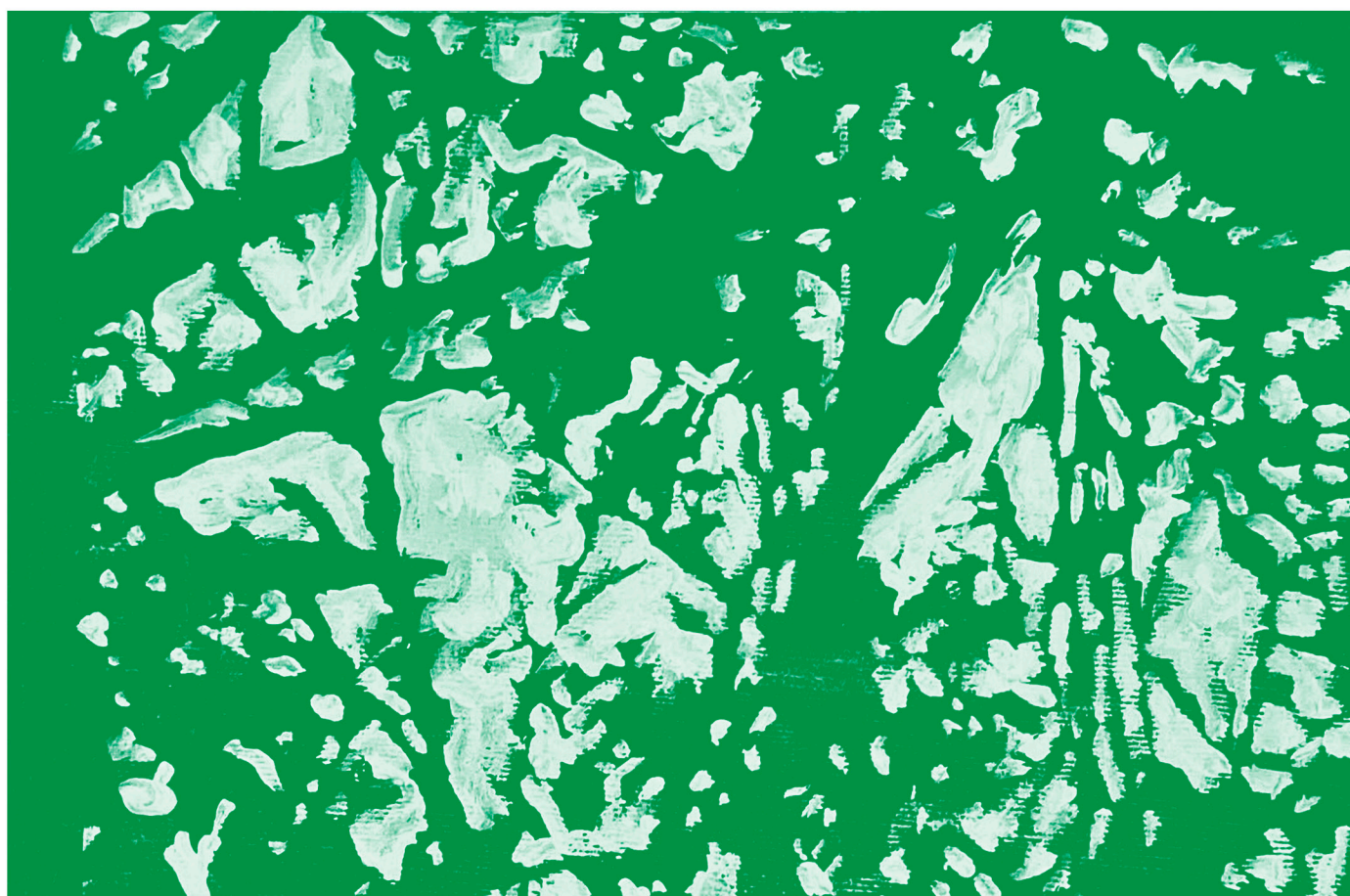


*Uncanny Times.
Posibilidades de lo
inquietante en la pintura
de paisaje*

Rosa Medina Morillas



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MASTER
WWW.BBAA.UMA.ES

Trabajo de Fin de Máster
Uncanny Times.
Posibilidades de lo
inquietante en la pintura de
paisaje

Rosa Medina Morillas

Tutor: Carlos Miranda Mas

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Málaga

Máster de producción artística
interdisciplinar

Curso 2023/24

Resumen

En este trabajo de fin de máster se expone el proceso de investigación plástico y teórico desarrollado durante el curso, que atiende a una investigación pictórica focalizada en la idea de lo inquietante y sus posibilidades de representación en el ámbito de la pintura de paisaje.

Así, este proyecto atañe a una investigación en torno al tratamiento plástico de los espacios abiertos a través del uso de operaciones pictóricas de extrañamiento, implicando las nociones de la nocturnidad, del uso específico de la luz y del contraste entre colores apagados y eléctricos. Mediante tales procedimientos se pretende propiciar un “des-reconocimiento” por parte del espectador ante un escenario que le resulta atípico, explorando un camino que parte del concepto de lo inquietante y desemboca en argumentos que cuestionan la naturaleza en el auge de lo artificial.

Para conseguir este objetivo he realizado cuadros de pequeño formato y cuadros de gran formato con dimensiones superiores a 130 centímetros por alguno de sus lados. Estas obras están elaboradas en técnica mixta siendo el acrílico y el óleo los materiales principales para su ejecución. Además se ha complementado con otras técnicas como el disolvente, pasteles, aerógrafo y barnices.

Palabras clave: Luminiscencia, extrañamiento, paisaje, pintura, arte contemporáneo.

Abstract

This Master's Thesis states the process of pictorial and theoretical research performed during the course at the Master's degree, which encompasses a pictoric investigation that targets the idea of the uncanny and its possibilities in landscape painting.

Thereby, this project embodies an exploration of the pictorial treatment of uncanny spaces through methods such as nocturnal environments, the specific use of lighting and the contrast between muted and electric colors. Through the processes mentioned above, the observer falls victim to a sense of unfamiliarity in the presence of an atypical scene, exploring a path which begins at the concept of the uncanny and leads to subjects that examine nature in the apogee of artificiality.

In order to achieve this objective, I painted artworks of small format and artworks of big format which measure more than 130 cm at any of their sides. These paintings were elaborated in mixed media, being acrylic and oil painting the main materials, accompanied by other tools such as solvents, pastels, airbrush and barnishes.

Key Words: *Luminescence, uncanny, landscape, painting, contemporary art.*

Índice

Resumen y palabras clave.....	6
Desarrollo de la idea.....	10
Proceso de investigación teórico-plástico.....	14
De lo desconocido en lo familiar al extrañamiento del paisaje.....	14
Lo inquietante.....	14
Uncanny Valley.....	18
Antropoceno.....	20
Hacer aparecer. Recursos plásticos en la pintura de paisaje.....	24
Nocturnidad.....	25
Aparición lumínica.....	26
Contraste.....	28
Contraforma.....	34
Ficción.....	38
Conclusiones.....	42
Aportaciones docentes.....	43
Presupuesto.....	47
Propuesta expositiva.....	48
Bibliografía.....	49
Anexo.....	54

Desarrollo de la idea

La idea de este proyecto se basa en tomar el género de paisaje para generar operaciones pictóricas de extrañamiento. La recontextualización de especies vegetales en ambientes conocidos me permite crear un discurso temático en torno a lo inquietante, cuya investigación desemboca en la representación de entornos silvestres donde se disuelven las fronteras entre la figuración y la abstracción. Mi objetivo es pervertir la naturaleza de las imágenes sin dar cuenta de un lugar específico, sino sugerir un ambiente y una atmósfera desconcertantes.

Lo que me ha llevado a realizar este proyecto ha sido mi fascinación por la pintura y sus códigos y tiempos propios, además de mis proyectos anteriores que giraban en torno al propio género de paisaje.

Durante el desarrollo del curso se ha producido una evolución tanto formal como conceptual. Así, al iniciar este máster comencé realizando paisajes nocturnos que generaban tensión pero carecían de los planteamientos y tratamiento necesarios (Fig. 1). En consecuencia, me enfoqué en la esencia de lo que estaba pintando, que eran los paisajes inquietantes. A partir de ahí trabajé sobre cómo podía conseguir esta cualidad particular en mis pinturas, y conforme el trabajo avanzaba pude desarrollar los procesos pictóricos para lograrlo. Comencé a experimentar más con los elementos naturales dándole protagonismo a la flora y las plantas (Fig. 2). Estos ensayos me hicieron reflexionar sobre el entorno natural que percibimos, dado que este ha sido contaminado por elementos artificiales, lo que me llevó a pensar en la “construcción de la naturaleza” tanto en la realidad como en la composición de mis obras.

Además de la mencionada transición conceptual de la idea central, la transformación del lenguaje pictórico también refleja un evidente cambio a lo largo de mi trabajo, tanto en el modo de aplicar la pintura como en la manera de entenderla. El empleo de contrastes de facturas (aguadas, chorreones, tintas planas, arrastres del pincel, etc), añadido a la atmósfera casi vaporosa de los cuadros, ha dado como resultado un mejor tratamiento de la imagen. En el comienzo del proyecto las obras eran más sucias y tenían mucha carga pictórica injustificada. Estas cualidades han sido reemplazadas por una depuración que implica menos pintura pero más pertinentemente situada.



Fig. 1. Medina, R. (2022). *Beware*. Acrílico y óleo sobre lienzo.
92 x 140 cm.
Ejemplo de un paisaje nocturno realizado al comienzo del máster.



Fig. 2. Medina, R. (2023). *Entre la luz y el cielo*. Óleo sobre lino.
27 x 22 cm
Obra realizada a mitad de curso

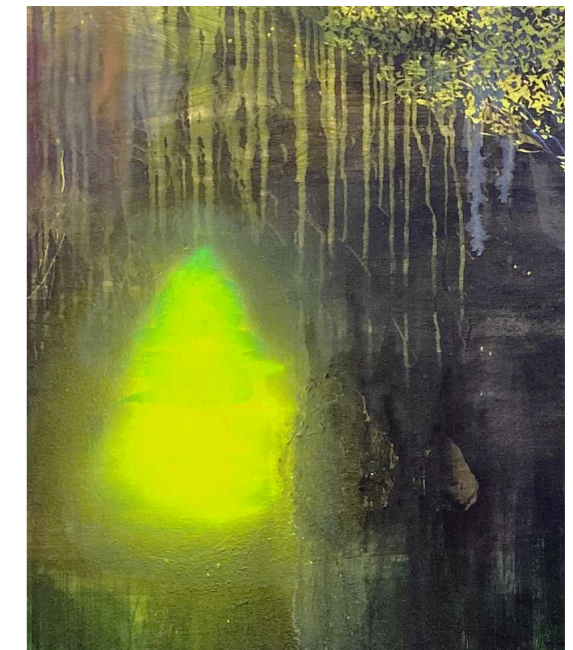


Fig. 3. Medina, R. (2023). *Todo aquí es ficticio, excepto el escenario*. Acrílico y óleo sobre lienzo.
132 x 160 cm.
Detalle



Fig. 4. Crewdson, G. (2003) *Production Still (Man in the Woods #4)*
Fotografía
30.5 x 40.5 cm

Para alcanzar los objetivos que me he propuesto en este proyecto, he utilizado una serie de recursos muy concretos: la nocturnidad, la iluminación artificial, los contrastes y la contraforma. Considero que el principal medio para generar extrañeza es el uso de la luz (Fig. 3), la cual va acompañada de la nocturnidad y me permite generar un gran deslumbramiento lumínico en entornos oscuros. En dichos entornos, esta iluminación artificial funciona para alumbrar zonas concretas

del paisaje, lo que resultan en una atmósfera de misterio, y me permite manejar un control sobre lo que se deja ver. La presencia de luz artificial confiere al espacio un aspecto teatral que establece posibles relaciones estéticas con la fotografía (Fig. 4) como podemos ver en la obra *Production Still* de Gregory Crewdson. Además, esta luz crea un marcado contraste entre los elementos del paisaje, lo que puede ser aprovechado para lograr una mayor riqueza plástica y para generar siluetas que dan una visión distinta del objeto al que se hace referencia. A



Fig. 5. Medina, R. (2023) *Romance: jardín público*
Óleo sobre lienzo.
34 x 28 cm

través del uso de contraformas (Fig. 5) se puede otorgar una mayor relevancia a aquello que normalmente pasa desapercibido a simple vista.

La manera en la que se han logrado estos recursos ha sido a través de una serie de cuadros de gran formato que han sido planificados a medida que se iba pintando y desarrollando el proyecto. Se han realizado numerosas pruebas y pinturas pequeñas que han dado lugar a una exploración más depurada y optimizada de mi lenguaje pictórico. Estas investigaciones y pruebas (Fig. 6) han resultado en varios cuadros de gran formato y en descartes que han formado parte del proceso.

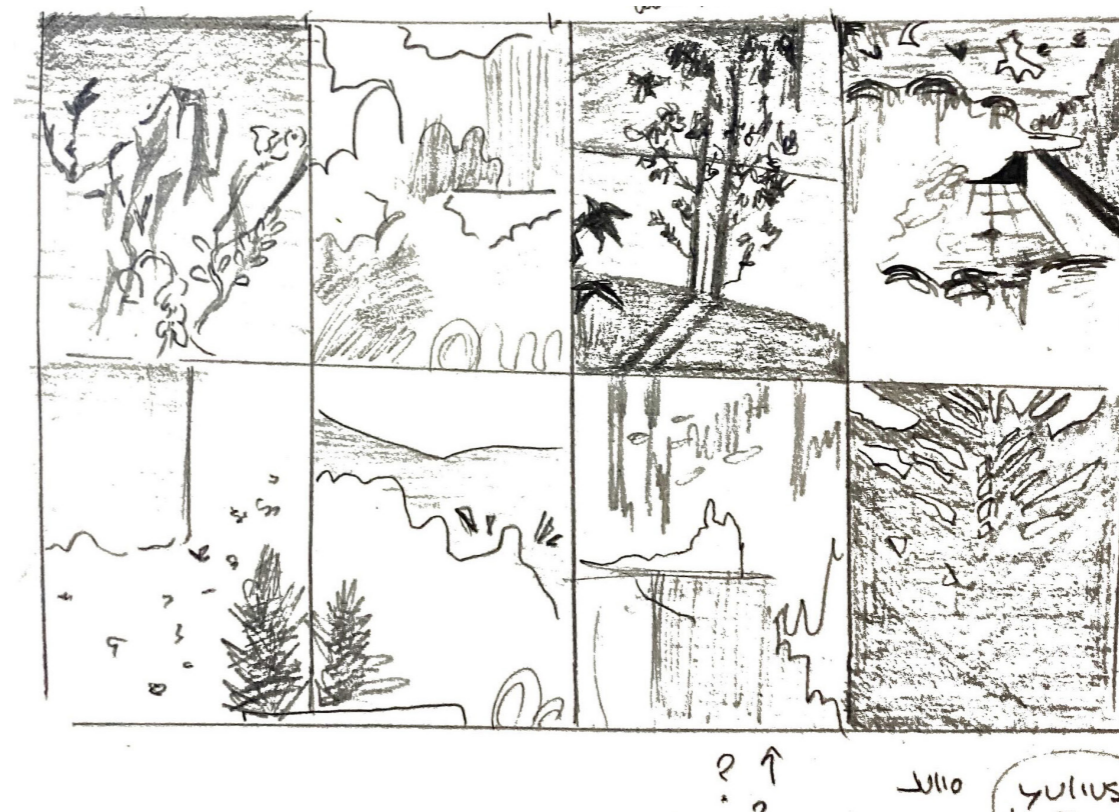


Fig. 6. Medina, R. (2023) *De un lado a otro.*
Boceto

Investigación teórico plástica

De lo desconocido en lo familiar al extrañamiento del paisaje

La pintura de paisaje ha sido durante siglos una forma de expresión artística que busca capturar la belleza y la armonía de la naturaleza. Sin embargo, en el mundo actual, donde la acción humana deja su huella en cada rincón del planeta, surge una nueva perspectiva contemporánea en la representación del paisaje. La transformación indiscriminada de nuestro entorno plantea dilemas ecológicos y morales que impactan directamente en la manera en que concebimos y representamos el paisaje.

