



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



David Rojas Pacheco

Trabajo de Fin de Grado
Tutor: Salvador Haro González
Facultad de Bellas Artes de Málaga
2024-25

Quisiera agradecer a todas las personas que han estado a mi lado en este proceso. A mi familia, por su apoyo incondicional; a mis amigos, por su confianza y ánimo constante, y sobre todo agradecer a mi pareja por su soporte infinito durante este arduo camino, no solo por la cercanía sino por la atención, los consejos y el seguimiento continuo de mi proyecto. Por último y no menos importante, a mi tutor Salvador, por sus orientaciones y por impulsarme a cuestionar y profundizar en mi investigación.

Contenido

01. Resumen.....	7
02. Descripción de la idea.....	8
03. Trabajos previos. Evolución y antecedentes.....	9
04. Investigación plástica.....	12
05. Investigación teórico conceptual.....	22
a \ El acto de cortar y pegar: el collage como lenguaje contemporáneo.....	22
b \ La imagen encontrada y apropiada.....	26
c \ Destruir para construir	30
d \ Sobre la abstracción como lenguaje.....	32
06. Conclusiones.....	35
07. Cronograma.....	36
08. Presupuesto.....	37
09. Bibliografía.....	38
10. Webgrafía.....	38
11. Anexo.....	39

01. Resumen

Paisajes Fugaces

El proyecto se plantea como un espacio de reflexión sobre la fragilidad de la percepción y la imposibilidad de fijar significados en un mundo donde lo visual se consume y se desvanece en un flujo incesante.

Se investiga la relación entre abstracción y saturación visual, abordando la imagen no como un objeto estable, sino como un proceso de superposición, fragmentación y desaparición. A través del *collage*, la pintura y la intervención digital, la obra no solo representa la fugacidad de lo visual, sino que la incorpora en su propia materialidad.

Más allá de la estética, *Paisajes Fugaces* cuestiona el lugar de la imagen en la construcción de la realidad contemporánea. En un entorno donde lo visual es inmediato y efímero, la pintura se convierte en un medio para tensionar la idea de permanencia, explorando el umbral entre lo que se percibe y lo que inevitablemente se desvanece.

Palabras claves: collage, pintura, percepción, fugacidad, abstracción, saturación visual, estética, realidad contemporánea

Fleeting Landscapes

This project is conceived as a reflective space on the fragility of perception and the impossibility of anchoring meanings in a world where visual content is consumed and dissolved in an incessant flow.

The work investigates the relationship between abstraction and visual saturation, approaching the image not as a stable object, but as a process of superimposition, fragmentation, and disappearance. Through collage, painting, and digital intervention, the artwork not only represents the fleeting nature of the visual but embodies it in its materiality.

Beyond aesthetics, *Fleeting Landscapes* questions the role of the image in shaping contemporary reality. In an environment where visibility is immediate and ephemeral, painting becomes a medium to challenge the idea of permanence, exploring the threshold between perception and inevitable dissolution.

Keywords: collage, painting, perception, transience, abstraction, visual saturation, aesthetics, contemporary reality.

02. Descripción de la idea

El presente proyecto nace de la necesidad de cuestionar la manera en que consumimos imágenes en la actualidad. En un contexto donde la imagen ha dejado de ser un testimonio perdurable para convertirse en una manifestación efímera y fugaz. *Paisajes Fugaces* se configura como una propuesta pictórica que reflexiona sobre la fragilidad de la memoria y la volatilidad del presente.

Vivimos en un momento histórico marcado por un flujo incesante de imágenes digitales que se generan, comparten y descartan en cuestión de segundos. Esta circulación constante ha transformado profundamente nuestra relación con lo visual: la imagen ya no se contempla, sino que se consume; no se guarda, sino que se reemplaza. En contraste con épocas en las que la pintura y la fotografía eran medios de documentación y contemplación, las imágenes contemporáneas han perdido su capacidad de fijar la memoria, convirtiéndose en contenido desechable.

Frente a este fenómeno, cada obra del presente proyecto es una síntesis imposible: una imagen única formada por múltiples capas que luchan por imponerse, pero que terminan por fundirse en una sola unidad visual. El resultado es una metáfora visual de cómo la mente moderna digiere —o se indigesta— ante el bombardeo constante de estímulos.

Esta propuesta no pretende ofrecer una imagen acabada, sino un campo de experimentación en constante transformación. Las repeticiones formales, la acumulación de fragmentos y la imposibilidad de fijar una imagen estable dialogan con la noción nietzscheana del eterno retorno: un ciclo de repetición inevitable en el que cada imagen está destinada a ser reinterpretada, deformada o incluso olvidada.

En última instancia, este proyecto busca evidenciar el modo en que la sobrecarga sensorial y la aceleración del consumo visual afectan nuestra capacidad de atención, discernimiento y memoria. A través de su lenguaje plástico, *Paisajes Fugaces* traduce esta saturación en una experiencia estética que invita a repensar críticamente nuestra relación con las imágenes.

03. Trabajos previos . Evolución y antecedentes.

Para comprender la evolución conceptual y formal de *Paisajes Fugaces*, resulta esencial revisar los proyectos anteriores que han influido de manera directa en su desarrollo. Desde ejercicios iniciales de abstracción hasta exploraciones más complejas sobre la relación entre imagen, percepción y medios digitales. Esta trayectoria previa ha servido como base para la formulación del presente trabajo.

Paisajes Fugaces no emerge de manera aislada, sino como resultado de un proceso de investigación sostenido en torno a la pintura, la percepción y la transformación de la imagen en el entorno digital. A lo largo de esta evolución, se han consolidado una serie de fundamentos conceptuales y técnicos que permiten entender la propuesta actual como una síntesis madura de inquietudes previas.

Uno de los antecedentes más relevantes es *En torno al entorno*, desarrollado en el marco de la asignatura Proyectos Artísticos II (tercer año). Este proyecto abordó la representación del paisaje desde una óptica contemporánea, alejándose de la mimesis para centrarse en una interpretación conceptual basada en la fragmentación y la abstracción.



Fig.01.Rojas, D. (2019) En torno al entorno

Partiendo del paisaje clásico como punto de partida, *En torno al entorno* propone una relectura crítica del entorno mediante la selección y recomposición de fragmentos visuales extraídos de la realidad. A través del *collage*, la pintura y la reconfiguración espacial, se construyen escenas que evocan lugares indefinidos, utópicos, donde los límites entre lo real y lo imaginado se desdibujan. Esta metodología permite al espectador enfrentarse a una experiencia visual en la que el espacio representado es tanto reconocible como enigmático.

Técnicamente, la obra se concreta mediante el uso combinado de pintura y *collage* sobre papel, lo que favorece un juego matérico que explora planos de profundidad, texturas y superposiciones. La propuesta, en suma, introduce una reflexión sobre la percepción del paisaje desde una mirada contemporánea que cuestiona la noción de lugar y su representación pictórica.

Otro hito importante en esta trayectoria es *La imagen encontrada*, realizado durante la asignatura Producción y Difusión de Proyectos Artísticos (cuarto año). A diferencia del proyecto anterior, centrado en el paisaje, este trabajo gira en torno a la saturación visual y la hiperproducción de imágenes en la sociedad digital.

Partiendo de la apropiación de imágenes encontradas tiradas en el suelo procedentes de un libro de historia del arte, *La imagen encontrada* propone una crítica a la lógica contemporánea del consumo visual. A través de técnicas como el *collage* y la serigrafía, las imágenes se descontextualizan y reconfiguran, generando nuevas narrativas que tensionan la noción de originalidad y cuestionan el estatus de la imagen en la era postdigital.

