

TFG

**BÚSQUEDA DE LA ABSTRACCIÓN
CROMÁTICA EN LA REPRESENTACIÓN
DE LA LUZ**

SERIE DE ILUSTRACIONES URBANAS

Presentado por Samuel Garijo Cortés

Tutor: María Dolores Vidal Alamar

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2018-2019



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Este trabajo presenta una colección de ilustraciones y pinturas inspiradas en la visión de Edward Hopper acerca del paisaje urbano. Nos referimos a una visión que entiende la representación pictórica, no como una simple imitación de la realidad, sino como la visión personal que el artista exterioriza.

El objetivo de esta colección es investigar y encontrar un lenguaje pictórico que nos proporcione herramientas para poder expresar impresiones respecto de nuestro entorno. Para ello se han buscado diferentes recursos, tanto formales e iconológicos como técnicos.

En especial se ha querido enfatizar la expresividad de la imagen a través del tratamiento de la luz. Se han preferido aquellas escenas urbanas en las que no ocurre nada significativo, para que el potencial narrativo venga dado por los recursos plásticos. Por lo tanto se ha evitado poner el acento en la acción narrada o en los lugares representados. Durante el proceso pictórico, los colores se abstraen de la forma para alcanzar significados emocionales, y, en una segunda instancia, vuelven a conformarse a la figuración del referente. Con ello se pretende introducir distorsiones en la imagen que obliguen al espectador a abandonar la complacencia del que observa algo reconocible; pasando así a un nivel superior de reflexión.

PALABRAS CLAVE

Paisaje Urbano; Romanticismo; Cromatismo; Pintura Metafísica; Ilustración.

RESUME

This work presents a collection of illustrations and paintings inspired by Edward Hopper's vision of the urban landscape. We refer to a vision that understands pictorial representation, not as a simple imitation of reality, but as the personal vision that the artist exteriorizes.

The objective of this collection is to investigate and find a pictorial language that provides us with tools to be able to express impressions about our environment. For this, different resources have been sought, both formal and iconological as well as technical.

In particular, we wanted to emphasize the expressiveness of the image through the treatment of light. Urban scenes have been preferred in which nothing significant happens, so that the narrative potential comes from the plastic resources. Therefore, the accent has been avoided in the narrated action or in the places represented. During the pictorial process, the colors are abstracted from the form to reach emotional meanings, and, in a second instance, they return to conform to the figuration of the referent. This is intended to introduce distortions in the image that oblige the viewer to abandon the complacency of those who observe something recognizable; thus going to a higher level of reflection.

KEYWORDS

Urban Landscape; Romanticism; Chromatism; Metaphysical Painting; Illustration.

Un agradecimiento especial va dedicado al pintor Javier García, por su constante atención y buenos consejos.
A mi tutora M^a Dolores Vidal por la paciencia que ha tenido durante el largo proceso de este trabajo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA.....	9
3.1 La búsqueda del tema.....	10
3.2 El dibujo	11
3.2.1 La calcografía	12
3.3 La pintura	12
4. DESARROLLO.....	14
4.1. Primera ilustración	14
4.2. Primera versión	18
4.3. Replanteamiento de la técnica.....	21
4.4. Abordando un tema ambicioso.....	23
4.5. Simplificando lo complejo.....	27
4.6. Eliminando lo superfluo.....	30
4.7. Componiendo con mayor libertad.....	33
4.8. La galería on-line.....	37
5. CONCLUSIONES.....	39
6. REFERENCIAS	
4.3. Bibliografía.....	40
4.3.1. Sitios Web.....	40
4.4. Notas	41
7. ÍNDICE DE FIGURAS.....	44
8. ANEXOS.....	47

2. INTRODUCCIÓN

La finalidad de este trabajo es crear una colección de paisajes urbanos entorno a la estética que Edward Hopper trató de definir con su pintura. Una pintura centrada en temas cotidianos pero que pretende hablarnos de dimensiones profundas de la realidad. Él define su arte de la siguiente manera: “Mi intención en la pintura siempre fue la transcripción más exacta posible de mis más íntimas impresiones de la naturaleza.”¹