La ampliación de la noción de paisaje hacia una comprensión más holística, que abarca tanto los aspectos culturales como los naturales, ha sido un intento de promover la sostenibilidad ambiental. En lugar de limitarse a la representación de la belleza estética, la pintura contemporánea se encuentra cada vez más imbuida de una inquietud subyacente (Fig. 7). A través de la representación pictórica, se exploran las tensiones entre lo sublime y lo perturbador, entre la serenidad y la amenaza, entre la preservación y la transformación.



Fig. 7. Doig, P. (2001-2) *Grande riviere*. Temple sobre lino
230 x 360 cm.

Ejemplo de una obra contemporánea donde el paisaje ha dejado de ser idílico y plantea nuevas visiones del paisaje actual.



Fig. 8. Fiedrich, C. (1810). *Monje a la orilla del mar*
Óleo sobre lienzo. 110 x 171,5 cm

La manera en que he abordado la representación pictórica del paisaje en mi proyecto ha sido a través de la noción de lo inquietante. Es Sigmund Freud pionero en la investigación sobre lo inquietante en 1919. En sus estudios, dentro del ámbito del psicoanálisis, aborda específicamente el término “*Unheimliche*”¹ de origen alemán, cuya traducción coloquial equivale a la angustia. Sin embargo, al examinar

más detenidamente este vocablo, se revela su significado intrínseco asociado a lo siniestro. El antecedente estético a este término es lo sublime terrorífico que podemos apreciar en la obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Burke (Fig.8); un modelo de miedo cuyo autor, Burke, define así: “[...] De hecho, el terror es en todos los casos que sea, ya sea de manera más abierta o latente, el principio rector de lo sublime”². Lo sublime es un placer estético obtenido ante fenómenos de la naturaleza que pueden violentarnos, como una gran tormenta o un huracán.

En la primera parte del libro *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías define lo siniestro basándose en el significado que Freud le da al término alemán *Das Unheimliche*, cuya definición de lo siniestro “sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempos atrás”³. En dicha definición Freud se plantea bajo qué condiciones lo familiar se torna siniestro.

El antónimo de *Unheimliche*, “*Heimliche*”, representa lo familiar, lo íntimo, de modo que podríamos pensar que lo siniestro se asocia con lo nuevo o desconocido. Para resolver este planteamiento lógico, Freud da un segundo significado a esta palabra hablando de lo familiar

- 1 Freud, S. (1974) *Lo siniestro*, Obras Completas, Tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva
- 2 Burke, E. (1987) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: TECNOS, pág, 50
- 3 Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Penguin Random House, pág, 44.

en consideración a lo oculto, misterioso y disimulado, por lo que ambas palabras, *Unheimlich* y *Heimlich* vienen a tener connotaciones similares: lo secreto, lo oculto, lo misterioso. Schelling comenta sobre lo *Unheimlich* que es “todo lo que debiendo permanecer secreto, no obstante se ha manifestado”⁴. Un ejemplo de esta idea sería una hipertrofia de la naturaleza, la cual no se diluye en la representación y se hace eminentemente presente, mostrándose en condiciones extraordinarias. En la siguiente imagen (Fig. 9) vemos un cactus que es familiar pero emana una luminosidad extraña. Dicha luminosidad podría dar a entender que esa planta es radiactiva, mutando en algo peligroso. Esto coincide con la descripción de lo siniestro como algo posiblemente familiar o conocido que corre aquella suerte de espantoso mencionada anteriormente. Se nos ha manifestado un enemigo en nuestra propia casa. Un sujeto u objeto que pasa inadvertido a primera vista pero que si observamos mejor se torna perturbador. Si mantenemos la forma de dicha planta pero conmutamos el contenido de su imagen, generamos una representación que pasa de agradar a la mirada a producir rechazo al tornarse lo familiar en inquietante.

Siguiendo la línea de lo familiar, conocemos ciertas construcciones espaciales que tenemos guardadas en la memoria. Si dentro de esta familiaridad alteramos algunos elementos, lo que vemos se tornará siniestro. Lugares conocidos pero con elementos fuera de su orden natural producen extrañamiento y rechazo al ser desconcertantes para la mirada. En cierto modo se trata de abstraer el objeto, pues abstraer viene a decir “traer fuera” o “colocar algo en un lugar inesperado”. Es el caso de la obra *Midday* de Dexter Dalwood (Fig. 10), donde podemos observar elementos reflejados en el espejo que no están en la escena. Esto hace que el cuadro se torne en un puzzle para ser descifrado.



Fig. 9. Medina, R. (2023). *De vuelta a casa*. Acrílico y óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm



Fig. 10. Dalwood, D. (2012) *Midday*. Óleo sobre lienzo. 62 x 74 cm

Los surrealistas son unos maestros de la estética de lo extraño. Crean dispositivos de desconcierto y de desnaturalización del imaginario colectivo. En relación a los surrealistas, Walter Benjamin escribió:

“Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible; el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano.”⁵

Giorgio de Chirico y Magritte son ejemplos a la hora de plantear imágenes desconcertantes. Incomodan al espectador con la violencia de la otredad y lo desconocido. Seducen la mirada cuando alteran lo que conocemos y producen asombro. Generan un “des-reconocimiento”, expresión acuñada por Rubert de Ventós en su libro *El cortesano y su fantasma*. El autor usa este término para hablar del placer estético:

*El placer estético empieza únicamente cuando a aquel reconocimiento sigue un nuevo desconcierto, un des-reconocimiento, por así decir.(...) Cuando hemos llegado a ver con admiración lo más natural del mundo y podemos alcanzar ya la última sofisticación estética: ver a su vez con naturalidad lo que es artificial*⁶.

Esta cita sostiene que no basta con reconocer los elementos de un cuadro, debemos ser desconcertados por ellos. Obtenemos un placer estético cuando al reconocimiento le sigue un desconcierto. Esta definición no deja de ser el extrañamiento al que hacemos referencia al analizar los cuadros. Magritte y Chirico logran esto a través de los elementos que se encuentran

5 Benjamin, W. (1989) *Obras Libro II. El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. Ciudad de México: Titivillus, pág, 235

6 De Ventós, X. R., & Rius, M. (2008). *El cortesano y su fantasma*. Sexto Piso. Madrid, pág. 171.

4 Schelling, F. W. J. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: TECNOS, pág, 224.



Fig. 11. Magritte, R. (1954) *L'empire des lumières*
Óleo sobre lienzo,
79 x 99 cm

“fuera de lugar” dentro de su contexto. Alteran la escena con formas o elementos inesperados.

En el cuadro *L' Empire des lumières* (Fig. 11), Magritte coloca un cielo azul sobre una escena nocturna en el que hay una casa en total oscuridad con las luces de dentro encendidas. Hay una incoherencia entre ambas partes del cuadro, generando extrañamiento. Magritte usa el contenido de una forma (el cielo) para subvertirlo y cambiarlo en el contexto general del cuadro. De distinta forma, en mis obras busco el extrañamiento a través de un recorte que no busca la descontextualización, sino la incertidumbre entre gesto y forma. Esto se da a través de la contraforma y el contraste de facturas que desarrollaré más adelante.

Existe una nueva categoría de inquietante mayormente relacionada con el ámbito tecnológico. En 1970 Masahiro Mori, ingeniero y diseñador de robots, detectó un efecto psicológico de rechazo ante los androides que se asemejan demasiado a los seres humanos. A este fenómeno se le conoce como “*Uncanny Valley*”, o “Valle de lo inquietante”. Se debe a un conflicto ontológico a la hora de identificar unidades autónomas funcionales y unidades autónomas expresivas⁷. Dicho conflicto alude a la respuesta emocional generada conforme a objetos similares a los humanos ante los defectos que hacen evidente su separación.

Denominamos “natural” a lo que el ser humano no ha modificado de manera significativa, y calificamos de “artificial” a lo que ha sufrido cambios debido a la intervención humana. Al abordar esta nueva forma de naturaleza antinatural, formada por su construcción planificada y la integración de elementos humanos (Fig. 12), se difumina esta distinción, lo que causa incertidumbre en relación a las características y ventajas de lo artificial,+ ya que aún no sabemos el impacto que tendrá a largo plazo. En el momento en que nos encontramos,

⁷ Gutiérrez Aguilar, R. . (2021). *Más allá del Uncanny Valley. Forma de lo humano, mimesis y expresión*. Bajo Palabra, (28), Alcalá de Henares. Pág 176–197.

inmersos en un contexto de avances científicos y pérdidas significativas de lo natural, brota la interrogante sobre si lo natural es una categoría que debemos preservar en un mundo cada vez más dominado por la tecnología. Si bien es innegable que la naturaleza desempeña un papel fundamental en la vida y el mantenimiento del planeta, surge la posibilidad de modificarla e incluso aumentar sus beneficios mediante la creación de formas artificiales.

Cuando esta naturaleza ha sido sustituida por copias afines pero inexactas nos preguntamos qué emoción nos genera. ¿Es similar al rechazo a los androides antropomorfos? Quizás esta sensación se acerca más a la indiferencia o la decepción que a la inquietud. Sin embargo si profundizamos más en esta cuestión sí podemos encontrar ecosistemas que, tras un proceso de análisis, suponen un siniestro retorno del mundo natural.

A pesar de que el término *Uncanny Valley* se usa para hablar de nuestra relación con objetos que imitan lo humano, quiero tomarme la licencia de llevarlo al contexto vegetal. Esta demarcación no solo se utiliza para lo tecnológico, también lo encontramos en videojuegos e incluso juguetes. Por ejemplo, un bebé de juguete hiperrealista (Fig. 13) que pretende pasar desapercibido pero que falla en su propósito, generando rechazo. Esa misma comparativa la aplico a mis entornos. Pese al objetivo de pasar inadvertido, llama la atención al no ser natural al cien por cien (Fig. 14 y 15), generando dicha repulsión.

Algunos de los cuadros que presento hacen referencia a un marco de realidad donde plantas extintas conviven en espacios naturales a los que estamos acostumbrados. En este contexto, existen muchas propuestas presentadas por instituciones científicas que abordan la recuperación de especies extintas para diversos usos. Podemos tomar como ejemplo



Fig. 12. Medina. R. (2023)
Fotografía de una palmera iluminada de forma artificial.



Fig. 13. Muñeco hiperrealista reborn



Fig. 14. Jardín vertical artificial

el artículo *Selecting the best candidates for resurrecting extinct-in-the-wild plants from herbaria*⁸ dónde se plantea la posibilidad de revivir una selección de 161 especies vegetales a partir de las semillas de las plantas secas preservadas en museos y herbarios. Dicho artículo nos hace reflexionar sobre el desarrollo continuo de nuevas tecnologías capaces



Fig. 15. *Soil Science* (2008) Plantación de pinos en Estados Unidos. Esta granja de árboles muestra un bosque artificial en el cual presenciamos algo extraño

de resolver problemáticas ecológicas y reconstruir antiguas formas de vida. Sin embargo, para traer de vuelta plantas extintas necesitamos lidiar con las consecuencias ecológicas de reintroducir especies en un ambiente que se ha transformado desde su extinción. Traer de la muerte estas plantas sería sumamente perturbador, ya que nos encontraríamos con paisajes con vegetales que ya no deberían existir.

8 Albani Rocchetti, G., Carta, A., Mondoni, A. et al. (2022) "Selecting the best candidates for resurrecting extinct-in-the-wild plants from herbaria". *Natural Plants* 8, pág 1385–1393 .



Fig. 16. Medina. R. (2023) *Sinuata insinuada*
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm



Fig. 17. *Aurinia sinuata*. Recogida en el Atlas y libro rojo de la flora vascular amenazada de España. No ha vuelto a ser encontrada desde el siglo XIX

En el cuadro *Sinuata insinuada* (Fig. 16) observamos una especie arbustiva del género *lonicera* que se asemeja a la madreselva mediterránea. Sin embargo, lo raro de esta planta que vemos es que está "disfrazada" de *Aurinia sinuata*, una especie extinta (Fig. 17). Se puede observar cómo sobre la *lonicera* se encuentra dibujada la hierba desaparecida en un tono luminoso azulado, cobrando el protagonismo de la imagen. Este cuadro es el único que no hace referencia a un paisaje exterior al estar sobre un patrón de flores que se asemeja a un papel de pared.

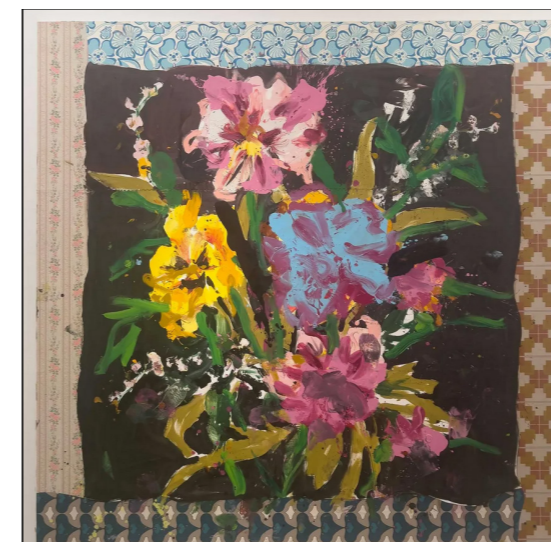


Fig. 18. Galindo. J. (2022) *La osa menor recita*
Óleo y collage sobre lienzo.
282 x 282 cm

El motivo floral se asemeja a los cuadros de Jorge Galindo (Fig. 18), quién realiza pinturas expresivas de flores sobre patrones colocados a modo de collage.

Por otra parte, la relación entre la naturaleza y la sociedad contemporánea queda definida por el concepto *antropoceno*. Crutzen, quien popularizó el término, lo define de esta manera: “El antropoceno es la última iteración de un concepto que señala el impacto de la actividad del colectivo humano en procesos biológicos, físicos y químicos en y alrededor de la superficie terrestre”⁹. Esta noción nos cuestiona el seguir hablando de los problemas medioambientales de manera clásica y aislada. La profunda conexión entre naturaleza y sociedad indica que al cambiar el mundo, cambia el modo de abordar lo natural; se transforma una realidad dinámica y cambiante según nuestras acciones y la forma de involucrarnos con la biodiversidad. Dentro del enfoque antropocéntrico bajo el que trabajamos la naturaleza Jacques Pollini nos dice:

*El medio ambiente es, por definición, un concepto antropocéntrico, en contraste con la naturaleza, que se refiere por definición a una otredad, o a la otredad: los misterios dentro de nosotros. El medio ambiente, así como sus representaciones, está socialmente construido, al menos en parte; la naturaleza, por definición, no está socialmente construida (solo lo están sus representaciones)*¹⁰

Nuestras percepciones de la naturaleza están influenciadas por factores sociales cuando realmente esta debería ser una realidad orgánica e independiente de los humanos. El desastre de Chernobyl, que tuvo lugar en abril de 1986 en la central nuclear de Chernobyl en Ucrania, es un ejemplo claro de cómo se relacionan las ideas sobre el medio ambiente y la naturaleza, y cómo las creencias sociales pueden afectar la forma en que vemos y manejamos un desastre ecológico. Mientras que la radiación liberada afectó a sistemas naturales y

biológicos independientes de la influencia humana, después del accidente, la percepción del medio ambiente cambió drásticamente. La zona afectada fue considerada contaminada y peligrosa para la vida humana, animal y vegetal. Sin embargo, la escala y representación del peligro sólo entraban en el concepto de medio ambiente que hace referencia a los humanos. De esta forma, se prestó una mayor atención a los terrenos agrícolas, relegando el cuidado de los bosques a un segundo plano. Así mismo, este suceso no cesa de ejemplificar un entorno

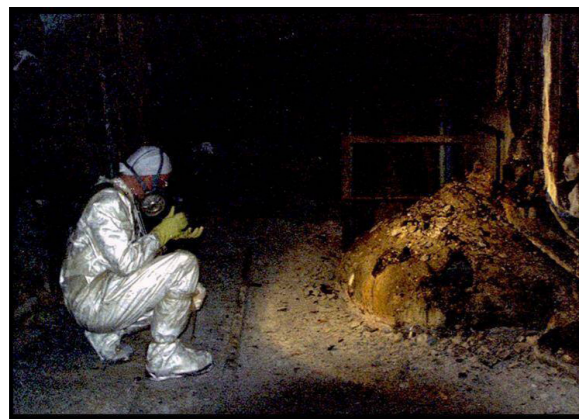


Fig. 19. Korneyev, A. (1996) *Elephant Foot*. Fotografía de un trabajador explorando una masa de químicos con niveles de radiación extremos. US Department of Energy

⁹ Crutzen, P., Stoermer, E. (2000) “*The Anthropocene*”, Global Change Newsletter 41, Estocolmo: Royal Swedish Academy of Sciences, pág 17-18.