El uso de la serigrafía permite multiplicar y superponer capas visuales que remiten al ruido informativo característico de nuestra época. La obra se convierte así en un ejercicio plástico que refleja la fragmentación perceptiva generada por la sobrecarga mediática, estableciendo un puente entre la tradición pictórica y las dinámicas actuales de producción visual.



Fig.02. Rojas, D. (2022) *La imagen encontrada*

Ambos proyectos — *En torno al entorno* y *La imagen encontrada*— han sido determinantes en la configuración de *Paisajes Fugaces*. El primero aporta una reflexión profunda sobre el paisaje como construcción cultural y perceptiva, mientras que el segundo introduce una crítica al ecosistema visual contemporáneo desde la apropiación y la relectura de imágenes preexistentes.

En *Paisajes Fugaces* ambas líneas convergen, dando lugar a una propuesta pictórica que habita el límite entre la tradición y la experimentación. A través de la combinación de recursos plásticos y digitales, se plantea una nueva forma de representación del paisaje, fragmentada, saturada y en constante transformación. La obra invita al espectador a reconsiderar su relación con las imágenes y con el entorno que habita, proponiendo una experiencia visual que refleja, desde lo pictórico, el estado de nuestra percepción contemporánea.

Así, el actual proyecto se manifiesta como un espacio de intersección, donde la mirada crítica y el gesto pictórico convergen para invitar al espectador a replantearse su relación con las imágenes y con el entorno que habita. Se propone una experiencia visual no solo estética, sino también reflexiva, en la que el “paisaje”, lejos de ser un escenario inmutable, se revela como un espejo de la inestabilidad perceptiva de nuestro tiempo.

04. Investigación plástica

El desarrollo del proyecto *Paisajes Fugaces* ha estado marcado por un proceso de experimentación constante, donde el color, la composición y los materiales han desempeñado un papel fundamental. A lo largo de esta investigación, se llevaron a cabo múltiples pruebas tanto en papel como en digital, con el objetivo de explorar la interacción entre lo matérico y lo digital. Esta exploración incluyó la incorporación de texturas, transparencias y, elementos que enriquecen el lenguaje plástico y permiten una mayor complejidad visual.

La investigación plástica comenzó con el juego y las posibilidades que nos ofrece la técnica *collage*. Esta técnica se consolidó como un recurso esencial dentro del proceso creativo, utilizado como método de deconstrucción visual para generar una sensación de discontinuidad y ruptura en la imagen. Paralelamente, los estudios cromáticos sirvieron para acentuar la fugacidad y fragmentación de las composiciones, aspectos centrales en la propuesta estética del proyecto.



Fig.03. Rojas, D. (2025) Acumulación de recortes

Un momento clave en la evolución fue cuando el *collage* trascendió su función compositiva para convertirse en un medio de reflexión sobre la fragmentación visual. A través de la superposición y yuxtaposición de elementos, la imagen adquirió un carácter discontinuo y dinámico, alejándose de las convenciones tradicionales de la pintura para aproximarse a una estética más experimental.

Esta práctica se inscribe en una tradición que entiende la imagen como fragmento en tránsito, como campo abierto a la reconfiguración perceptiva. En este sentido, el trabajo se alinea tanto con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg como con el *Atlas* de Gerhard Richter, dos dispositivos visuales que, aunque distintos en su enfoque, comparten una lógica rizomática basada en la fragmentación, el montaje y la ausencia de jerarquías.

Como señala Amalia Álvarez, “el atlas de Warburg puede leerse como un dispositivo de pensamiento que, mediante la fragmentación y el montaje, propone nuevas formas de conocimiento visual” (Álvarez, 2019). Esta capacidad del atlas para generar asociaciones libres entre imágenes y desafiar las narrativas lineales tradicionales es también destacada por Andrés Seoane, quien lo define como “un espacio de pensamiento que desafía las narrativas lineales y cronológicas” (Seoane, 2021). Esa misma lógica se traslada a *Paisajes Fugaces*, donde las imágenes se construyen mediante capas discontinuas que simulan el flujo caótico del archivo digital contemporáneo. La superposición de elementos pictóricos, digitales y matéricos produce una sensación de inestabilidad y transformación constante, tensionando las formas tradicionales de representación.



Fig.04. Warburg. (1924-1929) Atlas Mnemosyne

En esta línea, el *Atlas* de Gerhard Richter representa una referencia esencial. No solo por su estructura abierta y carácter acumulativo, sino por la forma en que encarna una reflexión sobre el exceso de imágenes, su descontextualización y su potencial de recomposición. Este proyecto, iniciado en 1962, consiste en la recopilación de fotografías, recortes, esbozos y otros materiales visuales dispuestos en paneles que escapan a las convenciones del archivo tradicional. En palabras de Francesco Giaveri (2011), “resulta ciertamente arduo decir en qué consiste el Atlas y describirlo, sin embargo, es lícito avanzar hipótesis sobre su funcionalidad con respecto a la actividad del artista [...] Este cruce lleva el Atlas a actuar como un espejo, una peculiar versión de una autobiografía por imágenes” (p. 227).

Richter no busca una narrativa única ni un orden jerárquico. Selecciona imágenes de diversa procedencia —“Richter mira, elige, corta y pega. Organiza y ordena su cosmos artístico”— y al disponerse en los paneles, “cada espectador crea su propio relato, vista la total ausencia de directrices, nombres e indicaciones” (Giaveri, 2011, p. 229). El montaje, lejos de ser un simple recurso compositivo, se convierte en una herramienta heurística: una forma de pensar visualmente, de activar nuevas lecturas a partir del encuentro entre fragmentos.



Fig.05. Richter, G. (1962-1968) Atlas Tafel 5. Albumfotos (Collages).

Esta estrategia se manifiesta también en el presente proyecto, donde la pintura se plantea como un ejercicio de montaje visual. Cada fragmento puede reconfigurar, cada imagen está en tránsito, rompiendo con la idea de un significado cerrado y estable. La noción de imagen dialéctica propuesta por Walter Benjamin —“una imagen entrecortada”, donde “el montaje supone el desmontaje”— resulta aquí especialmente pertinente (Giaveri, 2011, p. 230). La obra no busca representar una realidad unificada, sino producir tensión entre elementos en conflicto, sosteniendo la imagen en un estado de transformación constante.



Fig.06. Rojas, D. (2025) Atlas (Clasificación de imágenes)

La recopilación y recontextualización también se inscribe en la tradición del *objet trouvé*, heredada de las vanguardias del siglo XX. Así como Marcel Duchamp resignificó objetos cotidianos al extraerlos de su contexto funcional y colocarlos en el espacio del arte, Richter convierte imágenes anónimas y banales en materia pictórica, permitiendo que su sentido emerja a través del montaje. En este marco, las imágenes no se valoran por su origen o autoría, sino por su capacidad para activar asociaciones.

Asimismo podemos mencionar la estrategia pictórica del *Trompe l'œil*, que explora la ilusión óptica y la ambigüedad perceptiva se convierte en un eje central. Aunque el proyecto no se adscribe al *trompe l'œil* tradicional —técnica pictórica destinada a engañar al ojo simulando tridimensionalidad—, retoma y reinterpreta sus mecanismos para generar tensiones entre lo visible y lo representado. A través de capas, transparencias y *collages* que simulan profundidad o textura, pero que al mismo tiempo revelan su propia artificialidad, la obra plantea una dislocación perceptiva que cuestiona la estabilidad de la imagen.