Con ésta frase, Hopper se distancia del concepto clasicista de imitación de la realidad. Sin embargo, pondrá de relieve el interior del espíritu humano como lugar donde se produce la asimilación del mundo exterior. Se trata de un proceso de conocer la realidad en el que no sólo interviene la razón instrumental, sino la razón en el sentido más amplio, que abarca sentimiento, imaginación e intuición entre otros pensamientos. Por ello Hopper citará a Goethe: "El principio y fin de toda actividad literaria es la reproducción del mundo que me rodea por medio del mundo que está en mí, todas las cosas se captan, se relacionan, se recrean, se moldean y se reconstruyen de forma personal y original".²

En este proyecto no se tiene la intención de copiar la realidad, sino de expresar una visión desde una reflexión interna. Se puede decir que Hopper representa la sociedad de su tiempo, pero es mucho más preciso decir que quiere reflejar su vivencia personal dentro esta sociedad. Como él mismo dirá: “El gran arte es la expresión externa de la vida interior del artista, y esa vida interior tendrá como resultado su visión personal del mundo.”³

La imitación de la naturaleza es un concepto de arte totalmente diferente, aunque incluso ésta da una visión subjetiva del mundo. Se podría decir que el arte clasicista presenta una visión que proviene de ideas preestablecidas y no tanto de una reflexión personal. Esta visión se basa en la interpretación racionalista del mundo. La naturaleza puede ser identificada y conocida por la razón de un modo apolíneo. En esta dirección se explica como el arte tiende a conformar ciertos cánones de belleza y tiende a localizar los objetos en un sistema de organización espacial similar a nuestra percepción visual. Con lo cual, para el artista, es fácil dejarse guiar los métodos clasicistas, ya que son mecanismos muy definidos y aceptados por el público. De este modo, las

¹ H. BARR, Alfred (dir.) *Edward Hopper: retrospective exhibition* (New York, MOMA, 1 de noviembre – 7 de de diciembre 1933), New York, The Museum of Modern Art, 1933.

(Pag.17)

² O'DOHERTY, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth*, New York, Random House, 1982. (Pag.14)

³ GOODRICH, Lloyd. *Edward Hopper*. New York: Harry N. Abrams, 1989. (Pag. 164)

técnicas de representación únicamente requieren de la destreza del artista. Hopper en cambio abandonará estas guías para encontrar su propio método de expresión.

En este trabajo también elaboraremos un método propio. Antoni Marí (2009) habla de este proceso parafraseando a Paul Valery, quien dedicó largos años a estudiar los procesos creativos. Dice que el artista no sabe lo que va a hacer hasta que lo ha hecho, y una vez lo ha hecho comprende lo que quería hacer y es entonces cuando lo conduce hacia donde realmente quería.⁴ (Véase Anexo 3) Es un proceso que combina el pensamiento consciente y el inconsciente. Durante el proceso creativo el artista va encontrando recursos expresivos que no conocía de sí mismo.

Este es el carácter que define el presente trabajo: Se empieza a pintar sin una idea precisa de a adonde se quiere llegar, sino que durante el proceso se van encontrando diferentes vías expresivas. Se parte de únicamente de un referente que despierta un interés. Aunque, a pesar de que esta primera motivación pudiera resultar vaga, es el primer paso dentro de un proceso creativo. Según Gosselin y otros autores (1998): “en contacto con el trabajo terminado, a menudo hay revelaciones sorprendentes para el creador. Por un lado, surgen significados insospechados. Por otro lado, sucede que el autor detecta, en el trabajo terminado, las estrategias de articulación que son suyas y de las que no tenía conocimiento de recurrir. A pesar de que él es el autor, el creador no controla sistemáticamente el significado simbólico de su obra.”⁵

Para recorrer este camino se han realizado siete pinturas, las cuales se organizan en tres parejas, más un cuadro en solitario. Cada pareja muestra dos versiones de un mismo tema. En la primera versión prima el interés por representar adecuadamente todos los elementos icónicos de la imagen y mostrando una fácil lectura. En un segundo momento se analiza el cuadro terminado y se comprende mejor cual era la intención inicial y las potencialidades expresivas del mismo. Finalmente se realiza una segunda versión con mayor autoconsciencia y se conduce hacia una expresividad determinada. Este proceso conduce a la definición de un nuevo estilo.