¹⁰ Pollini J. (2013). *Bruno Latour and the Ontological Dissolution of Nature in the Social Sciences: A Critical Review*. Environmental Values, 22(1), pág 25-42.

sumamente siniestro con el que nos encontramos debido a la violencia lenta de lo artificial/radioactivo.

Tras el incidente de Chernobyl, la radiación se convirtió en una preocupación mundial, generando una toma de conciencia generalizada sobre sus amenazas. El verde luminoso lo vinculamos a menudo con la radiación debido a su intensa luminosidad y a su apariencia inusual, que trae a la mente

imágenes de sustancias radiactivas y luminosos empleados en situaciones de riesgo. Consecuentemente, este matiz fluorescente adquirió la capacidad de evocar un sentimiento de peligro y advertencia, actuando como símbolo visual de la radiación y los peligros inherentes. Un claro ejemplo de representación de lo radioactivo es Justin Mortimer, quien utiliza luces cegadoras en sus cuadros para generar una atmósfera misteriosa y peligrosa (Fig. 20). Crea una tensión entre el horror y la belleza en sus entornos apocalípticos.

Al igual que Mortimer, empleo una técnica de iluminación antinaturalista y de gran intensidad en mi obra pictórica (Fig. 21), que enfoca la atención hacia los planos iluminados y “enciende” el cuadro. En mi paleta, suelo utilizar el color verde para representar la luz. Mediante esta elección cromática puedo evocar una calidad radiactiva y venenosa, aludiendo a la artificialidad de la naturaleza, insinuando un entorno en el que la vegetación se convierte en fuente de iluminación, creando una impresión de combustión luminica.

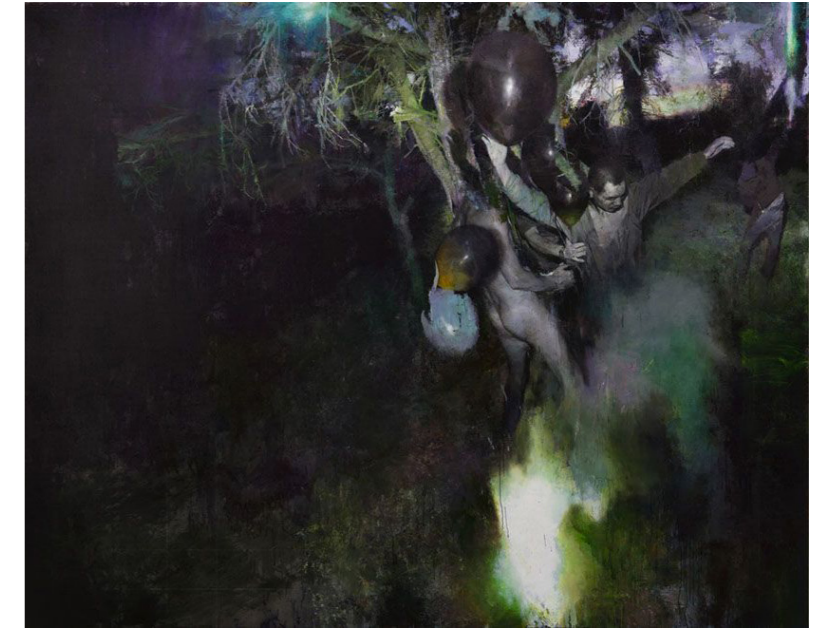


Fig. 20 Mortimer, J.(2014) *Plantation*. Óleo sobre lienzo. 180 x 220 cm



Fig. 21 Medina, R. (2023). *Entre la luz y el cielo*. Óleo sobre lino. 27 x 22 cm. Detalle

Hacer aparecer. Recursos plásticos en la pintura de paisaje

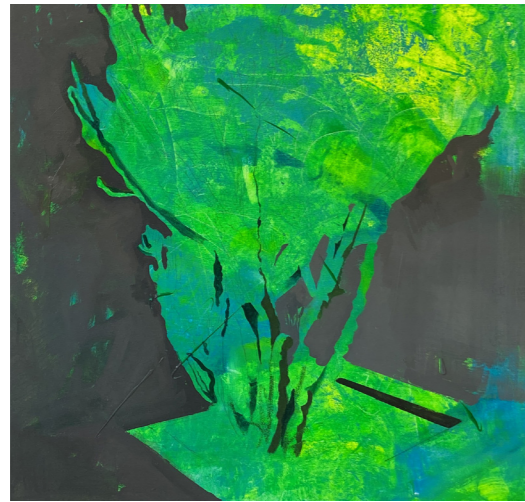


Fig. 22. Fotografía del proceso de trabajo de la obra *Vuelta a casa*



Fig. 23. Fotografía del proceso de trabajo de la obra *Vuelta a casa*



Fig. 24. Fotografía del proceso de trabajo de la obra *Vuelta a casa*



Fig. 25. Medina, R. (2023) *Vuelta a casa*
Acrílico y óleo sobre lienzo.
50 x50 cm. Obra finalizada

En mi obra *Vuelta a casa*, esta luz radioactiva y peligrosa es el pilar sobre el que se construye el cuadro. Mi manera de proceder en esta obra es generando una mancha luminosa de colores verdes fluorescentes, amarillos y turquesas (Fig. 22) para más adelante generar la figura del cactus a través del fondo gris que contrasta con las formas y las sombras principales (Fig. 23). A partir de ahí se genera un diálogo con la pintura, en el cual observo el cuadro (Fig. 24) y después pinto, para así entender lo que requiere en cada momento. En esta obra, la luz emerge del fondo. No es una luz direccional. La luminosidad es recortada por la oscuridad.



Fig. 27. Hitchcock, A. (1958) *Vértigo*

La idea de la luz verde como algo peligroso se puede ver también en películas como un recurso narrativo, tal como en *Vértigo* de Hitchcock. Podemos apreciar la escena en la que el personaje de Judy adopta un rol diferente y se transforma en Madeline. Esta escena es representada por una neblina luminosa verde (Fig. 27) que le da una impresión fantasmagórica al personaje.

Al iluminar selectivamente ciertos elementos de la escena, se resaltan detalles específicos y se ocultan otros, creando un juego de luces y sombras que intensifica la sensación de suspense. Esta técnica contribuye a la narrativa visual al sugerir la presencia de energías ocultas o desconocidas en el entorno, despertando emociones intensas en el espectador.

Un recurso complementario a la luminosidad es la **nocturnidad**. Es debido a la oscuridad de la noche que estas luces pueden generar el contraste necesario para deslumbrar. La luz artificial desempeña un papel fundamental en la generación de tensión en las escenas nocturnas. A través de su uso estratégico, se logra crear contrastes visuales y evocar emociones intensas, contribuyendo a la narrativa visual y transformando la percepción de los espacios nocturnos.

Sus variaciones entre lo familiar y lo desconocido y el potencial peligro que acecha en la noche han inspirado cuentos de hadas sobre criaturas regidas por la razón nocturna. No solo criaturas fantásticas, también ladrones y malhechores buscan la protección de la oscuridad para sus metas perversas. Al mismo tiempo, precisamente porque en la noche la cautela es mayor, la oscuridad ofrece revelaciones. La escena nocturna es perfecta para visiones divinas de la mística cristiana, encuentros de espíritus o ver en sueños lo que la consciencia censura durante el día.

La **iluminación** que uso en el cuadro *Todo es ficticio excepto el escenario* (Fig. 28) alude a una aparición fantasmagórica. Este recurso se halla intrínsecamente vinculado a la representación artística de apariciones divinas, tales como dioses, santos, cristos o vírgenes, cuyas figuras son iluminadas por luces cegadoras (Fig. 29 y 30) que se manifiestan como entidades fantasmagóricas. Me apropio de esas cualidades lumínicas de las apariciones religiosas para generar un efecto de aparición singular y enigmática. Esta luminosidad extraña produce una contemplación patológica de esta. Aquí lo inquietante no es el qué, sino el cómo. Es el acto de aparecer. Algo oculto que emerge y se muestra más allá de que sea observado o no. A fuerza de mirar el arbusto, este se ciega. Se emborrona y crea un punto ciego, algo que no podemos



Fig. 28. Medina. R. (2023) *Todo aquí es ficticio, excepto el escenario*. Acrílico y óleo sobre lienzo. 132 x 160 cm



Fig. 29. Anónimo (1475-1500) *Tentaciones de San Antonio*. Abad. Técnica mixta sobre tabla, 111 x 78 cm



Fig. 30. Carducho. V. (1626-1632) *La Virgen María y San Pedro se aparecen a los primeros cartujos*. Óleo sobre lienzo, 338 x 298,5 cm

ver y es cegado por una insistencia del mirar. Según el artista Paul Nougé, la “subversión de las imágenes” consiste en “ocupar la consciencia humana hasta el punto de agotar el flujo monótono, hasta el punto de forzar la mente a inventar

algo que le permita saltar más allá¹¹. Con el foco de luz del cuadro, al saturar los estímulos de lo ordinario, perturbo la normalidad y la comodidad de la percepción cotidiana, llevando la mente más allá de sus límites habituales. Este deslumbramiento en cuadros antiguos como los mostrados podría traducirse en focos de luz artificial hoy en día. Un caso ejemplar de esta técnica se encuentra en la obra de Imon Boy (Fig. 31), quien logra captar la atención del espectador hacia una zona específica.

Hablando sobre el efecto de extrañamiento y subversión, Luis Puelles anota que uno de los rasgos de una imagen extrañante es el de fascinación¹². En el estado de fascinación, nos encontramos cautivos de la imagen, lo cual nos impide mantener una distancia protectora que nos permitiría observar y comprender con claridad. Nos seduce al mismo tiempo que nos aparta. Frente a una imagen fascinante, que podríamos describir como una imagen pura, nos resulta imposible entender un significado claro. En lugar de mantenernos como observadores

neutrales, nos vemos tocados y atrapados por la fuerza de la imagen misma, ensimismándonos inmersos en su contenido sin poder salir y optar por una actitud externa e imperturbable. En su libro *El espacio literario*, el autor Maurice Blanchot nos cuenta sobre este suceso: “como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia [...] cuando la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad”¹³.

A esto añade también:

Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible”, abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, [...] y se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia del espacio¹⁴

11 Nougé, P. (1980) *Histoire de ne pas rire*. Lausana: L'ge d'Homme, pág, 239

12 Puelles, L. (2016) “Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes”. Revista Contrastes vol. XXI-Nº3. Málaga: Universidad de Málaga, pág: 23-37

13 Blanchot, M. (2002) *El espacio literario*. Madrid: Editora nacional, Pág, 27

14 *Ibid*, pág, 28



Fig. 31. Imon Boy. (2023) *Bridge*
Acrílico sobre lienzo
38 x 46 cm

Todas estas cualidades de una pintura que inducen a un estado de fascinación se ven reflejadas en la obra *Por favor, deténgase en ambos lados* (Fig. 32). La fascinación despoja al objeto de su carácter comprensible y lo desplaza hacia una esfera apartada de la experiencia ordinaria. Estas cualidades se deben al contraste de las facturas pictóricas y elementos. **El contraste** es un recurso adicional de extrañamiento que tiene conexión con la luz y la aplicación de recursos pictóricos como el gesto, la pincelada, los tiempos pictóricos, etc. Este “bosque” funciona también como escenario, las franjas verticales verdes actúan como un telón que se abre a las horizontales chorreadas de atrás y nos deja entrar en la arboleda. eso le da un carácter muy ficticio (teatral) a la supuesta naturalidad del bosque.

Wilhelm Sasnal es un maestro de construir la imagen a través de la pincelada. Un atractivo de sus obras es el alto nivel de habilidad y control en el manejo del pincel y la

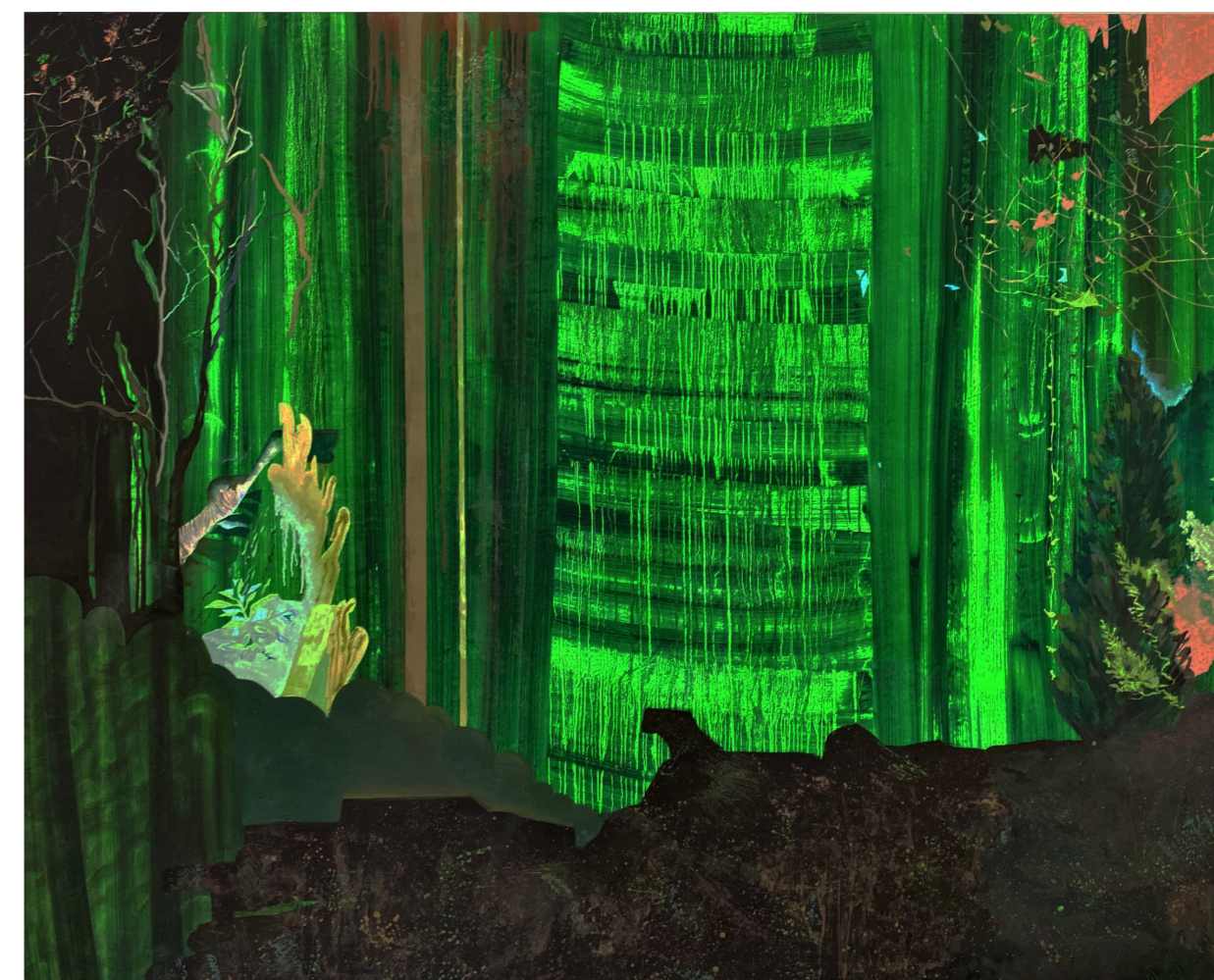


Fig. 32. Medina. R. (2023) *Por favor, deténgase en ambos lados*.
Acrílico y óleo sobre lienzo
160 x 200 cm



Fig. 33. Sasnal, W. (2003) *Forest*. Óleo sobre lienzo. 45 x 45 cm.