Este concepto visual encuentra un referente contemporáneo en la obra de Rubén Guerrero, quien investiga los fundamentos de la pintura mediante una constante tensión entre lo bidimensional y lo tridimensional. Sus composiciones, aunque planas en términos matéricos, producen un efecto de profundidad ilusoria que desafía la mirada del espectador. Guerrero construye espacios pictóricos donde las formas geométricas, las sombras proyectadas y los pliegues simulados generan una suerte de *trompe l'œil* abstracto. No se trata de representar objetos reconocibles, sino de tensionar los límites de la percepción visual desde una gramática puramente formal. Su práctica artística se centra en una investigación constante de los fundamentos de la pintura, explorando las posibilidades de la superficie pictórica y su capacidad para generar ilusión y profundidad.



Fig.07. Guerrero, R. (2014) Nivel cero

De igual manera, la obra de Luis Gordillo aporta una perspectiva crucial en este diálogo, pues su exploración pictórica se caracteriza por la fragmentación y la multiplicidad de planos visuales. A lo largo de su trayectoria, Gordillo ha desafiado la idea de la imagen estable mediante la repetición de motivos y el uso de esquemas compositivos que oscilan entre el caos y el orden. Esta metodología permite una experiencia visual en la que la percepción del espectador se enfrenta a una serie de capas superpuestas que constantemente se interrogan y se descomponen. Al igual que Guerrero, Gordillo concibe el plano pictórico como un espacio de interrogación y juego visual, donde la superficie no es un mero soporte, sino un campo de tensiones perceptivas.



Fig.08. Gordillo, L.. (2010) No te miro no te veo (XXL/XXI)

Por su parte, Albert Oehlen contribuye a este enfoque crítico de la pintura al introducir un lenguaje visual que mezcla lo figurativo y lo abstracto de manera disruptiva. Su obra se caracteriza por la superposición de capas de pintura, el uso de elementos gráficos y digitales y una constante exploración de la ironía en el lenguaje pictórico. Oehlen cuestiona el valor mismo de la pintura al integrar errores deliberados, manchas y trazos aparentemente aleatorios que, sin embargo, generan una complejidad visual cargada de significados abiertos. Esta actitud de desafiar la tradición pictórica conecta directamente con la propuesta de *Paisajes Fugaces*, donde el caos aparente y la inestabilidad visual activan una reflexión crítica sobre la naturaleza cambiante de la percepción.



Fig.09.Oehlen, A. (2002)Evolution #1

En este sentido, *Paisajes Fugaces* dialoga con Guerrero, Gordillo y Oehlen al adoptar una actitud crítica frente a la imagen como superficie estable. La ilusión en este proyecto no es un fin en sí mismo, sino un medio para explorar la inestabilidad del ver. La superposición de elementos, la fragmentación y la presencia de capas que simulan —y a la vez niegan— la profundidad visual, activan una mirada desconfiada, que debe reconstruir constantemente la imagen. Aquí, la ilusión no oculta, sino que revela: señala la imagen como construcción, como artificio, como fragmento en tránsito. Los planteamientos de Guerrero, Gordillo y Oehlen enriquecen el enfoque de *Paisajes Fugaces* al situar la experiencia visual en el centro del cuestionamiento pictórico, promoviendo una reflexión crítica sobre el acto de mirar y la fugacidad de la percepción.



Fig.10. Rojas, D. . (2025) Bocetos previos a la obra

Esta aproximación se alinea con las reflexiones de Omar Calabrese sobre el arte neobarroco, donde la complejidad visual y la ambigüedad perceptiva son herramientas para cuestionar la realidad y la representación. En su obra *L'età neobarroca*, Calabrese analiza cómo el arte contemporáneo utiliza la ilusión y la desestructuración para generar nuevas formas de conocimiento y experiencia estética.

Al incorporar este tipo de engaño visual controlado, *Paisajes Fugaces* se sitúa en una línea contemporánea de investigación pictórica que no busca restaurar la representación realista, sino desmontarla desde dentro, empleando sus propias herramientas. Así, el *trompe l'œil* deja de ser una técnica para convertirse en un lenguaje crítico, capaz de cuestionar nuestra relación con las imágenes en un mundo sobresaturado y de superficie blanda.

A lo largo del desarrollo de *Paisajes Fugaces* encuentro interesante la obra de David Salle, uno de los artistas que me han acompañado a lo largo de la carrera, quien ha desarrollado una estética basada en la yuxtaposición de imágenes y estilos aparentemente inconexos. Salle utiliza la superposición de fragmentos visuales que pertenecen a distintos registros iconográficos, logrando un efecto de extrañeza y paradoja. En sus composiciones, la colisión de elementos figurativos y abstractos genera un discurso pictórico que pone en tensión la coherencia visual, al tiempo que revela la complejidad de la experiencia contemporánea. De este modo, la técnica de Salle, en la que conviven referencias culturales diversas y capas pictóricas que se contraponen, establece un diálogo con la estrategia de *Paisajes Fugaces* al cuestionar la estabilidad perceptiva y promover una lectura crítica de la superficie visual.



Fig.11. Salle, D. . (2024) Yellow Shorts, New Pastoral

Por otro lado, la obra de Adrian Ghenie aporta un enfoque similar desde la perspectiva del *collage* y el contraste expresivo. Ghenie trabaja con una técnica que combina fragmentación y ensamblaje, fusionando trazos gestuales con áreas de color plano. Su obra, marcada por la coexistencia de imágenes históricas, trazos violentos y superficies pulidas, genera un contraste visual que refleja la lucha interna entre la representación figurativa y el poder disruptivo del gesto. En piezas como *Alpine retrate 2* (fig.12), el choque entre lo pulido y lo tosco, lo figurativo y lo abstracto, contribuye a crear un paisaje pictórico cargado de significado, donde el collage actúa como metáfora de la fragmentación de la memoria y la identidad contemporánea.

En este contexto, la obra en papel de Francis Bacon introduce un componente adicional de contraste y tensión visual. Bacon exploró el uso de colores planos, en su mayoría oscuros o terrosos, combinándolos con trazos gestuales que parecen desbordar la figura. Esta dualidad entre la calma del color uniforme y la violencia de la pincelada gestual genera un choque visual que subraya la vulnerabilidad de la figura humana frente al vacío de la superficie. En sus trabajos sobre papel, esta lucha se vuelve aún más evidente, pues la fragilidad del soporte intensifica el sentido de precariedad y transitoriedad.



Fig.12. Ghenie, A. . (2017)Alpine retrate 2

A lo largo del desarrollo del proyecto, fui tomando conciencia de que la elección de trabajar exclusivamente con óleo no fue del todo acertada, principalmente debido a los prolongados tiempos de secado que este material requiere. Dado que gran parte de la serie se basa en una técnica de superposición de capas, esta característica del óleo se convirtió en un obstáculo en determinadas obras, ralentizando el proceso creativo y dificultando la continuidad del trabajo. Para sortear esta limitación, opté por trabajar varias piezas de manera simultánea, de modo que pudiera respetar los tiempos de secado sin interrumpir el ritmo general de producción. En algunas de estas obras, recurrí a una solución técnica mixta: realicé las capas de fondo utilizando acrílico, debido a su secado rápido, y posteriormente añadí las capas superiores con óleo, lo que me permitió mantener la riqueza y profundidad cromática propias de este último sin comprometer la agilidad del proceso.