El tema de las pinturas, como hemos dicho anteriormente, es el paisaje urbano. Aunque existen multitud de pintores que han tratado dicho tema, el modo en que Hopper lo hace es totalmente genuino. Incluso el Realismo Americano de principios del XX no es comparable en cuanto a planteamientos,

⁴ MARÍ, Antoni. *El genio romántico*. En J. March (Presidente) Conferencia del ciclo *Aula Abierta: Romanticismo*. Madrid, Fundación Juan March, noviembre de 2009.

⁵ GOSSELIN, Pierre et al. *Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique*. *Revue des sciences de l'éducation*, volume 24, número 3, 1998. (Pag.660) - Véase anexo 4. -

a la obra de nuestro pintor. De hecho Hopper nunca quiso ser contado en las filas de este movimiento porque, según él, era un arte con derivas sociológicas (WAGSTAFF, 2004).⁶ Su mirada va más allá de lo social o del puro formalismo. Esta mirada nos muestra la ciudad como fuente inagotable de temas que hablan de nosotros mismos.

Cabe remarcar el interés del pintor por representar la luz sobre los diferentes elementos. Acercándonos a su pintura, en este trabajo hemos optado por presentar una escena despojada de todo movimiento y centrada en la simple descripción de los cuerpos iluminados por el Sol. Se intenta con ello atraer la atención al mero hecho de la existencia: simples objetos bañados por el sol. Es una alusión a la pregunta de Heidegger (1935): “¿Por qué existe el Ser en lugar de la Nada?”⁷

Para lograr este enfoque se han practicado variaciones formales respecto de los referentes fotográficos. El recurso más utilizado ha sido la eliminación de detalles y los juegos cromáticos. Pero al igual que Hopper, no proponemos un arte centrado en el formalismo, ni hemos dedicado tiempo a la experimentación plástica por separado. Siguiendo sus palabras: “Para mí, la forma, el color y el diseño son simplemente un medio para llegar a un fin, las herramientas con las que trabajo, y no me interesan particularmente en sí mismas”⁸. En definitiva, vamos aplicando aquellos recursos que creemos convenientes a medida que se avanza en el proceso.

Por último toca hablar de la aplicación profesional que se le ha dado al proyecto: La creación de una galería on-line. Es cierto que presentar las pinturas al natural te permite apreciar todas las cualidades del cuadro, desde la textura hasta las dimensiones, a diferencia de la reproducción fotográfica. Aun así hemos optado por la galería on-line por diversas razones. En primer lugar, una galería convencional exige un corpus de obras que no tiene este trabajo; ya que la intención no ha sido la de crear gran cantidad de obra, sino de explorar las posibilidades de un estilo. En segundo lugar, la galería on-line permite tener un escaparate permanente al que se pueden ir añadiendo continuamente obras. Incluso tiene el factor de la compra, algo que supera a la experiencia que pueda ofrecer una visita puntual a una galería o museo. El hecho de que la obra esté presente en la vida cotidiana permite que el consumidor vaya desentrañando poco a poco las “impresiones internas” que se han tratado de reflejar.

⁶ WAGSTAFF, Sheena. *Edward Hopper* (Londres, Tate Modern del 27 de mayo al 5 de septiembre de 2004 ; y en Colonia, Museum Ludwig del 9 de Octubre de 2004 al 9 Junio de 2005) Londres, Wollen.Editorial, 2004.

⁷ HEIDEGGER, Martin. *Einführung in die Metaphysik* (1935), Tübingen, Niemeyer 1998.

⁸ GOODRICH, Lloyd. *Edward Hopper*. New York: Harry N. Abrams, 1989. (Pag.163)

2. OBJETIVOS

- Crear una colección de cuadros en la que se ha querido enfatizar la expresividad de la imagen a través del tratamiento de la luz.
- Explorar diferentes procesos de trabajo que permitan conectar la vocación realista de las imágenes con una expresividad libre. Desde la copia directa del referente usando fotografías y técnicas de representación visual; hasta planteamientos de mayor grado de síntesis y abstracción.
- Lograr un tratamiento plástico de las ilustraciones y de las pinturas que potencie los recursos expresivos de los materiales utilizados. En concreto de la pintura acrílica.
- Seguir un método pictórico que se adecue a las posibilidades técnicas de los materiales utilizados, sin forzar a la obra a alcanzar altas cotas de mimesis o significados varios. Más bien, buscar la manera en que la expresividad de la obra vaya en consonancia con las propias capacidades técnicas.
- Por último, realizar una colección de cuadros para crear una galería virtual que muestre las obras realizadas.

