100x80 cm., acrílico sobre lienzo



WANG FENGGE. *Sunflower Sea*, 2012, 150x 150 cm., técnica mixta sobre lienzo

## 6. Conclusiones

El desarrollo de este proyecto ha supuesto para mí un aprendizaje de dedicación plena al estudio o a las maneras de transmisión de ideas y conceptos que, en mi caso, los considero muy íntimos y es por ello que soy consciente de la dificultad que supone transmitirlos a la mayoría del público. No sé hasta que punto esto me desagrade ya que, entiendo de este modo, que no se trata de un proyecto dedicado a lo que entendemos como cultura de masas, sino que está planteado para aquella minoría sensible por los pequeños gestos cotidianos.

La creación artística ha supuesto para mi persona, una unión directa con la vida, en otras palabras: proyectar no me supone un trabajo sino una necesidad. Se ha convertido en el hábito que ejecuta el artesano, mi único fin es la ejecución de un buen trabajo y el disfrute del íntimo diálogo entre mi persona y el material. Con “un buen trabajo” no me refiero a apartar todo el discurso que se ha ido elaborando a través de la pintura, sino que éste se encuentra interiorizado y, a través de él, formalizo el proyecto.

El trabajo se ha nutrido del ensayo y el error, que ha supuesto un factor muy importante para poder alcanzar la complejidad que me requería este proyecto. Todas las pruebas que acabé descartando durante este año, no ha significado una pérdida de tiempo, sino todo lo contrario: se ha tratado de una experiencia muy significativa por la que pasaría tarde o temprano y además, me ha supuesto una maduración tanto personal como de este TFG. Se trata de otra fase más que me ha ayudado a poder observar los diferentes estados por los que puede pasar un proyecto, siendo consciente que éste no siempre supone un paso hacia delante, sino que a veces toma otra vía o no avanza como nos gustaría. Es por ello, que considero muy importante la capacidad de poder observar y solucionar los numerosos problemas y errores que surgen en el entorno de la creación artística, y que, además, el proyecto pueda llegar a nutrirse de ellos. Para ello me valgo de una cita de Susan Sontag en la que aclara que las críticas de las obras de arte deberían consistir en “mostrar *cómo es lo que es*, inclusive *qué es lo que es* y no en mostrar *qué significa*.”<sup>25</sup>

---

25 Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

Es decir, la interpretación de mis piezas deberían de aclarar qué tipo de lenguaje estoy desarrollando o qué es lo que está ocurriendo dentro de la escena del cuadro y porqué y no qué significa para mí o qué sentido tiene. Es por ello, que una de mis mayores preocupaciones era la idea de que las inquietudes poéticas de mi trabajo (me refiero a su discurso, a su idea de vegetación representada, del animal en descomposición, de lo que permanece oculto en el paisaje, del ambiente siniestro) se vieran reflejadas en la pintura, por ello, quise evidenciar estas ideas dando lugar a una serie de pinturas donde la imagen comienza a obviarse, alejándome de la pintura misma y bloqueando ese íntimo diálogo entre el proyecto y mi persona. Comprendo que esto pudo pasar por la necesidad de la búsqueda de esa figura que rompiera con lo que parecían, hasta entonces fondos decorativos. Precisamente ella experiencia con la materia, produjo que ese discurso quedase en un segundo plano y dando lugar a diferentes interpretaciones del proyecto haciendo que, tanto éste como yo, maduremos a la par.

La oportunidad de la estancia en Segovia me ha ayudado a valorar todo lo aprendido durante este periodo de carrera, enriqueciéndome con la experiencia de autonomía que supone la estancia como

becada, disfrutando el desarrollo de este proyecto y estableciendo relaciones que me han ayudado a una reflexión teórico-conceptual del mismo y a una maduración de mi persona.

Soy consciente que este proyecto todavía puede seguir creciendo y seguir aprendiendo de él, por ello, una vez presentado este TFG, me gustaría poder continuarlo y de este modo seguir creciendo como artista.

Por último, y para finalizar, me gustaría dar gracias a mi familia por su continuo apoyo, algo de lo que me considero muy afortunada; a la Facultad de Bellas Artes de Málaga y a su profesorado por todo lo aprendido durante estos 4 años, y en concreto a mi tutor Javier Garcerá, por toda su dedicación, tiempo, conocimiento, paciencia, interés, generosidad y por la confianza que ha depositado en mí y en este proyecto.