Fig.13. Rojas, D. . (2025)Proceso

05. Investigación teórico conceptual

Este apartado desarrolla el marco conceptual en el que se inscribe *Paisajes Fugaces*, estableciendo conexiones entre la sobresaturación visual, la fragmentación de la percepción, la abstracción pictórica y la irrupción de la inteligencia artificial generativa en la producción y consumo de imágenes.

El gesto de desprecio hacia las imágenes preexistentes refleja, en sí mismo, una problemática contemporánea profundamente arraigada: la saturación visual y la efímera vida útil de las imágenes en nuestra sociedad. A partir de ese desecho visual surge mi interés por generar nuevas imágenes, reutilizando fragmentos descartados como una forma de resistencia y reflexión. Este proceso no solo implica una reutilización material, sino también un cuestionamiento crítico sobre la manera en que hoy consumimos y procesamos las imágenes: rápidamente, sin profundidad, bajo una lógica de “usar y tirar”.

Es precisamente en la reapropiación de los objetos de desecho encontrados fortuitamente en las calles y en su reciclaje en obras de arte donde el *assemblage* adquiere su carta de naturaleza, como una crítica hacia esa sociedad de consumo de la que procede. (VV.AA. 2014, 51).

a \ El acto de cortar y pegar: el collage como lenguaje contemporáneo

El corazón de este proyecto se sitúa en torno al *collage*, entendido no solo como una técnica plástica, sino también como una forma de pensamiento visual. Mi interés por esta práctica no se limita a su dimensión estética, sino que radica en la capacidad del *collage* para establecer diálogos entre imágenes dispares, generando narrativas fragmentadas que, lejos de armonizar, conviven en tensión permanente.

Aunque sus primeras manifestaciones pueden rastrearse en los paneles ornamentales de las catedrales europeas entre los siglos XV y XIX, es a comienzos del siglo XX cuando el *collage* adquiere una verdadera dimensión artística gracias a la irrupción de Pablo Picasso y Georges Braque. En este sentido, resulta emblemático el cuadro de Picasso *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) (fig.14), donde se amalgaman pintura, tipografía y materiales cotidianos como el hule estampado, evidenciando la ruptura con la representación tradicional.



Fig.14. Picasso, P. . (1912) Naturaleza muerta con silla de rejilla

Cuando se piensa en el collage, el formato más innovador y característico del siglo XX, hay que dejar de lado cualquier esfuerzo enciclopédico y abandonarse al disfrute de las fantasías subjetivas de tantos artistas que elevaron el azar y la magia sugerente de los objetos de la vida real a la categoría más alta de la creación plástica, forzando al arte a ser más inteligente. Picasso, Braque, Magritte, Ernst, Cornell, De Kooning, Motherwell, Jasper Johns, Hamilton, Beuys, Warhol, Rauschenberg, Rosenquist..., la lista de autores que emplearon esta técnica es imposible, por infinita, (...) La gran explosión o Big-Crunch de la vanguardia empezó con el collage. (García, 2005)

El artista contemporáneo John Stezaker (fig.14) sostiene que el *collage* constituye un intento de tender un puente entre el espectador y los objetos cotidianos, funcionando al mismo tiempo como una herramienta para preservar la presencia física de esos objetos (O'Reilly, Lillington, & Monroe, 2008). En esta misma línea, críticos como Sally O'Reilly destacan el carácter inclusivo del *collage* como técnica artística, señalando su capacidad para facilitar la lectura visual y conceptual de las obras. Además, consideran que esta técnica actúa como un indicador de la sobreproducción cultural y como un sistema que pone en tensión creencias contrapuestas (O'Reilly et al., 2008). Según la

propia O'Reilly, los métodos de disonancia propios del collage han sido tan insistentes a lo largo del turbulento desarrollo del arte, la ciencia y la geopolítica del siglo XX, que bien podría considerarse al collage como una forma de iconoclasia o una fantasía subversiva (O'Reilly et al., 2008). Este concepto ha sido especialmente relevante en mi trabajo, y será desarrollado en detalle en secciones posteriores.



Fig.14.Stezaker, J. . (1980-90) Thrid Person

El artista contemporáneo John Stezaker (fig.14) sostiene que el *collage* constituye un intento de tender un puente entre el espectador y los objetos cotidianos, funcionando al mismo tiempo como una herramienta para preservar la presencia física de esos objetos (O'Reilly, Lillington, & Monroe, 2008). En esta misma línea, críticos como Sally O'Reilly destacan el carácter inclusivo del *collage* como técnica artística, señalando su capacidad para facilitar la lectura visual y conceptual de las obras. Además, consideran que esta técnica actúa como un indicador de la sobreproducción cultural y como un sistema que pone en tensión creencias contrapuestas (O'Reilly et al., 2008). Según la propia O'Reilly, los métodos de disonancia propios del collage han sido tan insistentes a lo largo del turbulento desarrollo del arte, la ciencia y la geopolítica del siglo XX, que

bien podría considerarse al collage como una forma de iconoclasia o una fantasía subversiva (O'Reilly et al., 2008). Este concepto ha sido especialmente relevante en mi trabajo, y será desarrollado en detalle en secciones posteriores.

Por otra parte, en relación con el reflejo de la sociedad contemporánea, resulta imprescindible mencionar al autor Kevin Power (Gravesend, 1994–Santander, 2013), cuya obra y pensamiento han ofrecido valiosas reflexiones sobre la producción cultural en contextos de transformación global (Power, 2010).

La poética posmoderna ha adoptado con frecuencia el collage y el ensamblaje como metodologías expresivas fundamentales. Esta elección se justifica en el contexto de una sociedad post-tecnológica y profundamente mediatizada, en la que los individuos son constantemente bombardeados por una sobrecarga de contenidos, a menudo irrelevantes, disfrazados de información. Frente a esta saturación, el sujeto contemporáneo filtra la realidad mediante un sistema de organización impreciso, pero incluso: el collage. Fragmentos dispares penetran en nuestra conciencia y son ensamblados intuitivamente, conformando patrones de sentido. En este proceso, no hacemos más que reunir piezas; es lo único que podemos hacer. Por ello, el collage no sólo refleja el modo en que recibimos la experiencia, sino también cómo la interpretamos y le damos forma (Milicua, 2009)

En esta cita, el autor nos invita a reflexionar sobre la visión fragmentaria que el individuo construye de la realidad contemporánea. Vivimos en una sociedad saturada de estímulos visuales, en la que la información se presenta de forma dispersa y contradictoria. En este contexto, el *collage* se convierte en una herramienta referencial del entorno: refleja la manera en que percibimos y organizamos el mundo que nos rodea. Esta técnica, lejos de ser una práctica obsoleta, se mantiene vigente por su capacidad de adaptarse a los tiempos y de retratar con precisión una sociedad fragmentada, plural y mediática, en la que las imágenes compiten entre sí por captar nuestra atención, reduciendo muchas veces su impacto a meras anécdotas visuales.