3. METODOLOGÍA

La metodología de éste trabajo tiene un carácter investigativo. Cada ejercicio podría considerarse como una prueba para encontrar la solución a una determinada necesidad expresiva. La estructura general del trabajo se resume en un sucederse de pruebas y análisis de los resultados. El primer paso de cada ejercicio es buscar el referente que se quiere representar. El segundo es sintetizar el referente mediante el dibujo y el tercero es el proceso de la pintura en sí. Un cuarto paso sería el análisis posterior, pero no es un paso que se realice explícitamente, sino que se tienen en cuenta los factores que se van a modificar o mantener para el ejercicio sucesivo.

Se comienza plasmando un tema pertinente. Debe ser un tema que despierte el interés de elaborar una interpretación personal del mismo. Por lo general se han escogido escenas urbanas que presentaban un reto tanto a niveles formales como emocionales. Se han preferido aquellos temas que no requería de un excesivo virtuosismo, ya que los temas menos complejos visualmente permiten una aplicación de la pintura más directa y menos efectista.

Durante el proceso surgen obstáculos que la propia técnica y destreza imponen y son estos los elementos que conformarán la apariencia final de la obra. Hopper (1933) describe esta característica del proceso como algo negativo con lo que tiene que luchar el pintor para lograr la expresión de sus impresiones: “Los obstáculos técnicos de la pintura dictan quizás su forma (de la pintura). (...) Encuentro en el trabajo siempre la perturbadora intrusión de elementos que no son interesantes para mi visión de las cosas, y la inevitable destrucción y reemplazo de esta visión por el trabajo en sí mismo a medida que avanza.”⁹

Existe en esta declaración cierto pesimismo respecto a su propio ideal sobre la pintura. Es decir, que la transcripción exacta de sus “más íntimas impresiones de la naturaleza” no existe. En este trabajo en cambio, se ha intentado ver ésto como algo positivo, como algo que enriquece el discurso pictórico. Una vez realizado el primer tentativo se analiza los aciertos y los errores para repetir la prueba con diferentes recursos.

A continuación desarrollaremos cada una de las partes de la metodología y profundizaremos en su implicación con el conjunto del trabajo.

⁹ H. BARR, Alfred (dir.) *Edward Hopper: retrospective exhibition* (New York, MOMA, 1 de noviembre – 7 de de diciembre 1933), New York, The Museum of Modern Art, 1933.



Fig.1
Stephen Shore: *Sha-Mar Beauty Salon, Chestnut Street, Harrisburg, Pennsylvania, 4 de Julio de 1973*. 1973. Fotografía del reportaje publicado en "Uncommon Places".



Fig.2
Stephen Shore: *Holden Street, North Adams, Massachusetts, 13 de Julio de 1974*. 1974. Fotografía del reportaje publicado en "Uncommon Places".



Fig.3
Edward Hopper: *Cobb's Barn and Distant Houses, 1930-33*. Óleo sobre tela.

3.1. LA BÚSQUEDA DEL TEMA

En la búsqueda del tema se pretendía encontrar una escena urbana que permitiera amplias posibilidades expresivas. Para ello nos hemos apoyado en la fotografía. Se han realizado diversos reportajes en la ciudad de Valencia a pie de calle. Aparte de la fotografía, se podría decir, que el trabajo también se ha basado en la observación directa de la ciudad, pero esto es algo que no se puede contabilizar. En cierto modo, el carácter de la obra final depende mucho más de esta observación que de las fotografías en sí.