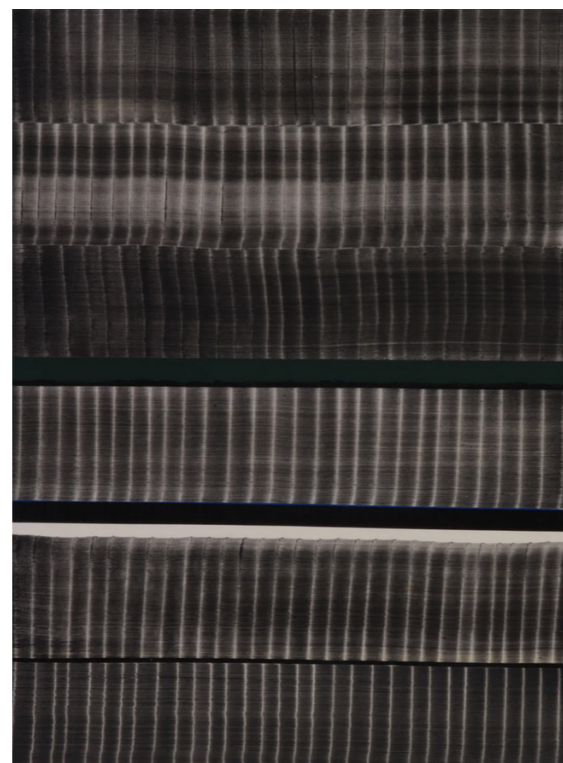


Fig. 34. Uslé, J. (2005) *Dersu*. Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo. 61 x 46 cm.

economía de trazos. Utiliza las pinceladas precisas evitando detalles innecesarios y que resulten en una obra limpia y bien estructurada, al igual que el artista Juan Uslé. El gesto es la expresión misma de la obra como entidad autónoma, como cuenta Gaëtan Picon en *Admirable tremblement du temps*: “La temporalidad llega a su colmo en estas imágenes en las que vemos menos la imagen de lo que sentimos la pincelada [...], la imagen no es más que una imagen del gesto”¹⁵

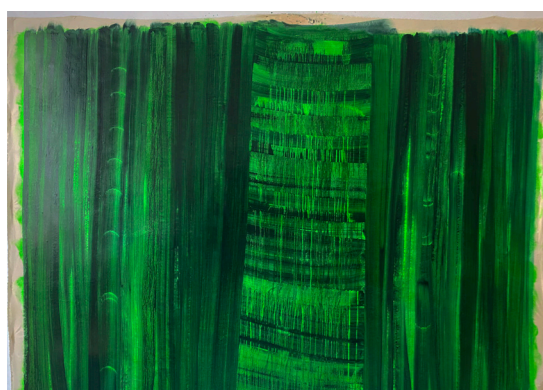


Fig. 35. Medina, R. (2023) Comienzo de la obra *Por favor, deténgase en ambos lados*.

En mi obra *Por favor, deténgase en ambos lados* empleo un gesto vertical en contraposición de los chorreones formados por la gravedad y una pincelada horizontal que genera una base de trabajo altamente sugerente (Fig. 35). A esta base le añado distintos elementos, como son las ramas, más dibujados, planos y lineales que generan el contraste por su tratamiento pictórico y hace que se generen planos de profundidad.

15 Picon, G. (1970) *Admirable Tremblement du temps*. Ginebra: Skira, pág. 99. Cit. en Arasse, D. (2008) *El detalle*. Abada: Madrid



Fig. 36. Medina, R. (2023) *Por favor, deténgase en ambos lados*. Detalle

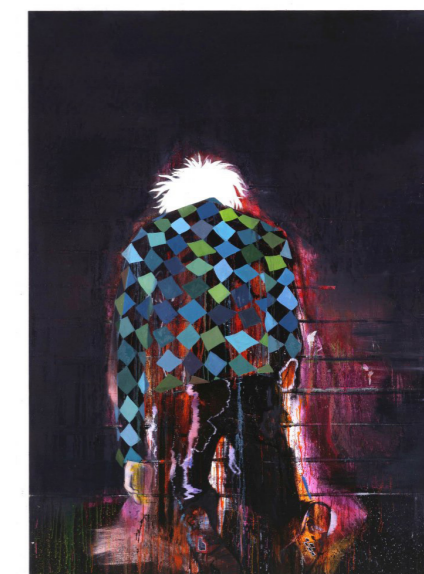


Fig. 37. Richter, D. (2005) *Warn*. Óleo sobre lienzo. 220 x 170 cm

El contraste de facturas pictóricas puede emplearse para generar jerarquías o planos de profundidad. En varias de mis obras utilizo los “chorreones” para generar una frondosidad lejana y coloco figuras más detalladas para traerlas al frente. Es el ejemplo de la figura 37, donde Daniel Richter ha colocado formas planas sobre un fondo que funciona como transparencia de la chaqueta. En algunas ocasiones las formas planas pueden hacer referencia a elementos que se encuentran realmente en el último plano de profundidad. Como podemos ver en el

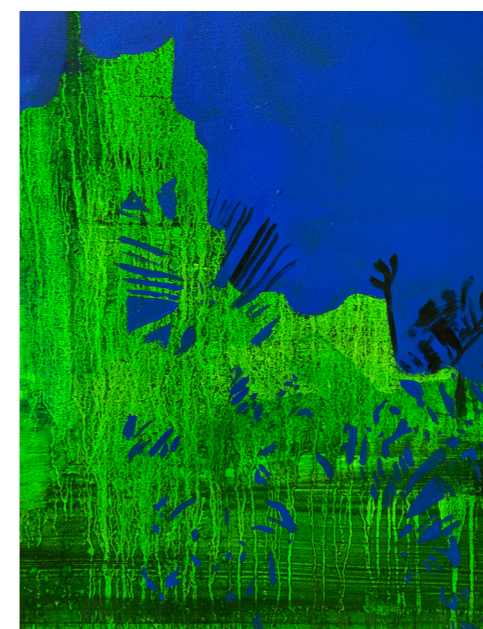


Fig. 38. Medina, R (2023) *De un lado a otro (Amanecer II)*. Detalle

caso del cielo (Fig. 38) en la obra *De un lado a otro (Amanecer)* (Fig. 39). Sin embargo, al ser tan plano crea la sensación de que lo que vemos está delante, por lo que se genera de este modo un extrañamiento en la obra. Además, la propia masa que construye el cielo es de un color tan brillante y uniforme que aumenta el contraste ejercido por las diferentes facturas pictóricas.

En la parte izquierda del cuadro, encontramos una metodología similar a la de Hurvin Anderson (Fig.38) para pintar la vegetación.

La representación de estos paisajes está en una

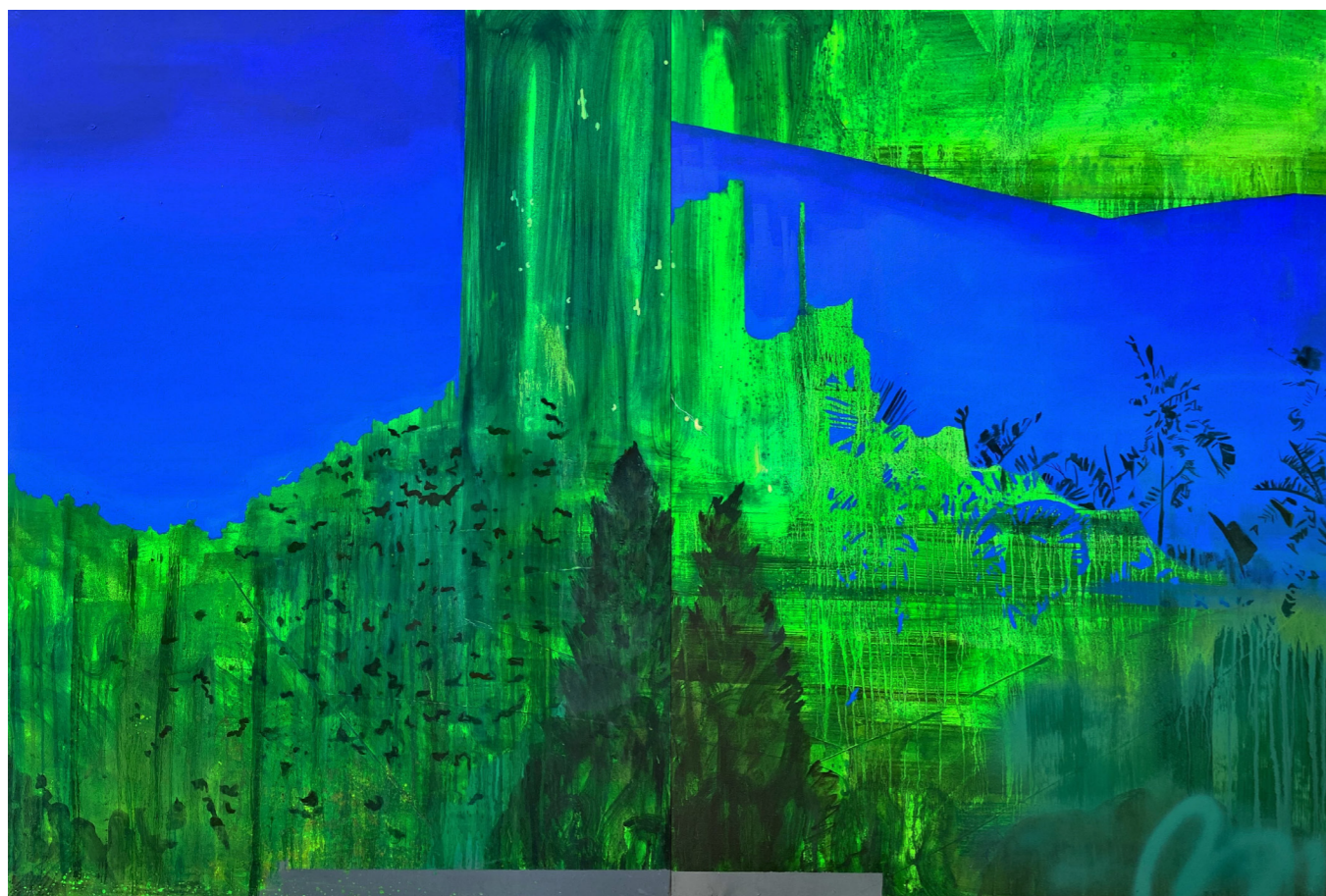


Fig. 39. Medina, R (2023) *De un lado a otro (Amanecer)*.
Óleo sobre lienzo.
100 x 146 cm

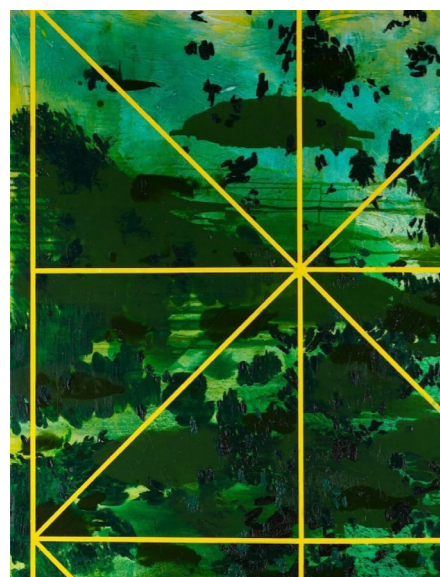


Fig. 40. Anderson, H. (2012) *The Hill*.
Acrílico y óleo sobre lino.
150.2 x 277 cm
Detalle

posición de contradicción interna, ya que existen en ella dos dimensiones: la conexión con el objeto referido y la expresión pictórica de sí misma. Esto es lo que Foucault llama *perpendicular a sí misma*: “en su esencia misma, la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez indicación y parecer; referencia a un objeto y manifestación de sí.”¹⁶ Plantea que la representación es un fenómeno complejo que combina la referencia a algo externo y la expresión de su propia naturaleza como representación, lo que da lugar a una tensión y ambigüedad inherente en su función y significado.

En cuadros como *I was* de Kunath (Fig. 41) observamos decisiones pictóricas que no tienen tanto que ver con el objeto a representar si no la propia composición del cuadro.



Fig. 41. Kunath, F (2017-18) *I was*.
Óleo sobre lienzo.
122 x 91,5 cm.
Detalle



Fig. 42. Medina, R (2023) *Todo aquí es ficticio, excepto el escenario*.
Detalle

Es la propia pintura expresando su naturaleza en la imagen. Así mismo lo vemos en un detalle de la obra *Todo aquí es ficticio, excepto el escenario* (Fig. 42).

En mis obras de paisajes, mi enfoque consiste en lograr una sensación de familiaridad con elementos que, en principio, no son propios de esos entornos. Por ejemplo, unas luces deslumbrantes y ácidas en un paisaje distante. Dichos elementos generan una situación de desconcierto que evocan lo inquietante. Para ello sugiero la presencia de figuras a través del uso del espacio negativo y la **contraforma**. En este sentido, utilizo la silueta de las figuras para crear otras dimensiones de realidad que trascienden lo visible, permitiéndonos descubrir un trasfondo de representación más profundo.

16 Foucault, M. (2015) *Las palabras y las cosas*. París: Gallimard, pág. 46



Fig. 43 Verhaecht, T. (1600) "Paisaje montañoso con Venus y Adonis" Óleo sobre tabla. 40 x 68 cm

En la concepción clásica del paisaje prevalecía el principio de figura y fondo (Fig. 43), donde las áreas traseras se representaban con menor detalle y sustancia que las áreas delanteras. En mi trabajo artístico, desafío esta concepción al invertir dicho enfoque. En mis composiciones aplico mayor densidad y sustancia al fondo en comparación con el primer plano, y atraigo hacia la figura las siluetas generadas por los espacios dejados por la vegetación. Esta modificación en la jerarquía espacial busca una reconfiguración estilística, presentando una forma más desconcertante de abordar el paisaje. *En el cuadro Romance: jardín público* (Fig. 44) la luz del fondo genera las figuras de los árboles, creando el paisaje a través de la contraforma. La utilización del recurso de recorte en esta obra demuestra su función como mecanismo de representación y, al mismo tiempo, genera un efecto de extrañamiento al destacar la presencia de lo ausente. La siguiente cita de Daniel Arasse explica este recurso:

La sombra que se adentra en el espacio del cuadro es especialmente sorprendente porque carece de valor iconográfico y no hace más que remitir a la operación de recorte en la que se basa, en última estancia, la

*representación.*¹⁷

17 Arasse, D.(2008) *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada. Pág. 201

Siguiendo esta línea, Enaudeau apunta que "representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar su ausencia"¹⁸. En esta cita, Corinne Enaudeau sugiere que representar en el arte implica reemplazar la presencia de alguien o algo que está ausente, otorgándole así una forma de existencia aunque confirmemos su ausencia real. Esta idea crea una atmósfera fantasmagórica en la imagen, lo que significa que tiene una cualidad misteriosa



Fig. 45. Medina, R. (2023) *Todo aquí es ficticio, excepto el escenario*. Acrílico y óleo sobre lienzo. 132 x 163 cm. Detalle de las hojas reservadas

y evocadora. Además, no es coincidencia que los efectos extrañantes en las imágenes contemporáneas se produzcan a través del uso de herramientas meta-referenciales que revelan los mecanismos y artificios de la representación artística, haciendo que los espectadores sean conscientes de la realidad construida detrás de la imagen. Este es el caso de la obra *Todo aquí es ficticio, excepto el escenario*, en la cual podemos observar la disolución de la forma de las hojas creando una atmósfera singular donde toma protagonismo el propio recurso

pictórico del chorreón (Fig. 45). En la mayoría de estas pinturas empleo la técnica de reserva para cubrir el fondo y preservar las formas dentro de dicha mancha. En la obra antes mencionada, el proceso comenzó con una mancha verde oliva altamente dinámica, mientras que las hojas de los árboles se protegieron mediante el uso de líquido de enmascarar. De esta manera, el chorreón negro no interfirió con las hojas y estas se integran con el fondo, creando una continuidad visual en la obra.

El concepto de contraforma guarda estrecha vinculación con las nociones de hueco y vacío. Al referirme a la ausencia, no aludo a una desaparición física, sino más bien a la carencia de representación figurativa. El objeto "ausente" existe y es perceptible a través del vacío que engendra, creando así una presencia que se manifiesta mediante la omisión intencionada en la composición visual.