En el desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado, mi objetivo ha sido explorar precisamente esa dimensión contemporánea del *collage*, entendiendo esta técnica no como un simple ejercicio de cortar y pegar trozos de papel sobre una superficie, sino como un medio con carga conceptual que permite interpretar y reconfigurar la percepción del presente. A medida que profundizo en la investigación y el proceso creativo del proyecto, el *collage* se revela no sólo como una herramienta compositiva, sino también como un lenguaje artístico autónomo. Más allá de su uso como boceto o recurso auxiliar, lo asumo como un medio discursivo capaz de generar nuevos significados y de tensionar la relación entre imagen, memoria y experiencia.

b \ La imagen encontrada y apropiada

En la actualidad, nos encontramos inmersos en un entorno saturado de imágenes. Capturamos fotografías de manera espontánea y las compartimos instantáneamente, pero rara vez las contemplamos con detenimiento. Como señala Om Malik, experto en tecnología, “en el futuro, lo fotografiaremos todo, pero no miraremos nada” (Malik, 2016).

Esta afirmación refleja una paradoja contemporánea: la sobreabundancia de imágenes no garantiza una mayor atención o comprensión, sino que puede conducir a una forma de censura por saturación, donde la relevancia de cada imagen se diluye entre millones.

Esta dinámica ha transformado nuestra relación con la fotografía. Anteriormente, las imágenes eran valiosas y se preservaban como recuerdos significativos. Hoy en día, la facilidad para capturar y compartir fotografías ha convertido este acto en una opción más que en una necesidad, alterando la forma en que construimos y conservamos la memoria visual (Dumont, 2021).

En este contexto, resulta pertinente considerar la práctica del *collage* como una respuesta artística a la fragmentación de la experiencia visual contemporánea. Inspirándome en el concepto de *objet trouvé* del movimiento dadaísta, prefiero adoptar la noción de *photo-trouvé*, tal como la aborda Joan Fontcuberta. Este enfoque implica rescatar imágenes desechadas o olvidadas, otorgándoles una nueva vida y significado dentro de una composición artística. A través de esta metodología, mi Trabajo de Fin de Grado busca explorar cómo el *collage* puede servir como medio para interpretar y contextualizar la sobrecarga visual de nuestra era digital, transformando la acumulación de imágenes en una narrativa coherente y significativa.

Oponiéndome a esta lógica de producción incesante de imágenes, inicié una reflexión crítica: ¿es realmente necesario seguir generando nuevas imágenes o, por el contrario, es posible reapropiarse de las ya existentes para construir otras lecturas y significados? Como apunta Jean-Luc Godard, “la imagen no pertenece a quien la hace, sino a quien la utiliza” (citado en Fontcuberta, 2016, p. 78), subrayando así la potencia creativa del acto de reutilización y recontextualización visual. En esta misma línea, Joan Fontcuberta (2017) sostiene que “el gesto de creación más genuino, más coherente, no consiste en fabricar imágenes, sino en saber asignar su sentido a las existentes, despertándolas de su somnolencia” (p. 42). Estas ideas respaldan el enfoque de mi proyecto, que apuesta por resignificar lo visual ya producido, transformando la acumulación en un discurso con nuevas posibilidades interpretativas.

A partir de este concepto, resulta inevitable remitirnos a la obra *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp, en la cual el artista interviene una reproducción impresa de la Mona Lisa agregando un bigote y una barba, así como una inscripción en la parte inferior compuesta por cinco letras: L, H, O, O, Q. Este juego fonético, al pronunciarse rápidamente en francés, suena como “Elle a chaud au cul”, es decir, “Ella tiene el culo caliente”. Con este gesto, Duchamp no solo profana una imagen icónica del canon artístico occidental, sino que la resignifica a través de una acción crítica y provocadora. Se trata de un claro ejemplo de *ready-made*, una estrategia que, como señala José Luis Brea (1999), en su dimensión alegórica, abre el camino a una puesta en cuestión radical de las instituciones del arte: “el extraer sus objetos (...) del propio subsistema del arte les abre la posibilidad de ejercer la más feroz de las críticas a su condición escindida, autonomizada” (p. 107).

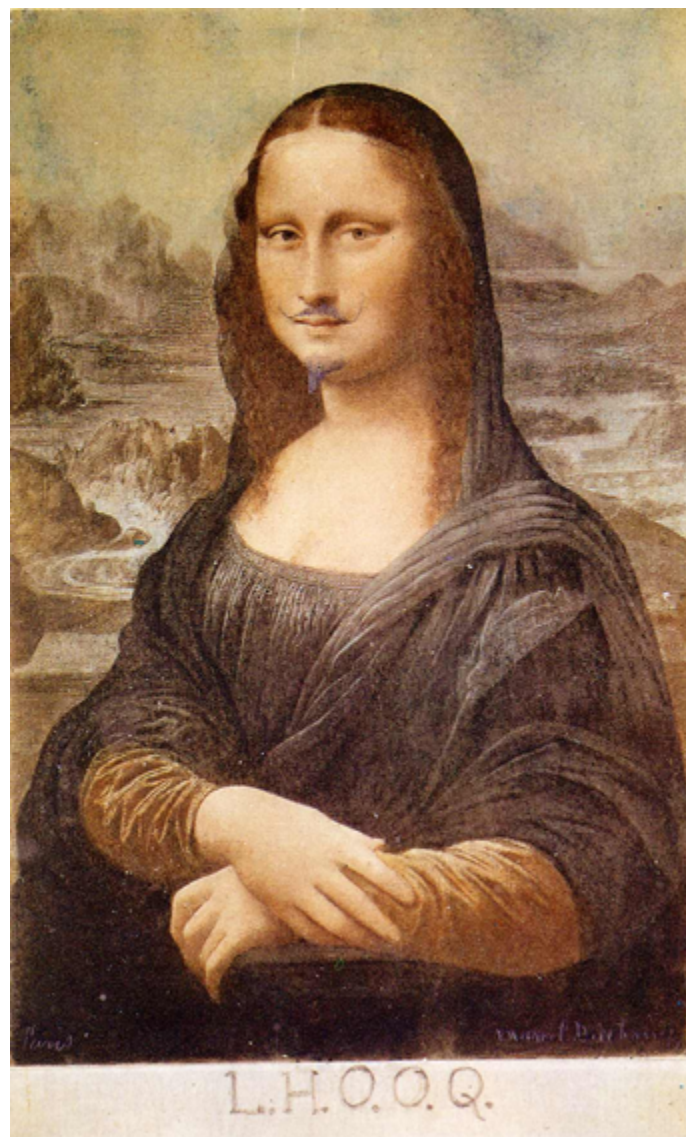


Fig.15.Duchamp, M. . (1919) L.H.O.O.Q.

Esta forma de apropiación transforma la obra en un dispositivo de reflexión crítica que interroga el estatuto del arte, su legitimación y sus jerarquías.

Continuando con la investigación y el aprendizaje en torno a la imagen, tomé como punto de partida la sobresaturación visual que caracteriza a la sociedad contemporánea, en la que estamos expuestos a un flujo constante y abrumador de imágenes. En este contexto, centro mi atención en la pintura de David Salle, cuya obra despierta en mí un profundo interés por el uso de la yuxtaposición visual. Lo más significativo de su producción es la constante apropiación y cita de imágenes procedentes de la historia del arte, lo que le permite generar composiciones donde confluyen fragmentos dispares, provocando una tensión visual propia del lenguaje del collage.

Como apunta José Luis Brea (1991), en su texto *Nuevas estrategias alegóricas*, la yuxtaposición funciona como un procedimiento alegórico basado en la acumulación, mediante el cual se produce una condensación de elementos provenientes de distintos niveles, registros o códigos. Esta operación “verifica una subversión del espacio representacional por la interposición de varios planos o niveles cruzados, de manera que los códigos (...) de cada uno de ellos fricciona y hace entrar en crisis a los otros” (p. 107). Esta estrategia, claramente visible en la obra de Salle, se manifiesta a través de la superposición de planos enunciativos que remiten tanto a referentes clásicos como a transparencias visuales propias de artistas como Francis Picabia: Salle, de este modo, se inscribe en una genealogía artística que emplea la acumulación como forma de dislocación simbólica y crítica del espacio pictórico.