Una vez recopilado un buen número de fotografías se ha procedido a la selección de los temas óptimos para realizar el primer ejercicio. Para definir el carácter de los temas seleccionados resulta útil recurrir a la obra del fotógrafo Stephen Shore. Su temática es similar a la de nuestras pinturas: Paisajes desiertos e inexpressivos. "A lo largo de los años, sus fotos han documentado América y sus habitantes y han presagiado la atmósfera inexpressiva, aséptica, que prima en buena parte de la fotografía actual"¹⁰ (Lafreniere, 2009)

Esta ausencia de expresión sirve como de lienzo en blanco para transmitir impresiones propias. A la vez, la ausencia de acción en la imagen sirve, en la pintura, para aludir a un nivel superior de significados sin interferencias, trascendiendo lo anodino y lo cotidiano. Esto es un procedimiento que también se le atribuye a la obra de Shore: "Las fotografías de Stephen Shore prestan atención a las escenas ordinarias de la experiencia diaria, sin embargo, a través del color – y la composición – Shore transforma lo mundano en temas de meditación reflexiva."¹¹

Esta meditación reflexiva va muy en consonancia con el modo de hacer de Hopper, de hecho se dice de él, que no intenta plasmar lo contingente de la realidad, sino dar una visión definitiva sobre un hecho. Acerca de "Cobb's Barn and Distant Houses" y otras pinturas se refiere Larson (1991) en estos términos:

"Estas tres obras de arte realizadas en medios diferentes son notablemente similares en composición, pero abarcan casi tres años de atención focalizada del artista. Claramente, Hopper no estaba comprometido en la representación de vistas fugaces de la naturaleza, sino en establecer, de una vez por todas, su visión de estos campos y graneros familiares. Durante tres veranos, se habían grabado en la memoria de Hopper para convertirse en una visión permanente de su experiencia del campo estadounidense. Qué diferente es esto del mero

¹⁰ SHORE, Stephen. 2009. *Stephen Shore*, Entrevistado por Steve Lafreniere [en línea]. 1 de Julio del 2009. Vice Magazine.

¹¹ POTTS, Timothy. 2013. *Stephen Shore*. The J. Paul Getty Museum [en línea].



Fig.4
Samuel Garijo, 2019
Muestra del proceso de calcografía.

Fig.5
Samuel Garijo, 2019
Detalle de la textura del dibujo transferido al soporte rígido por medio de la calcografía.

naturalismo o una idea simplista de realismo como duplicación, sin mediación artística.”¹²

Algo parecido persigue Shore cuando huye de la representación de instantes fugaces: “Su objetivo no era capturar ‘momentos decisivos’ a lo Cartier-Bresson, sino exactamente lo opuesto: esos momentos donde nada ocurre.”¹³ Es esa quietud la que nos centra en el referente mismo e induce a la reflexión. Además el referente anodino golpea todavía más nuestra percepción, ya que no estamos acostumbrados a prestarle atención sino a que pase desapercibido. Como el propio Shore (2007) dirá en una entrevista: “Respondo más a las fotografías de lo mundano que de lo dramático. Aprendo más de estas fotografías mundanas porque tengo que usar mi mente y mi corazón aún más.”¹⁴

3.2. EL DIBUJO

En cuanto al dibujo, es importante recordar que el estilo que buscamos es descriptivo y figurativo. Aunque en la fase de la pintura se intente superar la pura mimesis, es necesario que el dibujo parta de un referente.

La fotografía ha influido de tal modo que la mayoría de los dibujos preliminares parten del calco directo de la imagen. Esto se ha hecho así con la intención de asumir los valores particulares de la fotografía, como el punto de vista y el encuadre. También ha influido a esta decisión la facilidad técnica que aporta; ya que permite centrar la atención en el cromatismo, al limitar la libertad del dibujo a una estructura clara.

En los últimos cuadros el dibujo cobra independencia, y se llega a una simplificación del referente. Una vez que se encuentra la manera esencial de presentar un tema, se puede prescindir de todos los detalles superfluos y el dibujo a mano alzada se hace más accesible. Así se consigue un mayor control a la hora de pintar, ya que se definen de antemano los límites de cada volumen por medio de planos.

¹² LARSEN, Susan C. *Edward Hopper, 1882 - 1967: Sélection de la collection permanente du Whitney Museum of American art, New York et autres collections* (8 de octubre del 1991 - 12 de junio del 1992) Genève, Musée Rath, 1991. (Pag.30)

¹³ SHORE, Stephen. 2013. *Then I Found Myself Seeing Pictures All the Time*, Entrevistado por Ben Craig [en línea]. 23 de Octubre del 2013, New York: The New Republic.