## 7. Presupuesto

Concepto	Precio€
Bastidores	500
Tela	400
Grapas	50
Pintura	400
Pigmentos	600
Gesso	100
Acetato de Polivinilo	100
Pinceles	100
Embalaje reutilizable	50
Transporte	Variable
Montaje (Clavos, herramientas, masilla... etc)	50
<b>TOTAL: 2300€</b>	

## 8. Cronograma

Actividad	OCTUBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO
Tutoría																
Investigación teórica																
Experimentación																
Producción																
Desarrollo de la memoria																
Revisión																

## 9. Bibliografía

### MONOGRAFÍAS

- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje Romántico*, Acantilado, Barcelona 2006.
- ARNALDO, Javier (Edición). *Fragments para una teoría romántica del Arte*, Technos, Madrid 2014.
- ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, La balsa de la Medusa, Madrid 1990.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello*, Artes Graficas Soler, Valencia 1985.
- CHENG, François. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid 2004.
- GOMBRICH, E. H. *La evidencia de las imágenes*. Sans Soeil, Barcelona, 2014.
- TANIZAKI, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid 2015.
- KANE, JOHN, *Manual de tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona 2012.
- KANT, Inmanuel. *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*, Alianza, Madrid 2008.
- MADERUELO, Javier *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada Madrid 2005.
- MADERUELO, Javier. *Paisaje y arte*, Abada, Madrid 2007.
- MAILLARD, Chantall. *Contra el arte y otras imposturas*, Pre-textos, Valencia 2009.
- NOVALIS. *Himnos a la noche*, Icaria Editorial, Barcelona 2012.
- NOVALIS. *Los discípulos en Sais*, Hyperion, Madrid 1988.
- OLMOS, Ricardo. *Paraíso cerrado, jardín abierto: el reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*, Polifemo, Madrid 2005.
- PUELLES, Luis. *Lo Posible. Fotografías de Paul Nougé*, E.P.R. Murcia Cultural, S.A., Murcia 2007.
- PUELLES, Luis. *Modos de Sensibilidad*, Editorial Diputación de Pontevedra, Pontevedra 2002.
- RILKE, Rainer M<sup>a</sup>. *Cartas a un joven poeta*, Alianza, Madrid 2006.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid 2007.
- SENNETT, Richard. *El Artesano*, Anagrama, Barcelona 2009.
- SHINER, Larry. *La invención del arte*, Paidós, Barcelona 2004.
- SMITHSON, Robert. *Hotel Palenke*, Alias, México 2011.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona 2011.
- VALÈRY, Paul. *El cementerio marino*, Alianza, Madrid 2008.
- VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Barcelona 2014.

#### TEXTOS, ARTÍCULOS Y REVISTAS

- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, Revista de occidente nº 297: 7-25, 2006.
- HÖLDERIN, Friedrich. *Hyperion o el eremita en grecia*, Hiperion, Madrid 1998.
- MEANA, Juan Carlos. *Poéticas de la negación de lo visual*, Actas do II Congresso Internacional Creadores 2011.
- VALOR, Jaume. *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, Revista DC Papers nº 21-22 “El cine como pretexto”, 2011.

#### CATÁLOGOS

- BARRO, David. *2014, antes de irse : 40 ideas sobre la pintura*, ArteDardo, Galicia, 2013.

- CASTILLO, Omar-Pascual. *Jesús Zurita: El olor perfecto*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria 2011.
- CASTILLO, Omar-Pascual. *On painting: [prácticas pictóricas actuales ... más allá de la pintura o más acá]*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria 2013
- FAHR-BECKER, Gabriele. *Arte asiático*. Ullmann / Könemann, Madrid, 2006.
- GODFREY, Tony. *La pintura hoy*, Phaidon, Barcelona 2010.
- NESBITT, Judith. *Peter Doig*, Art Pub, Londres Tate/D.A.P. , 2008.
- SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P*, Phaidon, Londres 2002.
- SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P<sup>2</sup>*, Phaidon, Londres 2011.
- SEARLE, Adrian. *Peter Doig*, Phaidon, Londres 2007.
- MUNREO, ALEXANDRA, *The third mind. American artists contemplate Asia*, Guggenheim Museum 2009.