18 Enaudeau, C. (2000) *La paradoja de la representación*. Paidós Iberica: Buenos Aires. Pág. 27



Fig. 46. Medina, R. (2023) *Paso abierto*.
Acrílico y óleo sobre lienzo.
130 x 152 cm.
Detalle de la reserva de la valla

Hay casos donde este hueco no es un vacío sino el propio objeto. En el cuadro *Paso abierto* (Fig. 46) la reserva de la valla corresponde a un paisaje que se incorpora en la capa pictórica inicial del cuadro. En este sentido, la técnica empleada logra despojar al objeto de su corporeidad, transformándolo de una forma tridimensional a un objeto plano.

Esta herramienta de reserva también es usada por el artista Matthias Weischer. Tomemos como ejemplo el cuadro *St. Ludgerus*, donde el candelabro adherido a la pared es objeto de reserva (Fig. 47) y, consecuentemente, se ha transformado en una forma bi-dimensional. A pesar de ello, podemos reconocerlo gracias a su silueta.

Este juego de forma, contraforma y silueta nos hace reflexionar sobre la apariencia del cuadro y la diferencia entre imagen y apariencia. La imagen es la cosa en sí misma, el objeto propio. Se refiere a la representación visual de algo. Por otro lado, la apariencia se refiere a la forma en que esa imagen se presenta y comunica con el espectador.

En relación a las conferencias que se realizaron en la facultad, me gustaría destacar la perspectiva de Andrea Soto Calderón¹⁹, quien ha



Fig. 47. Weischer, M. (2004) *St. Ludgerus*.
Óleo sobre lienzo.
200 x 250 cm.
Detalle de la reserva del candelabro

19 Soto Calderón, A. (2023, 18 de Mayo) *Imágenes tentativas* (conferencia). XI Jornadas

desarrollado investigaciones sobre la experiencia estética en la cultura contemporánea. Soto entiende las apariencias partiendo del pensamiento de Jacques Rancière. La forma en que Rancière concibe la apariencia es que la apariencia no se contrapone a la realidad o la verdad, sino que juega un papel esencial en su construcción.



Fig. 48. Anaya, J. (2022) *Edward Hopper. "The Night Owls"*.
Intervención pictórica sobre cartón.
101 x 170 cm

La autora enfatiza la necesidad de repensar la apariencia, la visibilidad y la presencia en el contexto del arte y la sociedad. Al restaurar la capacidad de aparecer, se busca que las apariencias puedan rearticular posiciones y también mantenerse en una especie de ambigüedad o flotación, lo que puede ser enriquecedor y abrir nuevas interpretaciones. Un claro ejemplo de estas cualidades de la

apariencia es la obra de Julio Anaya (Fig. 48) a través de sus trampantojos de iconos de la historia del arte sobre cartón, que ponen en duda cómo percibimos las imágenes en un juego de apariencias.

Cuando Rancière expone que las apariencias nos introducen a una escena, lo que nos quiere decir es que la escena no es el lugar, es la singularidad que creará las condiciones de su posibilidad. Como nos dice Soto Calderón "Una escena es siempre un encuentro que guarda algo de incumplido, de inacabado, pero, a la vez, es la apertura a un espacio efectivo de lo incumplido de ese encuentro."²⁰

Sobre esta condición, Roland Barthes nos da una espléndida definición de la imagen (o de la supervivencia de la imagen como presencia) en sus *Fragmentos de un discurso*

de Prácticas Artísticas. Facultad de Bellas Artes de Málaga

20 Soto Calderón, A. (2020) "Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière" *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* nº79 Pág. 31

amoroso: “He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido”²¹

Con respecto a las condiciones de posibilidad del trabajo de la imagen, Soto Calderón habla en su libro *Imaginación material* de la nueva ficción que rompe con el relato clásico. Se genera un enfrentamiento, una dialéctica entre dos modos de apariencia que configuran la representación. Una ficción que revela lo posible. En el momento en el que la ficción articula una posibilidad que se confunde con lo real, estamos en un campo operativamente político. Dicho en palabras de Soto:

*De ahí que para Rancière la ficción sea el espacio mismo de la política y no su ropaje, porque es donde se batalla la conquista no solo por el relato, sino que es la apertura de un espaciamento que nos permite una reorganización del campo de lo sensible.*²²

21 Barthes. R. (1993) Fragmentos de un discurso amoroso. Madrid: Siglo XXI editores, pág.154

22 Soto Calderón, A. (2022) *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales pesados, pág 120

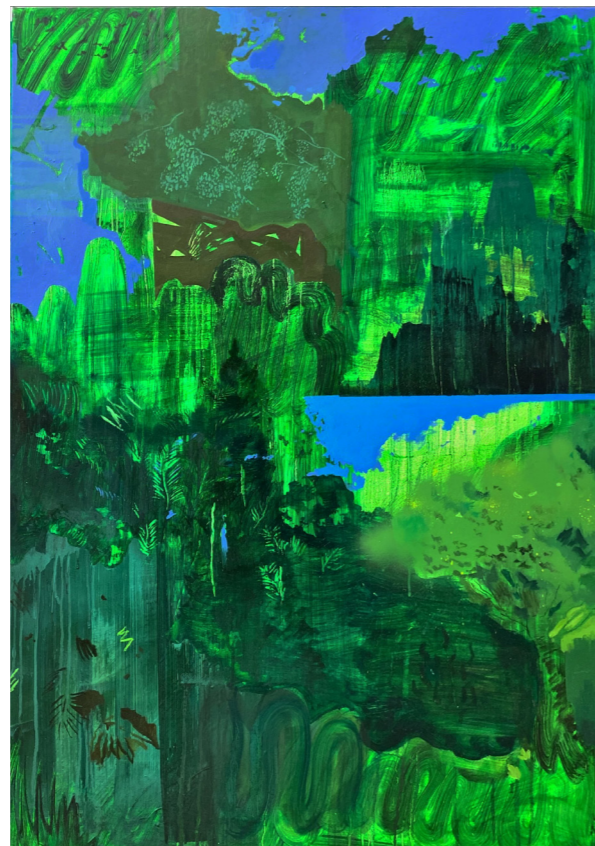


Fig. 49. Medina, R. (2023) *De un lado a otro (bosque metropolitano)*. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm

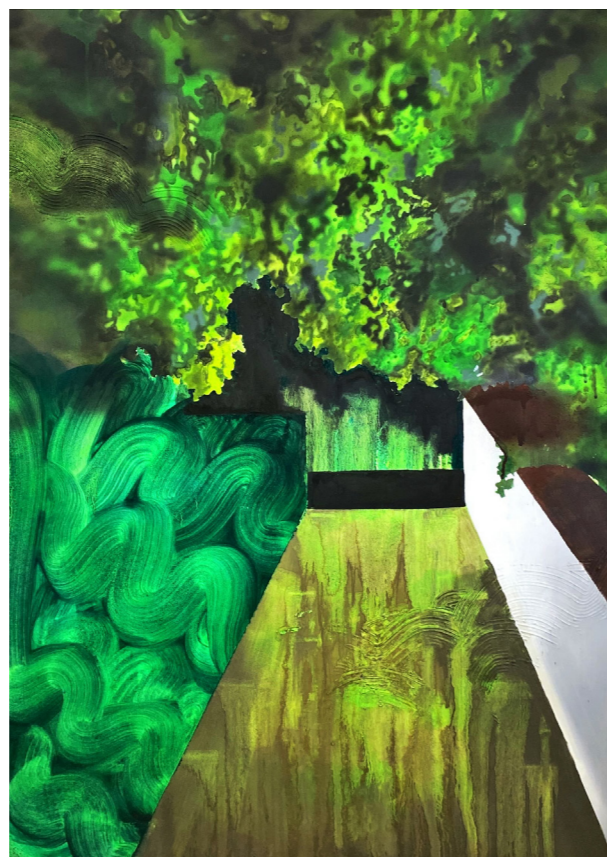


Fig. 50. Medina, R. (2023) *De un lado a otro (Escondite)*. Óleo y aerógrafo sobre lienzo. 100 x 70 cm

No consiste en una apariencia que tras ella esconda la realidad o lo que representa la ficción. Consiste en cómo la ficción dispone una escena de apariencia suspendida que introduce nuevas percepciones de lo común. Estas reflexiones establecen relación con las definiciones y metodologías de lo inquietante, cuyo objetivo en cierta medida consiste en desconcertarnos a través de modificar aquello que conocemos. La ficción presenta lo posible y un ejemplo de su funcionamiento es recomponer espacios (Fig. 49) o inventar lugares (Fig. 50).

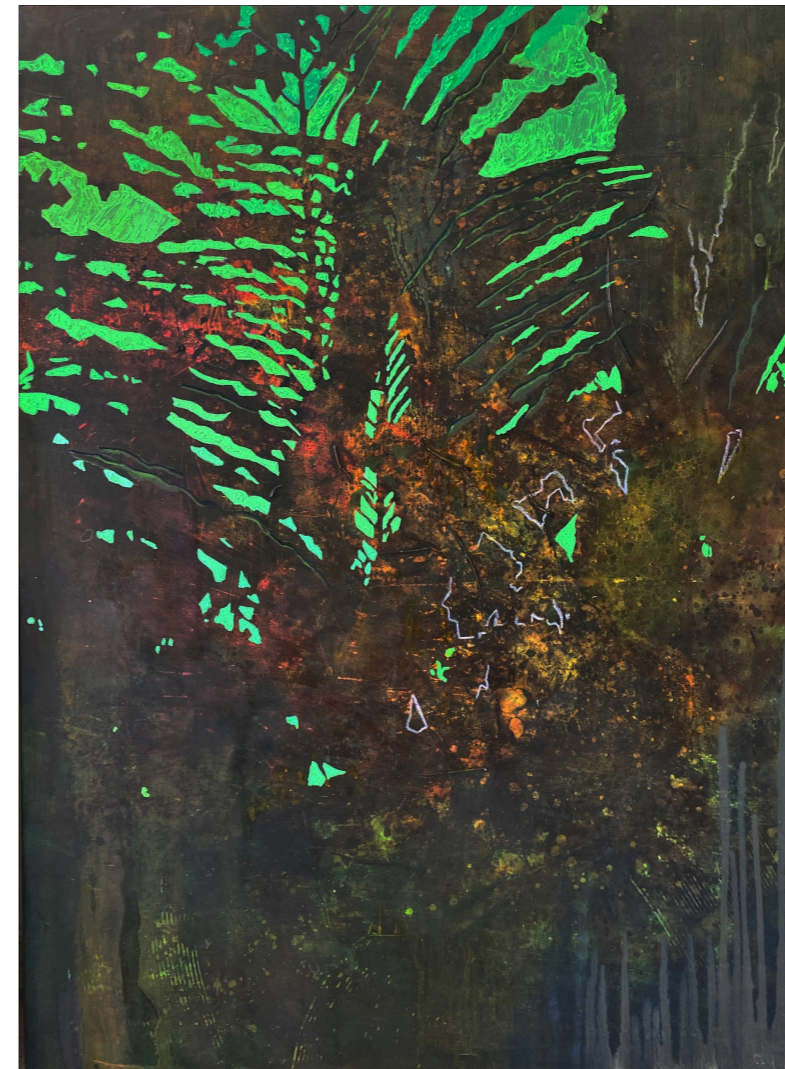


Fig. 51. Medina, R. (2023) *De un lado a otro (Cycas Fugas)*. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm

Una visión similar es la de el profesor Luis Puelles, quien habla del encantamiento del nuevo contexto de las imágenes como un mundo ficticio; un mundo visiblemente accesible pero inasible. Es lo que él llama “*ficcionalización de lo real*”. Entiende como ficción lo no realizable y un lugar al que ir. Un lugar al que ir, el lugar que está en otra parte, fuera de la realidad que ocupamos.

Puelles define este lugar en el arte moderno como un destino de desplazamiento. Para que la ficción se dé en la experiencia estética, esta debe atraernos sin atraparnos. Poder adentrarnos en los cuadros con una posibilidad de retorno. Para que esto se cumpla en un mundo “ficcionalizado”, se debe dar la condición de extrañamiento. Con esto se incomoda al espectador con lo desconocido pero a la vez, seduce su mirada.

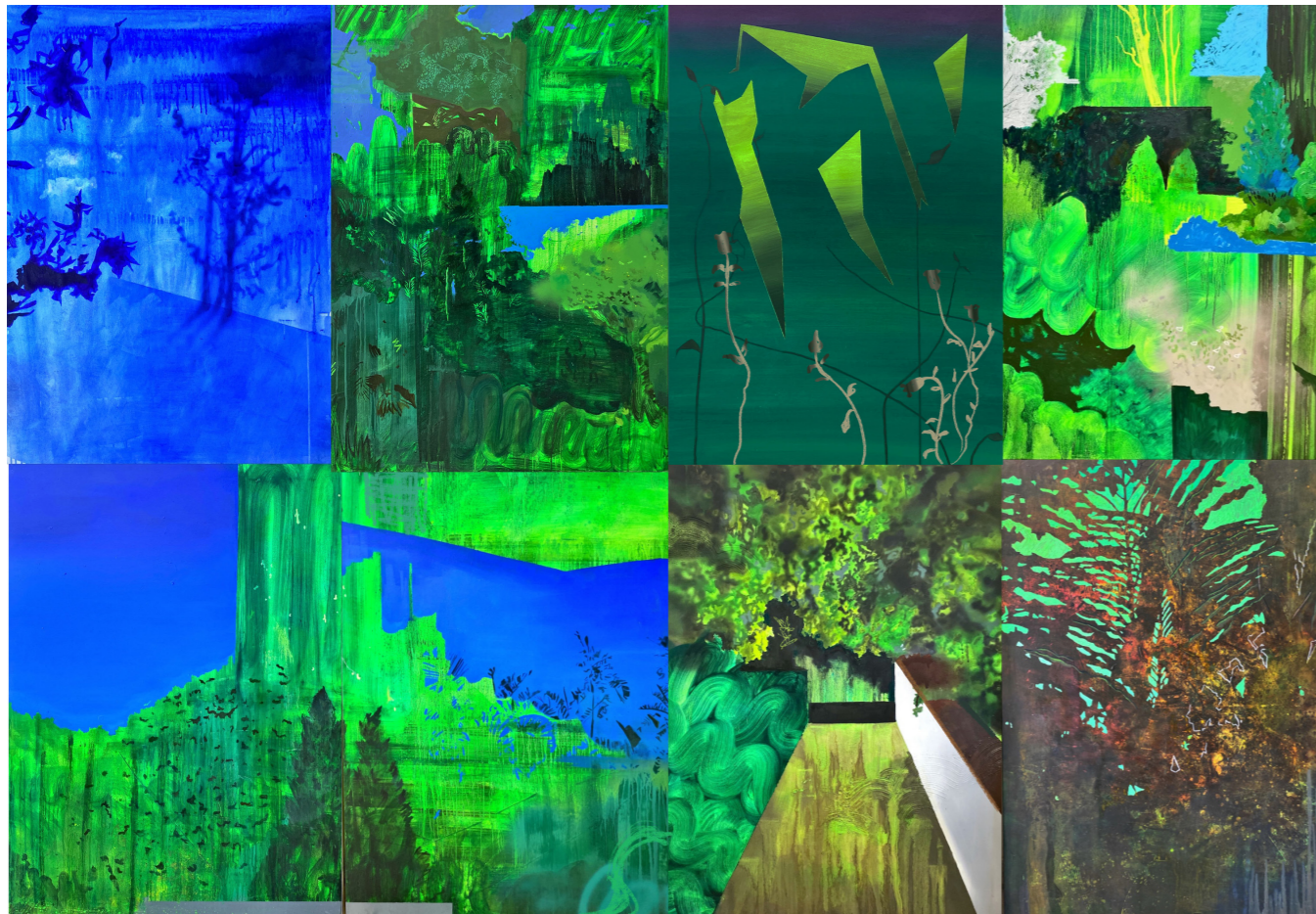


Fig. 52. Medina, R. (2023) *De un lado a otro*.
Óleo y aerógrafo sobre lienzo.
200 x 280 cm

Para devolver la capacidad de imaginar a la realidad y tener un lugar al que ir, planteo un lugar en el que se componga la ficción a través de hacer invisible lo visible, dejando espacio para el suceso. Represento la ausencia para que así el objeto pueda imaginarse (Fig. 51). Lo extraño funciona como desnaturalización de la realidad, generando una actitud estética de des-reconocimiento y restituyendo así la fascinación.