Además, en un intento por acercarnos a las prácticas contemporáneas, hemos seguido la trayectoria de diversos artistas vinculados a lo que se ha denominado *post-fotografía*. Este concepto surge a partir de una nueva concepción y lectura de la fotografía en el contexto actual, marcada por la abundancia de material visual preexistente y por la condición hiperdocumentada de nuestro entorno. Como señala Joan Fontcuberta, “el grifo de las imágenes no ha hecho más que empezar a abrirse” (Fontcuberta, 2011, p. 31), una afirmación que ilustra con claridad la actual hiperinflación fotográfica. En consecuencia, no resulta sorprendente que cada vez más artistas comienzan sus obras a partir de imágenes producidas por otros, apropiándose de ellas como punto de partida para una reinterpretación crítica o estética.

Aunque la reutilización de imágenes ajenas con fines artísticos no es un fenómeno nuevo —tal como evidencian precedentes como Duchamp o Dalwood—, lo cierto es que las fuentes, métodos y objetivos han evolucionado drásticamente en la era digital. Si la cultura digital ha transformado la práctica fotográfica, es decir, la manera en que las imágenes se capturan, se comparten y se consumen, también ha influido profun-

damente en la forma en que se buscan, se seleccionan y se manipulan los materiales visuales existentes.

Siguiendo esta línea metodológica, el proyecto que aquí se presenta ha sido desarrollado a partir de imágenes obtenidas de fuentes externas, como revistas y capturas de pantalla generadas por el propio algoritmo (Fig.16). Estas imágenes han sido manipuladas, reconfiguradas y resignificadas hasta alcanzar los resultados visuales y conceptuales deseados. Este procedimiento me ha permitido integrar elementos visuales diversos en composiciones coherentes, dotando a cada obra de una identidad propia en función del mensaje conceptual que se pretendía transmitir.



Fig.16.Rojas, D. . (2025) Boceto digital de *Self-Algorithm*

c \ Destruir para construir

Como afirma Friedrich Nietzsche, “quien quiere ser un creador (...) debe ser primero un destructor y quebrantar valores” (Nietzsche, 1984, p. 106). Esta reflexión se articula con el eje conceptual de este proyecto, en el que la iconoclasia se convierte en una herramienta no solo destructiva, sino también constructiva. La historia de la iconoclasia —entendida como el rechazo o la destrucción de imágenes— revela una compleja relación entre lo visual y lo simbólico, entre lo material y lo espiritual.

Tal como señala Sharman (2019), estas prácticas nos remiten a grandes tensiones entre lo sagrado y lo profano, la religión y la modernidad. Durante la Reforma protestante, por ejemplo, innumerables imágenes religiosas fueron destruidas y muchas iglesias permanecieron vacías durante siglos, despojadas deliberadamente de iconografía (Ashby, 2020).

Hoy en día, la iconoclasia ya no tiene únicamente una finalidad religiosa o ideológica. En el ámbito artístico, ha sido apropiada como un gesto crítico que invita a repensar el pasado, a imaginar el futuro desde una perspectiva libre de estructuras conceptuales heredadas. Esta evolución nos lleva a una paradoja significativa: destruir para construir. A través de la ruptura se genera un nuevo objeto visual o simbólico, más potente y lleno de resonancias. J.M.G. Cortés (1996) lo expresa con claridad al afirmar que “el fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador (...) incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte en suma al espectador o al lector en creador” (p. 37).

Esta noción del fragmento conecta directamente con la percepción contemporánea. Ya no se trata de un proceso lineal, sino de una acumulación de estímulos visuales que se superponen caóticamente en la mente del espectador. En la era digital, donde las imágenes se generan y consumen con una rapidez sin precedentes, nuestra relación con lo visual se ha vuelto efímera y fragmentada. Vilém Flusser (1983) introduce aquí el concepto de “imagen técnica”, refiriéndose a las representaciones generadas por dispositivos tecnológicos que, a diferencia de las imágenes tradicionales, no buscan representar simbólicamente la realidad, sino que están programadas para ser manipuladas y reinterpretadas constantemente.

En este ecosistema visual, donde algoritmos y herramientas de inteligencia artificial dictan qué vemos y qué se oculta, la imagen ha perdido su estabilidad para convertirse en un objeto maleable destinado al consumo inmediato.

Byung-Chul Han (2020) advierte que esta lógica de hipervelocidad ha eliminado nuestra capacidad de detenernos ante una imagen para contemplarla. En su lugar, la cul-

tura digital nos empuja a un flujo visual constante, en el que la mirada se desliza sin pausa de una imagen a otra. En este sentido, *Paisajes Fugaces* propone una forma de resistencia: la pintura se convierte en un medio para ralentizar la percepción, para reconstruir a partir del fragmento y devolver al espectador la experiencia atenta del mirar.

Esta estrategia se concreta formalmente a través de la abstracción. En *Paisajes Fugaces*, la abstracción funciona como lenguaje para representar la sobresaturación visual contemporánea. Mediante la superposición de capas pictóricas —empleando técnicas como el *collage*, las veladuras, el acrílico y el óleo— se genera una sensación de distorsión visual y fragmentación que alude directamente a la experiencia de navegar por un entorno digital saturado de imágenes que aparecen y desaparecen sin dejar huella.

Además, el proyecto se posiciona en tensión con lo que Han (2012) denomina “la sociedad de la transparencia”. Según el filósofo, la cultura digital promueve una estética de la suavidad y la fluidez, donde todo es visible, accesible y sin fricción. Frente a esta lógica, *Paisajes Fugaces* propone una estética opaca, texturada y densa. La obra introduce capas pictóricas que ralentizan la mirada y dificultan su lectura inmediata, proponiendo así un ejercicio de resistencia ante la lógica visual de lo digital.

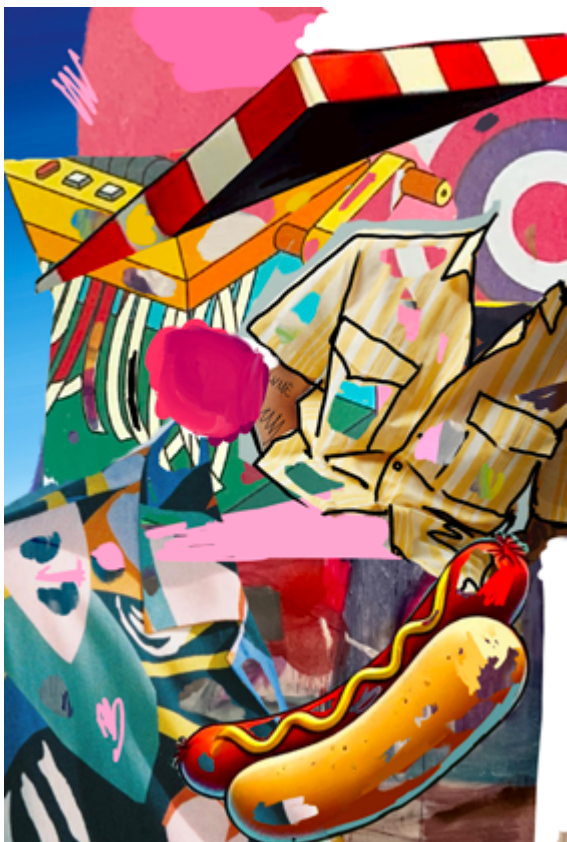


Fig.17. David, R. . (2025) Boceto digital previo a Doggy-Do



Fig.18. David, R. . (2025) Collage previo a Adiscape

d \ Sobre la abstracción como lenguaje

La abstracción en *Paisajes Fugaces* no es simplemente una elección estilística, sino una estrategia discursiva que permite representar las condiciones visuales del mundo contemporáneo. Lejos de constituir una evasión de la realidad, el lenguaje abstracto se convierte en una herramienta para descomponer, reorganizar y reinterpretar la imagen en un entorno saturado de estímulos visuales efímeros. Así, la obra se inserta en una tradición contemporánea que encuentra en la abstracción un medio para explorar la fragmentación perceptiva y la ambigüedad de los significados.