#### FILMOGRAFÍA

- LYNCH, David (dir). *Blue Velvet*, [vídegrabación], [Estados Unidos]: Paramount Pictures, 1986, DVD (120 min.), son. col.
- ANTONIONI, Michelangelo (dir). *Blow Up (Deseo de una mañana de verano)*, [vídegrabación], [Reino Unido, Italia], MGM,

1966, DVD, (111 min), son. col.

-TARKOVSKI, Andréi. *Solaris*, [vídeograbación], [URSS], Alta Films, 1972, DVD, (165 min), son. col.

-KI-DUK, KIM. *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, [vídeograbación], [Corea del Sur], Cineclick Asia, 2003, DVD, (103 min), son. col.

-GELB, DAVID. *Jiro dreams of Sushi* [videograbación], [Japón], Magnolia Pictures, 2011, DVD, (81 min), son. col.

#### RECURSOS ELECTRÓNICOS

-[www.galerieursmeile.com](http://www.galerieursmeile.com)

-[www.jesuszurita.com](http://www.jesuszurita.com)

-[www.joseluiscremades.com](http://www.joseluiscremades.com)

-[www.justinmortimer.co.uk](http://www.justinmortimer.co.uk)

-[www.kukje.org](http://www.kukje.org)

-[www.palazzograssi.it/en/exhibitions/rudolf-stingel?show=mappa](http://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/rudolf-stingel?show=mappa)

-[www.perrotin.com](http://www.perrotin.com)

-[www.scaithebathhouse.com](http://www.scaithebathhouse.com)

-[www.takeninagawa.com](http://www.takeninagawa.com)

-[www.xavierhufkens.com](http://www.xavierhufkens.com)

-[www.yukikosuto.com](http://www.yukikosuto.com)

## 10. Anexo I



*Sin título*  
16x12 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
22x20 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
18x22 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



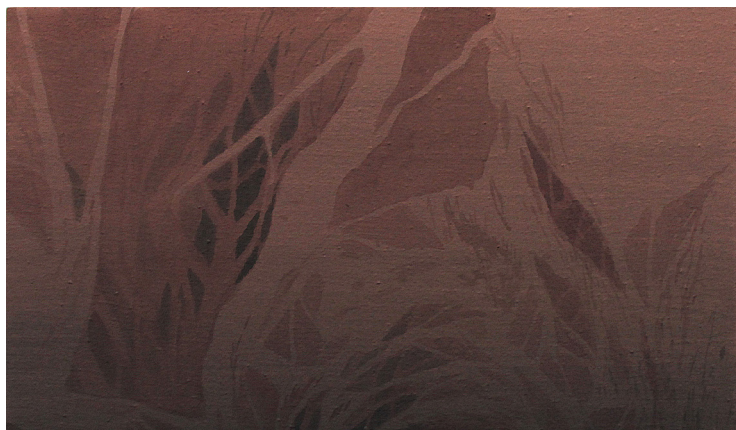
*Sin título*  
16x16 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
81x81 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Solaris*  
16x16 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
13x22 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
14x24 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*La perra*  
27x24 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
24x24 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
12x22 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
14x22 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
24x18 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



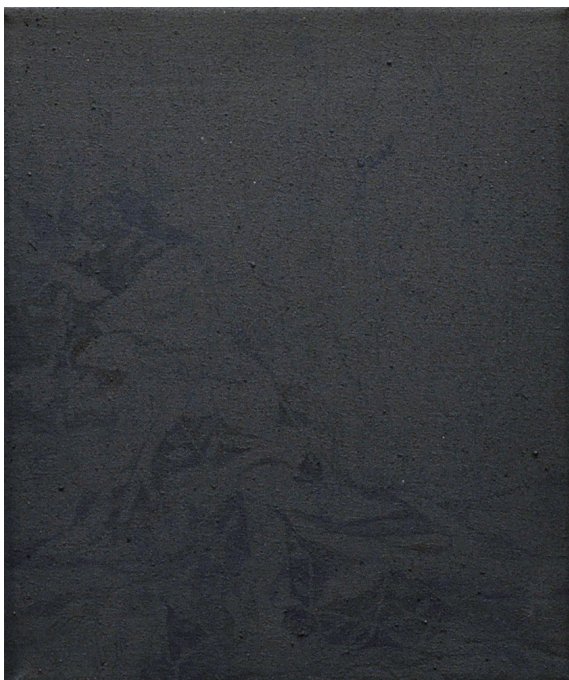
*Sin título*  
16x16 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
14x22 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
14x22 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