¹⁴ SHORE, Stephen. 2007. *The Apparent Is the Bridge to the Real*, Entrevistado por Ron Jiang [en línea]. 4 de junio de 2007, New York: ICP.

3.2.1. Calcografía del dibujo

Uno de los problemas que se encuentran a la hora de pasar a pintar es que el dibujo, muy elaborado en ocasiones, se perdía en las primeras pinceladas. Para solventar ese problema se ha empleado una técnica de transferencia del dibujo al soporte por medios calcográficos. De este modo, a medida que se avanzaba en la pintura, se podía volver a transferir el dibujo cuantas veces fuera necesario.

Para ello se realizó el dibujo en un papel con las mismas dimensiones del soporte rígido a emplear. Una vez terminado se calcaba con una mesa de luz en otro papel que haría las veces de matriz a la hora de transferir. La imagen se calcaba invertida horizontalmente, para que al pasar al soporte rígido se invirtiera de nuevo, respetando así la orientación original. Para calcar se empleaban lápices de barra grasa y para la transferencia se ha usado disolvente.

El resultado es un dibujo que se adhiere perfectamente al soporte y permite cubrirlo con pintura acrílica sin problemas. De este modo obtenemos una eficiente guía para pintar, la cual se puede volver a aplicar en cualquier momento del proceso.

Además el dibujo transferido posee unas cualidades plásticas particulares. En algunos casos, como veremos más adelante, se ha dejado entrever, ya que encajaba en el discurso formal del cuadro.

3.3. LA PINTURA

La fase de la pintura marca la diferencia entre una arte puramente mimético y un arte que ofrece una visión personal de la realidad. Si en el dibujo hemos optado por un tratamiento neutral, no será así con el color.

Los valores cromáticos se han analizado desde el primer momento y se han plasmado en función de una expresividad concreta. Especialmente se le ha dado importancia a la traducción de la línea del dibujo a mancha de color. Esto, que es un ejercicio básico en cualquier tipo de pintura, aquí cobra un especial interés a la hora de representar la luz. El hecho de prescindir de la línea es algo que potencia el efecto lumínico. En la realidad no vemos los objetos delimitados por líneas sino por planos de color.

Técnicamente se ha empleado la pintura acrílica sobre soporte rígido, aplicada con pincel. Se han empleado diferentes soportes con diferentes texturas. Algunas veces se pegaba directamente el dibujo sobre un tablero de madera y se pintaba encima. El procedimiento más usado es imprimir directamente sobre la madera y pintar encima.

En cuanto a la planificación de la pintura veremos cómo se ha pasado de un procedimiento improvisado a un proceso con fases más definidas. A medida que se van controlando estos factores, el carácter expresivo de la pintura se va haciendo más intencional. Es decir, que es posible incidir más en aquellos recursos formales que se consideran oportunos para expresar un contenido.

4. DESARROLLO DEL PROCESO

A continuación vamos a recorrer las diferentes etapas con cada ejercicio del proceso donde veremos toda la progresión, tanto de trabajos como de ideas y metodología. Para consultar más información acerca de las fases del proceso de cada obra véase el anexo 2.

4.1. PRIMERA ILUSTRACIÓN

Para el primer cuadro hemos elegido la fotografía que aparece en la figura 6. Se trata de una primera toma de contacto con la temática en el medio pictórico. En esta primera ilustración se ha confiado en que la propia composición de la fotografía podría traducirse fielmente al lenguaje pictórico; por ello el dibujo se ha calcado directamente. Aunque, como veremos, el calcado no ha solucionado todos los problemas del dibujo sino que se ha tenido que inventar literalmente algunas formas porque en la fotografía no se apreciaban los detalles, como las columnas y capiteles de las puertas que aparecen en la figura 7.



El calcado del dibujo sirve solo para fijar la estructura y la ubicación general de los elementos, pero la descripción de los volúmenes nace de una síntesis o invención personal.