Artistas como Gerhard Richter y Adrian Ghenie han demostrado cómo la abstracción puede cuestionar la naturaleza de la imagen y del acto de ver. En el caso de Richter, su práctica fluctúa entre la figuración fotográfica y la pintura abstracta, diluyendo los límites entre ambas categorías. Sus obras abstractas, construidas mediante capas pictóricas y raspados, proponen una temporalidad expandida de la imagen, en la que cada trazo simultáneamente encubre y revela. Esta dinámica también está presente en *Paisajes Fugaces*, donde el uso de la pintura permite ralentizar el proceso de percepción, obligando al espectador a reconstruir visualmente los fragmentos dispersos.

Por su parte, Adrian Ghenie trabaja con la abstracción desde una perspectiva cargada de narrativa, donde la materia pictórica se convierte en un vehículo para explorar la memoria y la historia. Sus composiciones, caracterizadas por pinceladas intensas y texturas densas, oscilan entre lo figurativo y lo abstracto, generando un espacio donde la imagen parece emerger y desvanecerse al mismo tiempo. Esta dualidad también se refleja en *Paisajes Fugaces*, donde el *collage*, el acrílico y el óleo se combinan para crear una imagen inestable, en constante tensión entre lo visible y lo oculto.

Desde una perspectiva más gestual y dinámica, el trabajo de Seleka Muñoz y Nuria Mora contribuye a este enfoque contemporáneo. Seleka Muñoz (Fig.19), con su conexión interdisciplinaria y vinculación con el grafiti, aporta una gestualidad pictórica intensa, donde las líneas rápidas y el color enérgico generan composiciones vibrantes. Por su parte, Nuria Mora destaca por su capacidad de transformar el espacio urbano a través de formas geométricas y colores vibrantes, creando un diálogo visual entre lo abstracto y lo estructural. Esta combinación de espontaneidad y orden geométrico también se refleja en *Paisajes Fugaces*, donde el movimiento y la tensión visual se intercalan constantemente.



Fig.19. Seleka, M. . (2023) Fruta del tiempo

Esta aproximación al lenguaje abstracto en *Paisajes Fugaces* también se vincula con el pensamiento de Byung-Chul Han (2020), quien plantea que la sociedad digital contemporánea ha perdido la capacidad de detenerse ante una imagen, priorizando un consumo visual inmediato y superficial. En contraste, la abstracción en este proyecto propone una suspensión del tiempo visual: las capas de pintura y la densidad material introducen opacidad frente a la transparencia digital, fomentando una experiencia contemplativa que requiere esfuerzo interpretativo. De este modo, la obra no busca ser comprendida a primera vista, sino invitar a una experiencia sensorial compleja que incite a la introspección y al cuestionamiento de nuestra relación con las imágenes.

Desde esta perspectiva crítica, la economía visual también se convierte en un recurso fundamental en *Paisajes Fugaces*. Arnheim (1974) sostiene que “la reducción de elementos en una composición visual puede intensificar la experiencia estética al focalizar la atención en lo esencial” (p. 87). En esta línea, Antoni Muntadas advierte que la saturación visual contemporánea genera una pérdida de profundidad interpretativa. *Paisajes Fugaces* responde a esta problemática mediante una economía visual que contrarresta la fugacidad con la condensación pictórica, promoviendo una percepción más pausada y reflexiva.

Este planteamiento se enlaza con la reflexión de Roland Barthes (1981), quien sugiere que “la simplificación visual no elimina el significado, sino que lo condensa, provocando una mayor implicación interpretativa” (p. 43). En lugar de eliminar la complejidad, esta economía visual concentra el sentido, activando un proceso de reconstrucción interpretativa en el espectador. Siguiendo a José Luis Brea (1991, 1999), esta práctica abstracta puede interpretarse como una estrategia alegórica que provoca una “crisis de representación”, forzando al espectador a elaborar su propia lectura.

En un contexto donde lo inmediato y lo legible predominan, *Paisajes Fugaces* apuesta por lo opaco, lo denso y lo ambiguo. En lugar de ofrecer respuestas claras, activa una tensión perceptiva que invita a repensar el acto de ver. La economía visual, entendida aquí como un ejercicio de condensación y abstracción, invita a reconsiderar nuestra forma de percibir y valorar lo que vemos, destacando la paradoja de que ver menos puede, en última instancia, permitirnos ver más.

Así, *Paisajes Fugaces* articula un lenguaje abstracto que no diluye la realidad, sino que la reconfigura críticamente. El proyecto pone en juego la tensión entre lo efímero y lo estable, lo gestual y lo estructural, en un ejercicio visual que desafía la percepción convencional.

06. Conclusiones

El desarrollo de *Paisajes Fugaces* ha constituido una valiosa oportunidad para realizar una reflexión crítica y profunda sobre la naturaleza de la imagen en el contexto contemporáneo. En este entorno, las imágenes se suceden de manera acelerada y desprovista de profundidad, lo que contribuye a una experiencia visual efímera y superficial.

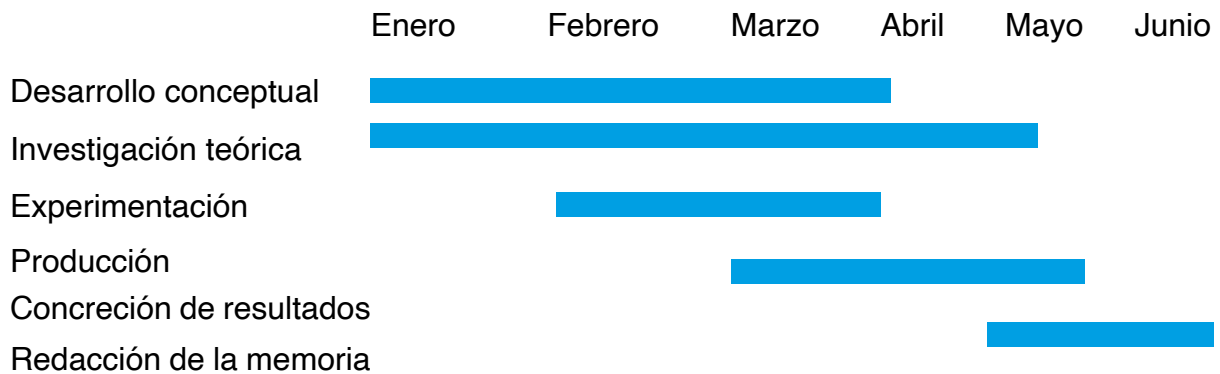
Frente a este panorama, el proyecto se posiciona en una línea de exploración pictórica que no solo se inspira en el entorno digital, sino que lo cuestiona desde una materialidad y temporalidad completamente distintas. En este sentido, la pintura se convierte en un medio de resistencia visual, una herramienta que permite ralentizar la mirada y recuperar el valor del fragmento, invitando al espectador a practicar una contemplación activa y crítica. El acto de pintar, en lugar de reproducir la velocidad de consumo visual contemporáneo, propone un proceso de reconstrucción pausada en el que la imagen no se entrega de inmediato, sino que emerge gradualmente a través de la superposición de capas, el uso de técnicas mixtas y el ensamblaje de fragmentos.