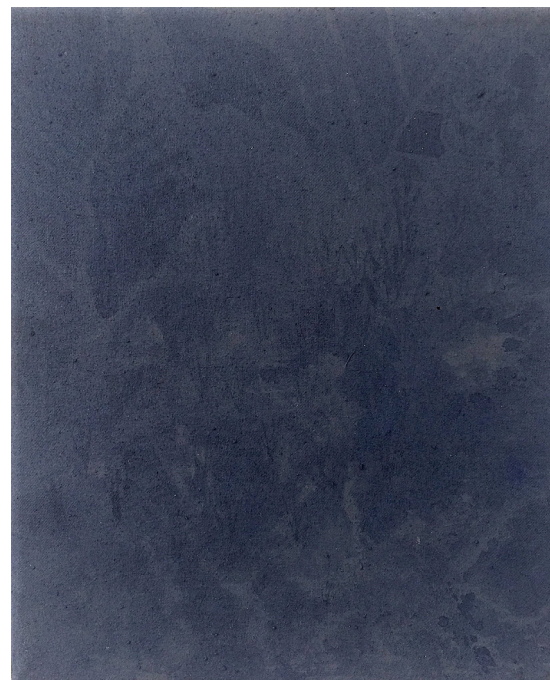
*Sin título*  
12x16 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



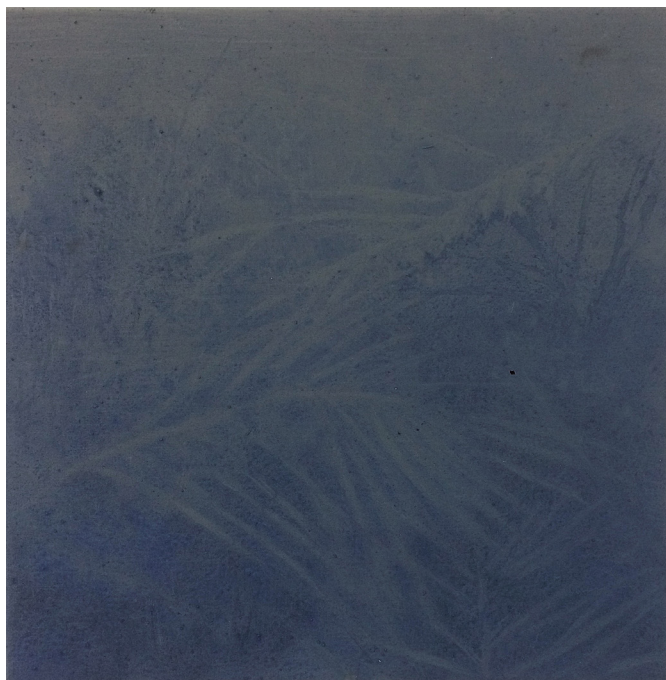
*Sin título*  
16x19 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



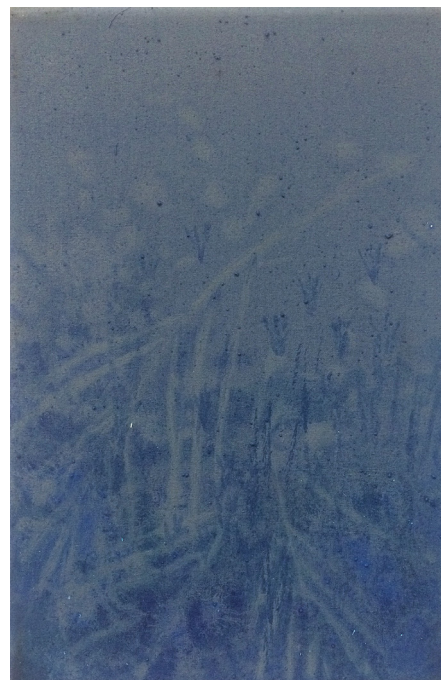
*Sin título*  
14x22 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
16x19 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
40x40 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
14x22 cm.  
óleo sobre algodón  
2015



*Sin título*  
27x41 cm.  
acrílico sobre algodón  
2015



*Sin título*  
54x65 cm.  
óleo sobre algodón  
2016



*Sin título*  
12x22 cm. y 14x22 cm.  
óleo sobre algodón  
2016



*Sin título*  
22x14 cms.  
acrílico sobre algodón  
2016



*Sin título*  
19x16 cms.  
óleo sobre algodón  
2016



*Sin título*  
22x14 cms.  
acrílico sobre algodón  
2016