En la obra *De un lado a otro* (Fig. 52) muestro una red de motivos donde se entrelazan lugares imaginados. Las obras que forman el políptico se relacionan entre sí y presentan una narrativa suspendida entre los distintos escenarios que podemos ver. Se mezclan composiciones y diferentes vistas de los lugares donde podemos encontrar lo natural, pero algunos de esos lugares están pervertidos por elementos extraños como muros artificiales, plantas extintas o composiciones imposibles. Crean en su conjunto un nuevo paisaje donde se busca algo sin realmente encontrar nada.

Esta obra fue inspirada por los polípticos de Matthias Weischer. En *Blicke* cada cuadro funciona de forma autónoma explorando distintas posibilidades a la hora de representar vegetación. A pesar de que en su obra todos los cuadros componen una imagen, me animé a experimentar con cuadros diferentes que creasen una composición de lugares que conversan entre sí.



Fig. 53. Weischer, M. (2009) *Blicke*.
Óleo sobre lienzo.
120 x 250 cm

Conclusiones

El camino recorrido durante esta investigación se ha centrado en el extrañamiento de la imagen. A medida que he avanzado en este proceso, he sido capaz de proponer soluciones que emergieron de manera orgánica. Uno de los fundamentos clave de este proyecto involucra desafiar los códigos convencionales de la pintura, donde la desviación implica principalmente contrariar las expectativas de lo conocido.

Así pues, considero que la pretensión de realizar una obra que extrañe el paisaje ha resultado en la integración de los distintos recursos pictóricos de una manera más reflexiva. Para este dislocamiento me sirvo, como hemos visto, de la luminosidad, el contraste, la nocturnidad y la contraforma, recursos que quiero seguir investigando y explotando en el futuro.

No obstante, este punto no marca el fin, sino más bien el inicio de una nueva etapa. El horizonte de posibilidades se expande y el siguiente objetivo se enfoca en mantener y seguir desarrollando esta línea de trabajo. Mi intención es explorar y experimentar a fondo las oportunidades que esta investigación continúa brindándome. Propongo ampliar mi producción artística así como resolver planteamientos instalativos que me ayuden a integrar el espacio expositivo de manera coherente con mi obra.

Aportaciones docentes

En este apartado comentaré las aportaciones de los distintos profesores que han impartido sus enseñanzas a lo largo de este curso sobre mi trabajo.

Antes de todo, agradecer a mi tutor de máster, Carlos Miranda por todas y cada una de sus aportaciones y recomendaciones.

Interdisciplinariedad y metodología en el arte ciencia y sociedad

Una de las primeras tutorías que causó un impacto en mi proyecto fue la del profesor Luis Puelles quien nos hizo reflexionar sobre la resistencia de la obra de arte. También nos comentó que si la obra de arte se entiende, se vuelve “aburrida”. Además nos habló del extrañamiento, tema principal de mi proyecto que me ha servido para desarrollar el grueso de mi producción.

Las clases de Francisco Javier Ruiz del Olmo me han ayudado a la redacción de esta memoria gracias a sus recomendaciones sobre metodologías de trabajo, útiles también para saber enfrentarse a documentos académicos como este.

Lola Sánchez nos habló del placer estético de la obra de arte; de que el arte es una construcción histórico cultural que además varía su concepción según en qué lugar del mundo nos hallemos. Esto hace que todo arte sea político. Su aportación personal a mi obra fue pensar en el silencio. Pintar sin que haya mucho ruido para que aparezcan las sensaciones de las que hablo.

Lenguajes artísticos contemporáneos y tecnociencia

El profesor Jesús Marín me ayudó a ver en qué obras estaba plasmando realmente lo que estaba buscando.

Los profesores Arcadio Reyes y Javier Velasco nos enseñaron herramientas de trabajo asociadas a los arduinos, que aún no necesitándolas ahora, serán útiles en un futuro.

Las clases de Jesus Palomino han resultado muy interesantes. Nos enseñó su obra de instalaciones que versaban sobre el territorio y me llamaron la atención. Nos ha dado pautas sobre nuestro propio statement y cómo mejorarlo para cuando lo necesitemos en un ámbito profesional.

Lenguajes artísticos contemporáneos y contextos espaciales

En cuanto al descubrimiento de nuevos referentes he de destacar la labor de los profesores Manuel Pedro Rosado y Mar Cabezas. En la visita de estudio Rosado me mostró nuevos referentes fuera de los conocidos como son Tala Madani, Heimo Zobernig y Friederich Kunath y Mar en sus teóricas ejemplificaba el mensaje a través de los siguientes referentes: Khatharnia Hinsberg, Pilar Cancio, Todd Fuller, Shanzia Sikander...

La charla de Diaz Barbado que dedicó a la experiencia estética de lo sublime me aportó ideas para mi obra.

La profesora Cintia Gutierrez enfocó su primera clase en la obra de Juan Muñoz. No solo fue un análisis sobre este artista, sino que nos hizo comprender cómo leer una obra y su narración. En su segunda teórica pudimos ver referentes pictóricos que comparamos con los trabajos que se estaban produciendo en el máster. Una dinámica muy enriquecedora para comprender nuestro trabajo y el de los compañeros.

Quiero destacar la aportación de la artista y profesora Blanca Montalvo cuyas aportaciones sobre mi obra han sido esclarecedoras ya que me hizo reflexionar sobre las posibles visiones ecologistas que me han llevado a centrar más mi producción en lo vegetal y el futuro del proyecto.

Lenguajes artísticos y plástica contemporánea

Del libro Conceptos viajeros en las humanidades de Miekel Bal el profesor Carlos Miranda extrajo ideas a tener en cuenta en nuestra producción artística. También nos habló de la narrativa artística y montaje de la obra. Esta clase me ayudo a plantear el diálogo que se produce entre las obras en un mismo espacio expositivo.

Blanca Machuca me recomendó que tomase notas o fotografiase aquellos espacios y lugares naturales que visitase presencialmente y visitar autores de la fotografía como Javier Riera.

Juan Aguilar nos concedió una clase sobre las metodologías y sobre cómo desarrollar el proyecto a partir de ciertos procedimientos. Lo más importante a resaltar fue su insistencia en “desplazar el pensamiento”, pensar de una manera diferente para quitar las limitaciones impuestas.

Mar Cabezas impartió su clase sobre dibujo contemporáneo. Nos habló del dibujo como medio democrático que trasciende los límites. Su aportación personal hacia mi proyecto fue incentivar a indagar sobre las escenas nocturnas de documentales de animales, especialmente en aquellas grabadas con cámaras de visión nocturna.

Profesionalización en el arte

La clase de Juan del Junco fue muy esclarecedora ya que nos mostró la manera de preparar un proyecto expositivo desde el inicio de su producción hasta los últimos detalles antes y el montaje de la exposición. Mostró su experiencia preparando la exposición triángulo tesis en condes de gabia, el cual es un ejemplo real de como afrontar una exposición.

Pepa Cano nos habló de las instituciones del arte, desglosando las distintas funciones de los trabajadores y las principales diferencias entre ellas.

Interdisciplinariedad y metodología en el arte, ciencia y sociedad II

Rosa Rodríguez impartió una clase magistral acerca del doctorado y los requerimientos necesarios para poder entrar al programa de doctorado.

Entre los artistas invitados, quiero destacar a Leonor Rivas por ayudarme a encauzar el proyecto entorno a la construcción de la naturaleza y sugerirme referentes que abarcan la naturaleza desde el antropoceno.

Jesus Zurita profundizó en que lo extraño muchas veces no es el qué , si no el cómo. Además sugirió una narrativa donde los cuadros se iban enlazando, característica que más tarde expandí.

Con Ángel Calvo Ulloa hablé de los límites entre lo natural y lo artificial y lo que aparece y se desvanece, pudiendo reflexionar sobre este tema y llegar a las conclusiones que se han mostrado en este trabajo.

Presupuesto

Material	Unidades	Importe
Bastidor 200 x 160 cm	1	80 €
Bastidores 100 x 70 cm	8	112 €
Bastidor 150 x 150 cm	1	35 €
Tela algodón 200 x 160 cm	1	14,24 €
Tela algodón 100 x 70	8	35,6 €
Tela algodón 150 x150 cm	1	8,85 €
Tela algodón 280 x 160 cm	8	71,2 €
Grapas	600	3 €
Óleo (200ml)	20	170 €
Aceite linaza	1	4,5 €
Ceras	24(pack)	5,45 €
Spray	3	3,5 €
Acrílicos	15	85 €
Aguarrás	10L	30 €
Embalaje		128 €
Aerógrafo		135 €
	TOTAL:	921,34 €

Guattari, F. (2000) *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos

Gutiérrez Aguilar, R. . (2021). *Más allá del Uncanny Valley*. Forma de lo humano, mimesis y expresión. Bajo Palabra, (28), Alcalá de Henares

Lyotard, J. F., Dentrabasaguas, I., & Antopolsky, R. (2011). *Discurso, figura*. Argentina: la cebra.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra

Nougé, P. (1980) *Histoire de ne pas rire*. Lausana: L' ge d'Homme

Paz, O. (1972) *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

Picon. G. (1970) *Admirable Tremblement du temps*. Ginebra: Skira

Pollini J. (2013). *Bruno Latour and the Ontological Dissolution of Nature in the Social Sciences: A Critical Review*. Environmental Values, 22(1).

Puelles, L. (2002). *Modos de la sensibilidad: Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Pontevedra: Servicio de publicaciones Diputación Provincial de Pontevedra

Puelles, L. (2016) *Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes*. Revista Contrastes vol. XXI-Nº3. Málaga: Universidad de Málaga.

Ramon, A., & Navarro, A. R. (2012). *Nada es bello sin el azar: quince episodios sobre pintura*. Madrid: Elba

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados

Soto Calderón, A. (2020) "Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière" Daimon. Revista Internacional de Filosofía nº79

Soto Calderón, A. (2022) *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales pesados

Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Penguin Random House

Todorov, T. (2011) *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Catálogos

Alÿs, F. (2010) *Francis Alÿs : A Story of Deception*. New York : Museum of Modern Art.

Andersson, M. (2012) *Dog Days*. Museum Heus Esters. Berlín: Kever,

Borremans, M. (2014) *Michaël Borremans As sweet as it gets*, Londres: Hatje Cantz.

Dailey, M. (2005) *Triumph of painting*. Londres: Saatchi Gallery

Dalwood, D. (2010) *Dexter Dalwood*. Málaga: CAC Málaga.

Doig, P. Schiff, R., Lampert, C. (2011) *Peter Doig*. Nueva York: Rizzoli

Eichler, D., Przywara, A.& Heiser, J. (2011) *Wilhelm Sasnal*. Oxford: Phaidon

Francés, F (comisariado).(2008) *Daniel Richter. Die Palette 1995-2007*. Málaga: CAC Málaga.

Francés F. (2009) *Whilhelm Sasnal*. Málaga: CAC Málaga.

Herbert, M. (2015) *Justin Mortimer*. Londres: Parafin

Hockney, D. (2012) *David Hockney : una visión más amplia*. Madrid: Turner

Hockney, D, Gayford M. & Oliveras J. (2021) *No se puede detener la primavera : David Hockney en Normandía*. Madrid: Siruela

Leal, M. (2009) *Mikithology*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Leal, M. (2019) *Cocodrilos en la pista : estudio para una pieza Camp*. Burgos: Centro de Arte Caja de Burgos

Prokopov, M. (2021) *Hurvin Anderson*. Londres: Lund Humphries Publishers Ltd

Sauret, T. (2016). *Muñoz Degrain: y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*. Málaga: MUPAM, Ayuntamiento de Málaga.

Searle, A. et al. (2007) *Peter Doig*. Londres: Phaidon

Weischer, M. (2009) *Matthias Weischer : room with a view*. Nürnberg: Verlag für moderne, Kunst.

Weischer, M., Stegmann M., & Hardmeier D. (2007) *Matthias Weischer : Malerei = painting /*. Ostfildern: Hatje Cantz

Webgrafía

Anton Kern Gallery: <https://www.antonkerngallery.com/es/>

CAC Málaga: <https://cacmalaga.eu>

E-Flux :<https://www.e-flux.com/>

Gagosian : <https://gagosian.com/>

Grimm Gallery: <https://grimmgallery.com>

Hashimoto Contemporary: <https://www.hashimotocontemporary.com>

Kunst Palais.: <https://www.kunstpalais.de>

MACBA: <https://www.macba.ca>

Monoskop: <https://monoskop.org>

Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es>

Museo Thyssen: <https://www.museothyssen.org>

Nicodim Gallery: <https://www.nicodimgallery.com>

Pacific Northwest National Laboratory: <https://www.pnnl.gov/>

US Department of Energy. <https://www.energy.gov/>

Tim Van Laere Gallery: <https://www.timvanlaeregalleries.com>

Thomas Dane Gallery: <https://www.thomasdanegallery.com>

Yusto Giner: <https://yusto-giner.com>

Anexo



Paso abierto.
Acrílico y óleo sobre lienzo.
130 x 152 cm.
2023



Abetos
Óleo sobre lienzo.
15 x 15 cm.
2023



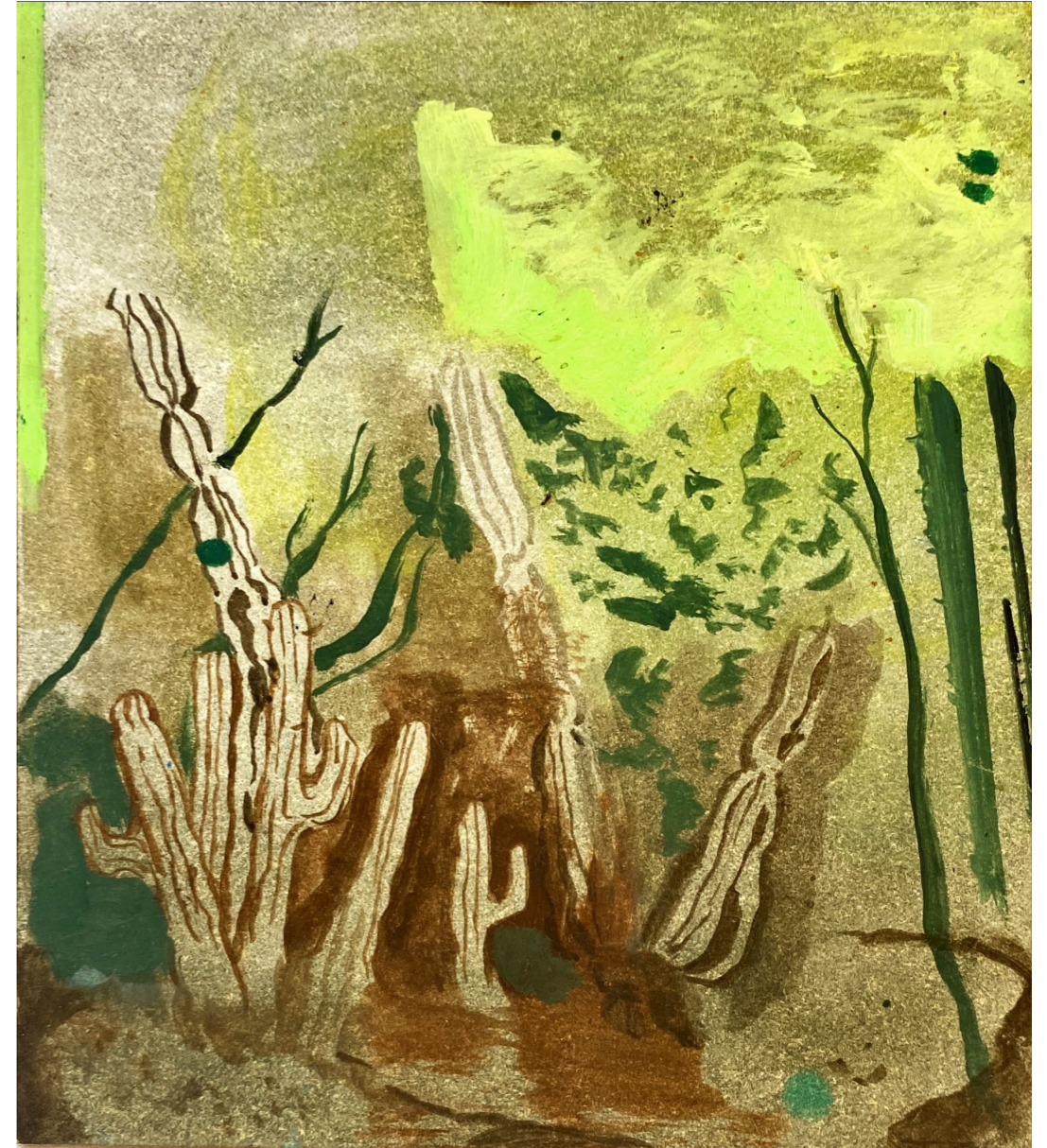
De vuelta a casa.
Acrílico y óleo sobre lienzo.
50 x 50 cm.
2023