Esta estrategia pictórica desafía la transparencia digital dominante, donde lo visible se presenta de manera clara y sin fricción, y apuesta por la opacidad y la densidad visual como formas de generar significados complejos y abiertos. A través de recursos como el collage, la yuxtaposición de planos y el uso de trazos gestuales, *Paisajes Fugaces* propone una reinterpretación de la experiencia visual contemporánea, trasladando la lógica de lo efímero a un lenguaje plástico que exige detenerse, observar e interpretar. La obra no busca la claridad inmediata, sino que plantea una imagen en continuo proceso de construcción, en la que el espectador debe participar activamente para completar su sentido.

Además, el proyecto pone de manifiesto la paradoja inherente al acto de mirar en el contexto actual: cuanto más se simplifican las imágenes para facilitar su consumo, menos espacio queda para el significado profundo. En este sentido, *Paisajes Fugaces* se erige como una respuesta crítica a la economía visual contemporánea, proponiendo una perspectiva que apuesta por lo esencial sin renunciar a la complejidad. Esta postura no implica rechazar el entorno digital, sino abordarlo desde una posición crítica que utiliza la pintura como un medio capaz de crear espacios de reflexión visual frente a la uniformidad que domina la cultura de la imagen actual.

En definitiva, el proyecto no solo reflexiona sobre el estado actual de la imagen, sino que también plantea una alternativa desde lo pictórico abriendo espacio a lo denso, lo y lo interpretativo. En este contexto, la pintura no solo actúa como resistencia frente a la fugacidad, sino que también redefine la manera en que nos relacionamos con las imágenes en un mundo saturado de estímulos visuales.

07. Cronograma



Desarrollo conceptual: Desde el comienzo de enero hasta final de abril consolidación de ideas teóricas a medida que se iba ejecutando el proyecto.

Investigación teórica: Durante este periodo, se consolida el enfoque teórico y se estructuran las ideas principales que guiarán el trabajo artístico. Además exploran los diferentes referentes que sustentan el proyecto.

Experimentación: En esta fase del proyecto se realizaron collages, pruebas compositivas y explorando diferentes técnicas plásticas y capas superpuestas.

Producción: A lo largo de este proceso se desarrollaron las piezas definitivas basadas en los resultados de la experimentación. Integración de técnicas y consolidación del discurso plástico en obras concretas.

Concreción de resultados: Revisión crítica del conjunto de piezas y de la evolución del proyecto.

Redacción de la memoria: En esta etapa es donde se desarrolla el trabajo escrito y reunir todo lo aprendido en este documento.

08. Presupuesto

Bastidores	337,00 €
Tela de Lienzo imprimado de algodón	130,00 €
Tela de Lienzo Imprimada de Lino Belgian.....	69,86 €
Óleo en barras	30,00 €
Grapadora	04,00 €
Pinceles	50,00 €
Pintura acrílica	23,00 €
Óleos.....	87,00 €
Aerosoles	7,00 €
Rotuladores Posca	3,00 €
Cinta de carroceros	10,00 €
Papel 150gr	04,00 €
Cartulinas	03,00 €
Pegamento	2,50 €
Cúter	2,75 €
Memoria impresa	30,00 €
TOTAL	892,11 €

09. Bibliografía

- Ashby, J. 2020. *Protestant Iconoclasm and the Absence of Images*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, W. 2013. *La obra de arte en la era de reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- Brea, J. L. 1991. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.
- Brea, J. L. 1999. *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Madrid: Akal.
- Cortés, J. M. G. 1996. *El cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Dumont, F. 2021. *La fotografía en la era de la sobreabundancia: Memoria y olvido en tiempos digitales*. Madrid: Ediciones Imaginarias.
- Flusser, V. 1983. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Madrid: La Cámara Oscura.
- Fontcuberta, J. 2011. *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. 2016. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Han, B.-C. 2012. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial.
- Han, B.-C. 2020. *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder Editorial.
- Nietzsche, Friedrich. 1984. *Así habló Zaratustra*. Traducido por F. Sánchez. Bogotá: Editorial La Oveja Negra. (Original publicado en 1883).
- Sharman, J. 2019. *Art and the Afterlife of Images*. Londres: Reaktion Books.
- Stoichita, V. 2000. *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- VV.AA. 2014. *Cultura y técnicas estéticas*. Málaga: Universidad de Málaga.
- VV.AA. 2019. *Maestros del collage: De Picasso a Rauschenberg*. Barcelona: Fundación Joan Miró.

10. Webgrafía

- García Aller, M. 2017. "La fotografía ha muerto, ¡viva la postfotografía!" *El Independiente*. Acceso 15 de mayo de 2025. <https://www.elindependiente.com/tendencias/2017/02/26/la-fotografia-ha-muerto-viva-la-postfotografia/>
- Malik, O. 2016. "In the Future, We Will Photograph Everything and Look at Nothing." *The New Yorker*. Acceso 4 de abril de 2025. <https://www.newyorker.com/business/currency/in-the-future-we-will-photograph-everything-and-look-at-nothing>
- Molina, A. 2005. "El Big-Crunch de la Vanguardia." *Babelia, El País*, 3 de diciembre de 2005. Acceso 27 de mayo de 2025.
- Power, K. 2021. "John Ashbery: Encuentro con los pintores." *Dadun.unav.edu*. Acceso 25 de julio de 2021. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/61872>
- Vidal Oliveras, J. 2019. "Maestros del collage." *El Cultural*, 11 de octubre de 2019. Acceso 25 de abril de 2025. <https://elcultural.com/El-mundo-encaleidoscopio>

11. Anexo

En el presente anexo se presentan las distintas obras realizadas en el marco del proyecto *Paisajes Fugaces*. Este conjunto está compuesto por siete pinturas, que en su totalidad configuran la propuesta artística desarrollada.



Rojas, D. (2025) *Adiscape* [Óleo,acrílico y óleo en barra sobre lino. 170x120cm]



[Detalle de la obra anterior]



Rojas, D. (2025) *Low* [Óleo sobre lienzo. 147x97cm]



[Detalle de la obra anterior]



Rojas, D. (2025) *Doggy Do* [Óleo,acrílico y óleo en barra sobre lienzo. 147x97cm]



[Detalle de la obra anterior]



Rojas, D. (2025) *Gaukey* [Óleo sobre lienzo. 95x65cm]



[Detalle de la obra anterior]



Rojas, D. (2025) *Alete* [Óleo, óleo en barra y rotulador sobre lienzo. 95x65cm]



[Detalle de la obra anterior]



Rojas, D. (2025) *Tutto Passa* [Óleo, óleo en barra y rotulador y espray sobre lienzo. 40x30cm]



[Detalle de la obra anterior]



Rojas, D. (2025) *Self-Algorithm* [Óleo, acrílico y sobre lienzo. 20x20cm]



[Detalle de la obra anterior]