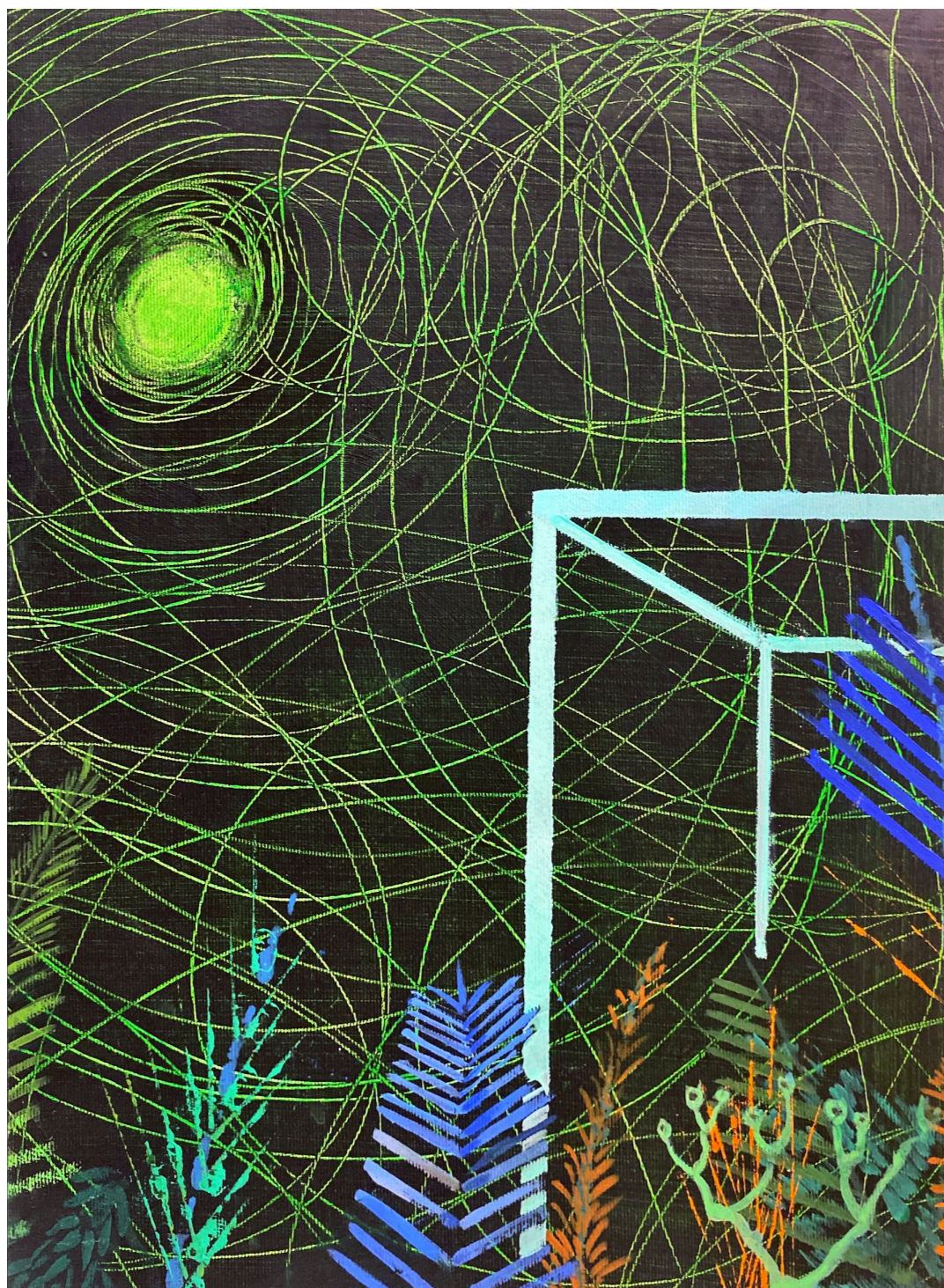
Entre la luz y el cielo.
Óleo sobre lino.
27 x 22 cm.
2023



S/T.
Óleo y spray sobre
lienzo.
60 x 50 cm.
2023



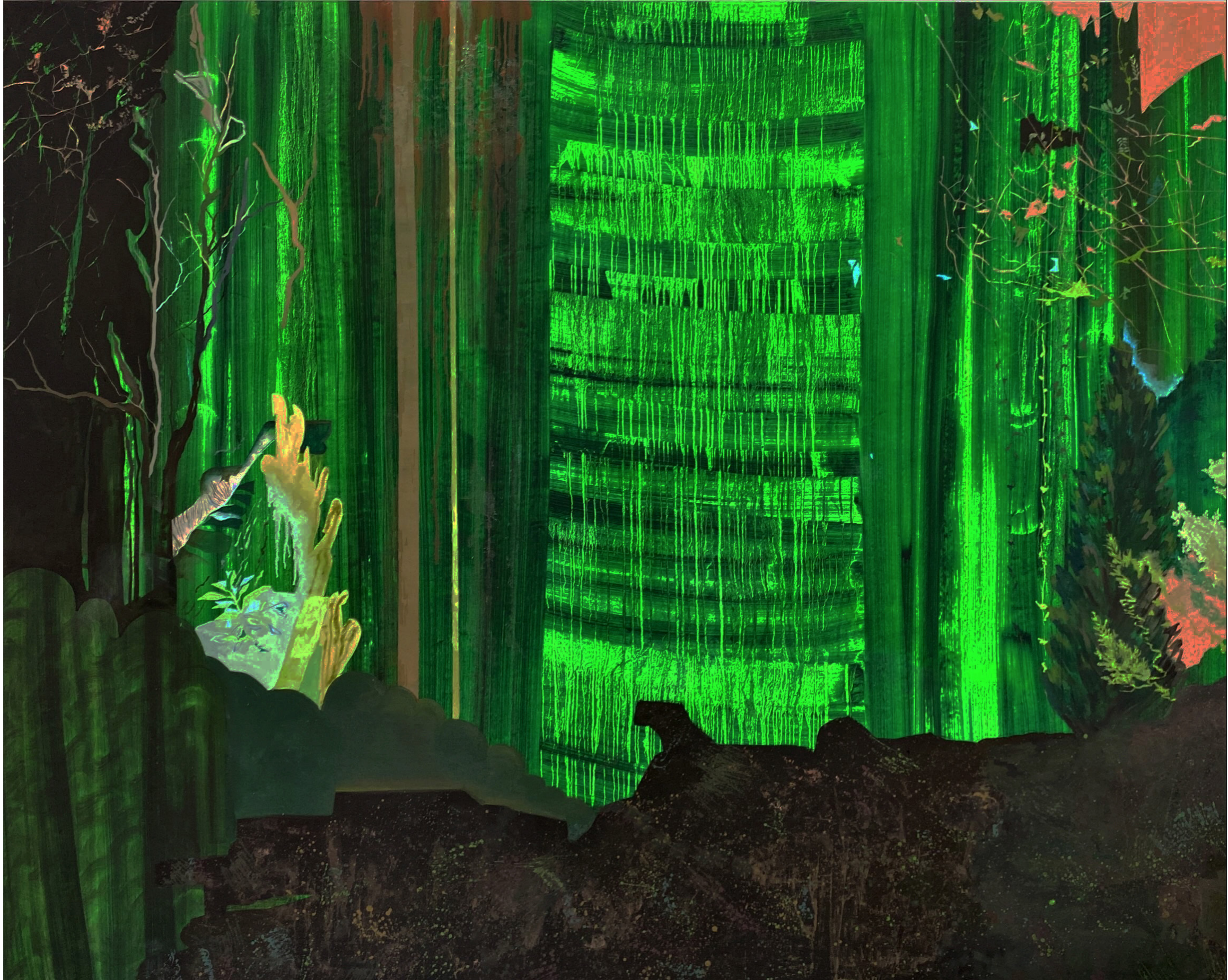
S/T
Óleo sobre papel.
40 x 40 cm.
2023



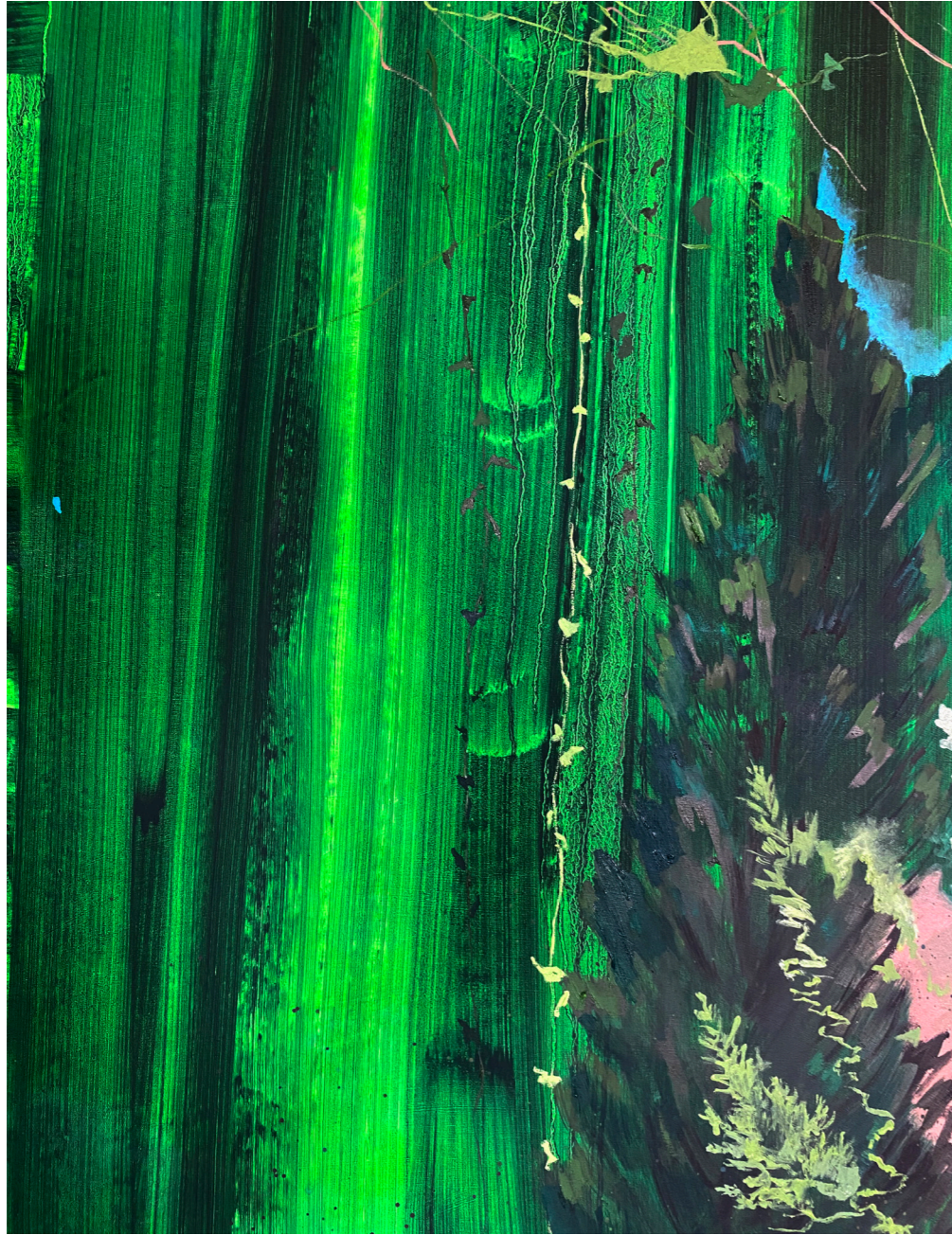
S/T
Acrílico y óleo sobre lienzo+.
37 x 33 cm.
2023



Romance: jardín público
Óleo sobre lienzo.
34 x 28 cm
2023



Por favor, deténgase en ambos lados.
Acrílico y óleo sobre lienzo
160 x 200 cm
2023



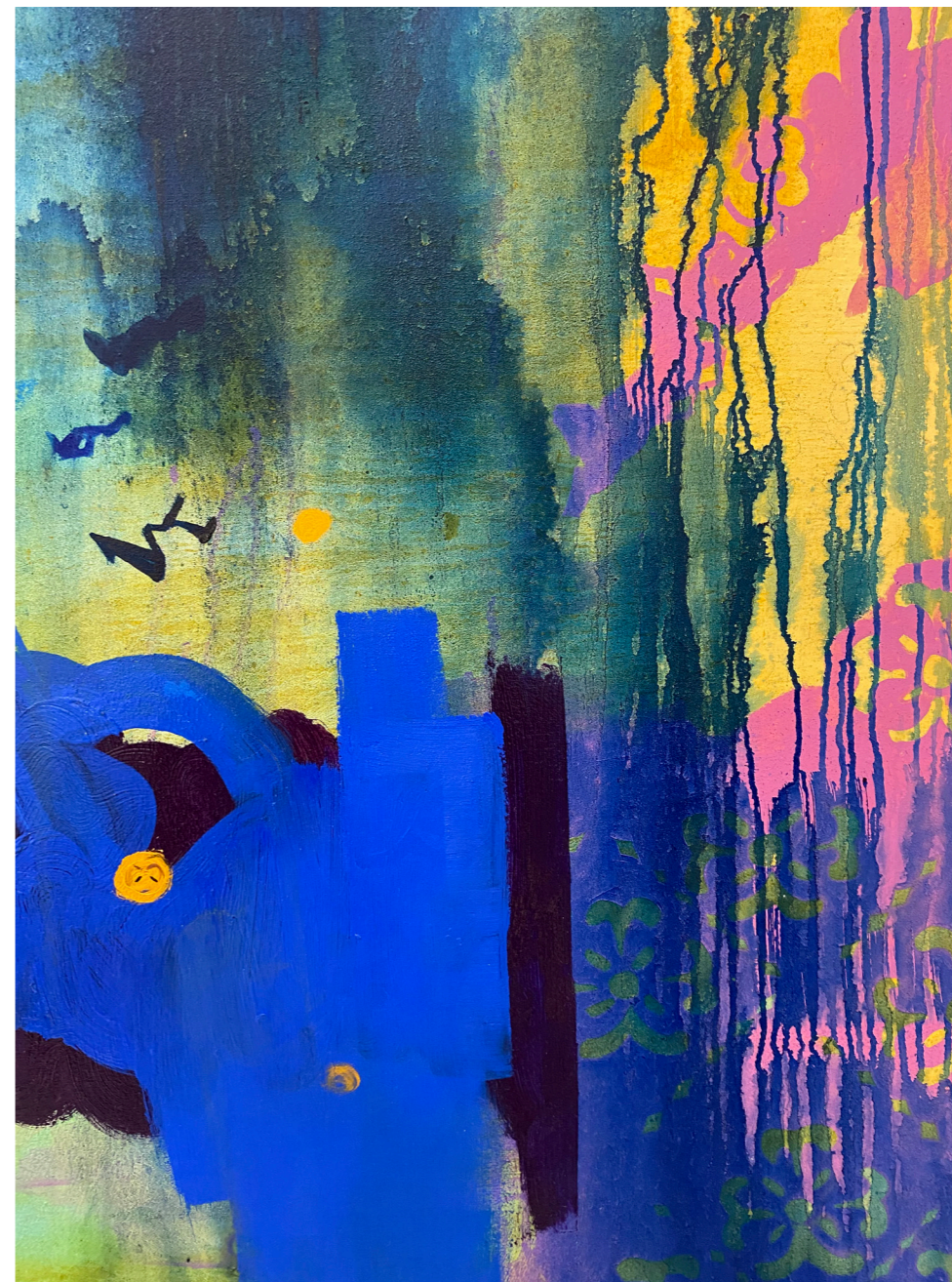
Por favor, deténgase en ambos lados.
Acrílico y óleo sobre lienzo
160 x 200 cm
2023
(detalle)



Por favor, deténgase en ambos lados.
Acrílico y óleo sobre lienzo
160 x 200 cm
2023
(detalle)



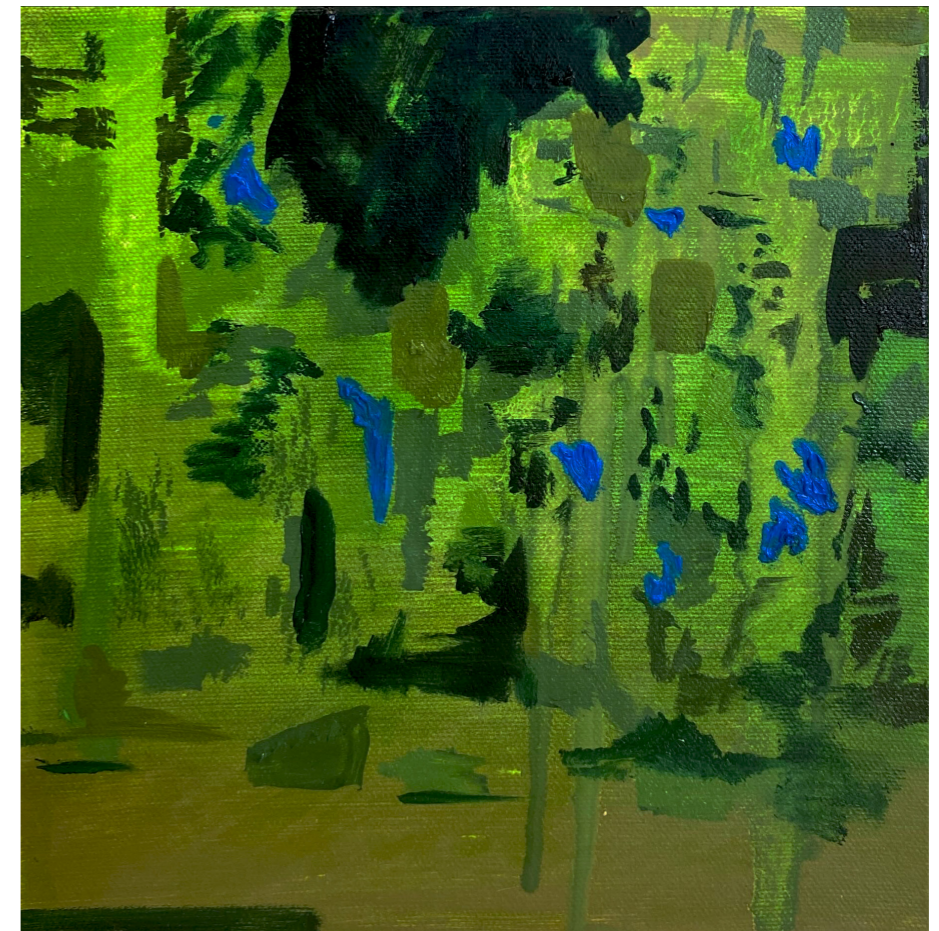
Sinuata insinuada
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm
2023



Sinuata insinuada
Óleo sobre lienzo
150 x 150 cm
2023
(detalle)



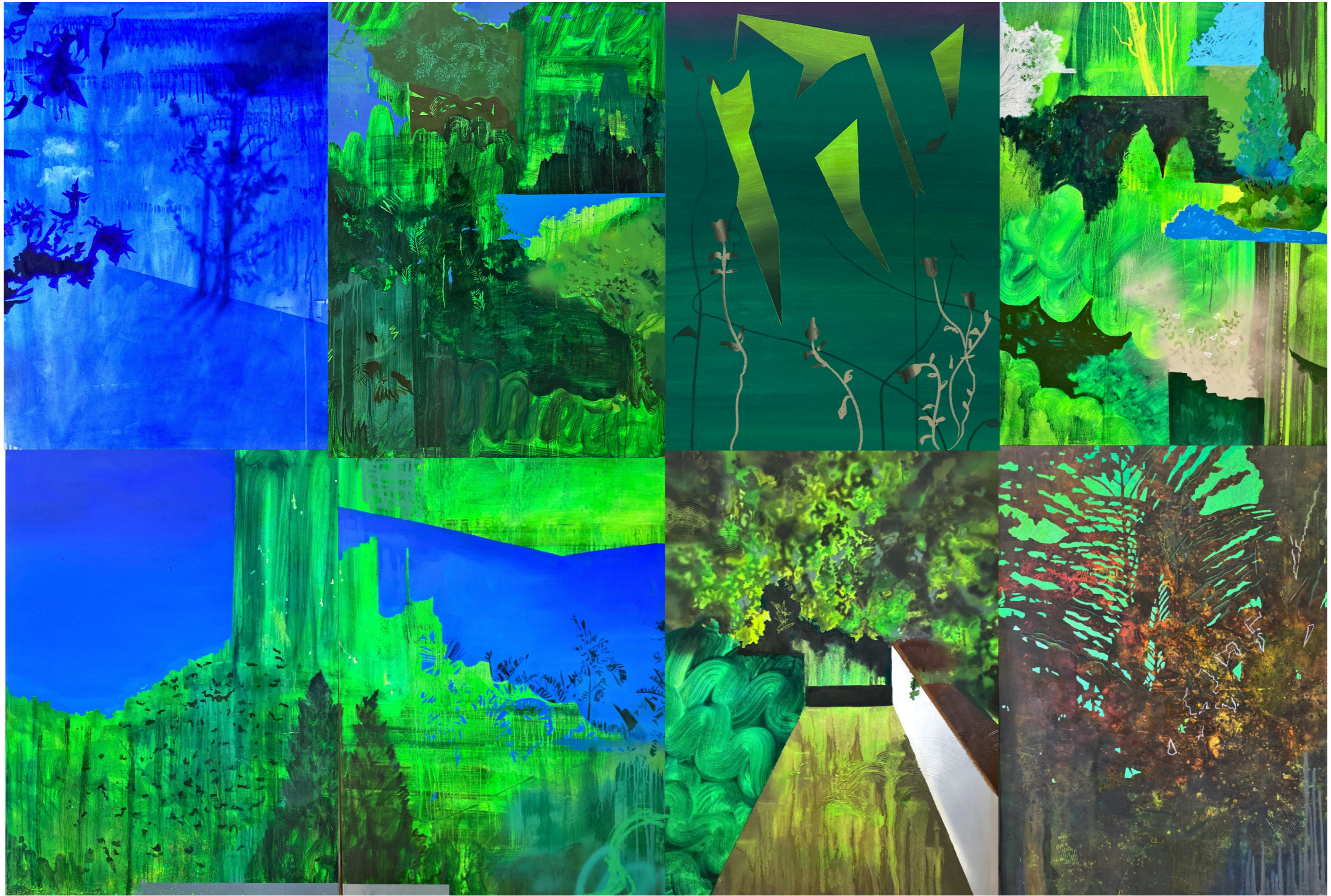
S/T
Óleo sobre lienzo
25 x 50 cm
2023



S/T
Óleo sobre lienzo
30 x 30 cm
2023



Todo aquí es ficticio, excepto el escenario.
Acrílico y óleo sobre lienzo.
132 x 160 cm
2023



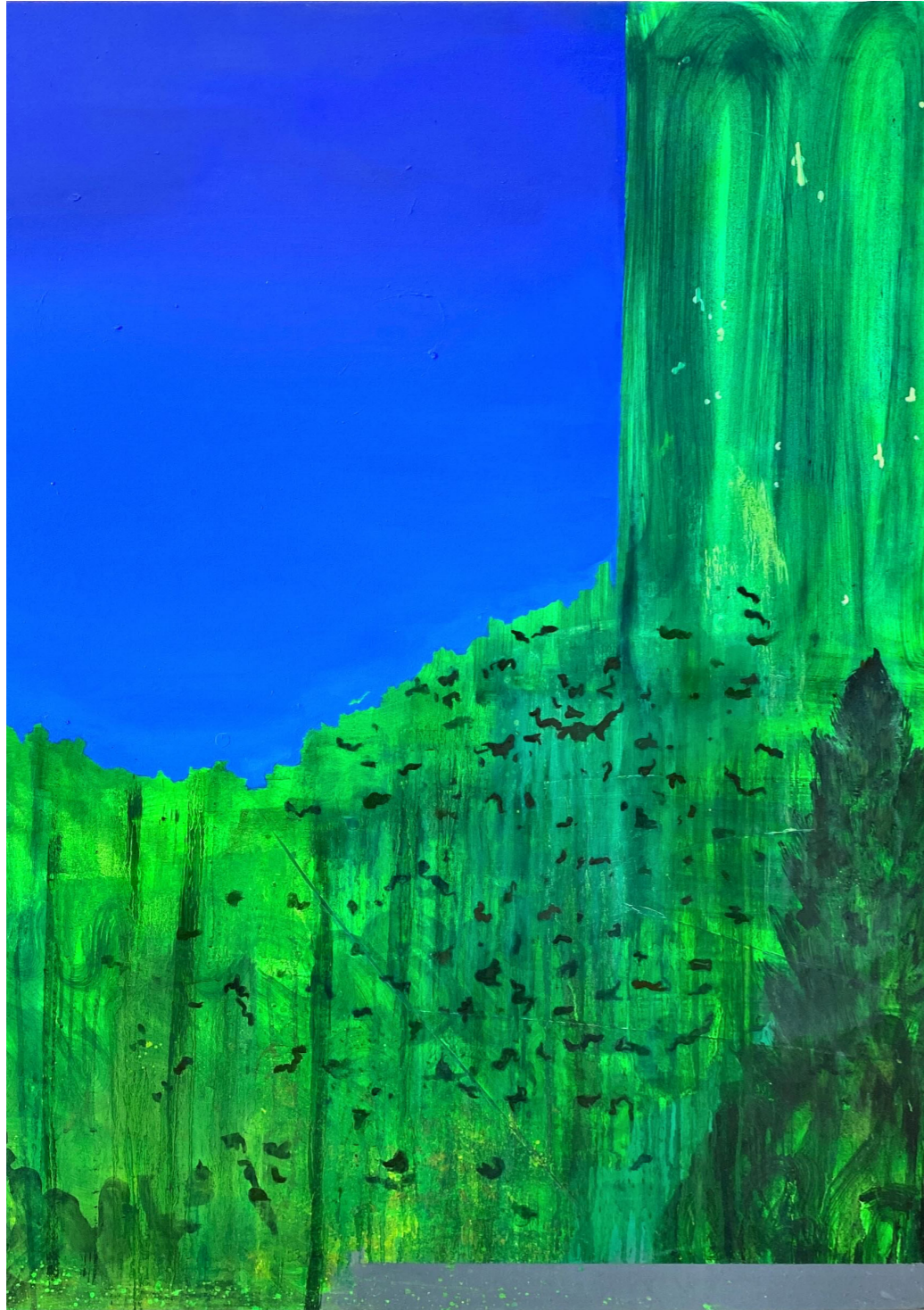
De un lado a otro.
Políptico. Técnica mixta sobre lienzo.
200 x 292 cm
2023



De un lado a otro (bosque metropolitano).
Óleo sobre lienzo.
100 x 73 cm.
2023



De un lado a otro (cycas fugas).
Óleo sobre lienzo.
100 x 73 cm.
2023



De un lado a otro (Amanecer I).
Óleo sobre lienzo.
100 x 73 cm.
2023



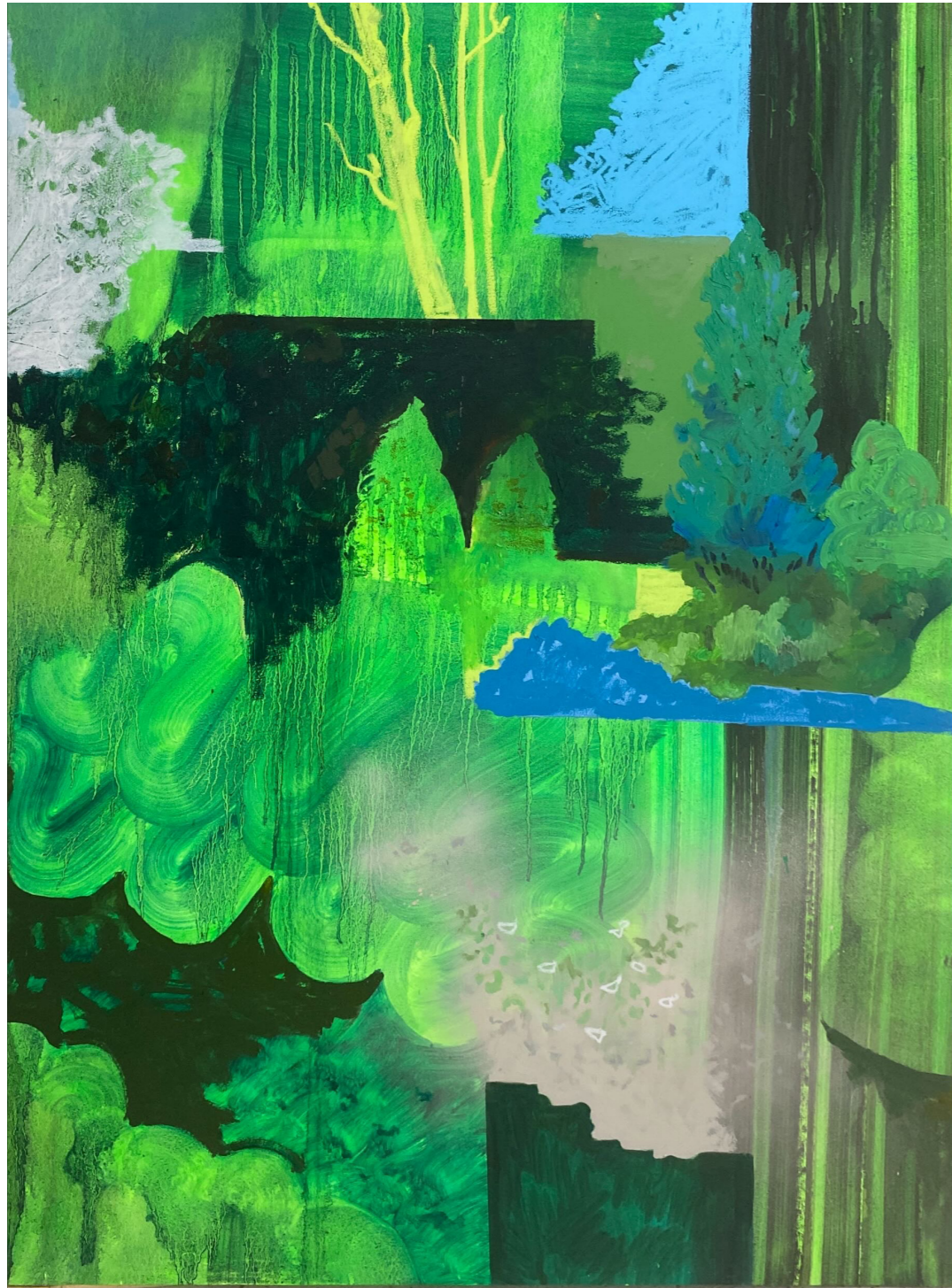
De un lado a otro (Amanecer II).
Óleo sobre lienzo.
100 x 73 cm.
2023



De un lado a otro (Escondite).
Óleo sobre lienzo.
100 x 73 cm.
2023



De un lado a otro (Silene uniflora).
Óleo sobre lienzo.
100 x 73 cm.
2023



De un lado a otro (Jardín metropolitano).
Óleo sobre lienzo.
100 x 73 cm.
2023



De un lado a otro (Sombra).
Óleo sobre lienzo.
100 x 73 cm.
2023