El atractivo de este tema reside en el contraste de la silueta oscura del árbol en primer término frente a un edificio que arroja sombras moduladas y diferentes matices en sus zonas de luz. Esto acrecienta la sensación de espacio en ambos objetos. Este efecto deja intuir un espacio que parece casi poder palpase. Además el edificio del fondo, al ser blanco, se ve contaminado por el reflejo de múltiples colores, lo que nos hace intuir la presencia de elementos en fuera de campo.

Como hemos hablado en la introducción, la finalidad del arte según Hopper es la transcripción más exacta posible de estas impresiones interiores. Ello no quiere decir que estas tengan que ser muy complejas o personales. En este caso la impresión nace de una admiración de la belleza de una escena cotidiana: una mañana luminosa en la que las cosas aparecen con gran claridad y serenidad. El aire parece puro y transparente, mientras que la gente empieza su jornada. En la ilustración no vemos a nadie, solamente la calle vacía. Aunque esto no se ha hecho de manera premeditada en este primer cuadro. Hemos recogido este recurso al descubrir cómo ayuda a centrar la atención a la escena en sí. Se intenta no crear una apariencia de teatrillo, de escena donde se nos cuenta una acción concreta. Preferimos que no ocurra nada, ya que esto potencia la sensación de que el tiempo está detenido, o mejor dicho, de que el tiempo no existe.

Fig. 6
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia por la mañana*, 2018
Fotografía realizada durante uno de los reportajes para el presente TFG.

Fig. 7
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia (Detalle)*, 2018. Acrílico sobre madera (60x40)



Fig.8
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia (dibujo)* 2019.



Fig.9
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia*, 2019. Acrílico sobre madera (60x40). Resultado de la primera calcografía sobre el soporte.



Fig.10
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia*, 2019 Acrílico sobre madera (60x40) Fase intermedia.

Durante el proceso de elaboración han surgido algunos elementos intrusos que han acabado configurando el resultado. En especial ha influido la dificultad técnica a la hora de representar elementos con muchos detalles en un espacio muy reducido. Esto ha creado una dialéctica de análisis y síntesis de las formas.

En una primera fase, después de haber transferido el dibujo, se ha procedido a manchar el clarooscuro en escala de grises, como se ve en la figura 10. En un principio esta mancha funcionaba en una descripción general sin detalles. Pero cuando se quiere pasar una descripción más minuciosa empiezan a surgir las deficiencias técnicas y las limitaciones del tamaño del cuadro. En esta parte del proceso se aborda mediante una mancha más descriptiva y una sucesiva rectificación de esa mancha mediante el dibujo. En este caso el dibujo se volvía a imprimir en el soporte mediante la transferencia con disolvente. Como se aprecia en la figura, esta transferencia que se realiza aplicando presión sobre el papel que hace de matriz, deja huellas evidentes del frotado. Este recurso enfatiza el valor de la propia materialidad del soporte y de la técnica. Al contacto con la madera, la grasa disuelta deja ver la textura áspera de la chapa. Para continuar con esta sensación de aspereza se han realizado varias zonas con pincelada seca, como por ejemplo el suelo. En contraste a esto se presenta el cielo azul, con una pincelada más pastosa. De este modo se va jugando en el cuadro, con las intenciones primeras, las posibilidades reales y las soluciones improvisadas.

Finalmente el cuadro se abandona cuando llega a un punto de equilibrio entre descripción figurativa y expresividad formal. De hecho quedan evidencia de esta inconclusión en algunas zonas en que el fondo solapa la figura que tiene delante, como se ve en la figura 7. En este cuadro, el dibujo, queda integrado en el tratamiento general, pero se intentará evitar con el fin de representar solo aquellos cuerpos que puedan ilustrarse mediante manchas de color.

No es necesario concluir más esta ilustración ya que lo que se busca es profundizar en un estilo pictórico. En este sentido se puede considerar que el ejercicio ha cumplido su función de primera aproximación y de sacar a la luz los potenciales expresivos del tema. Continuar sería remendar los supuestos errores, con lo que perdería la frescura y honestidad del procedimiento. En vez de eso lo que se ha hecho es un nuevo tentativo del mismo tema pero esta vez con mayor conciencia de las posibilidades que se tienen.

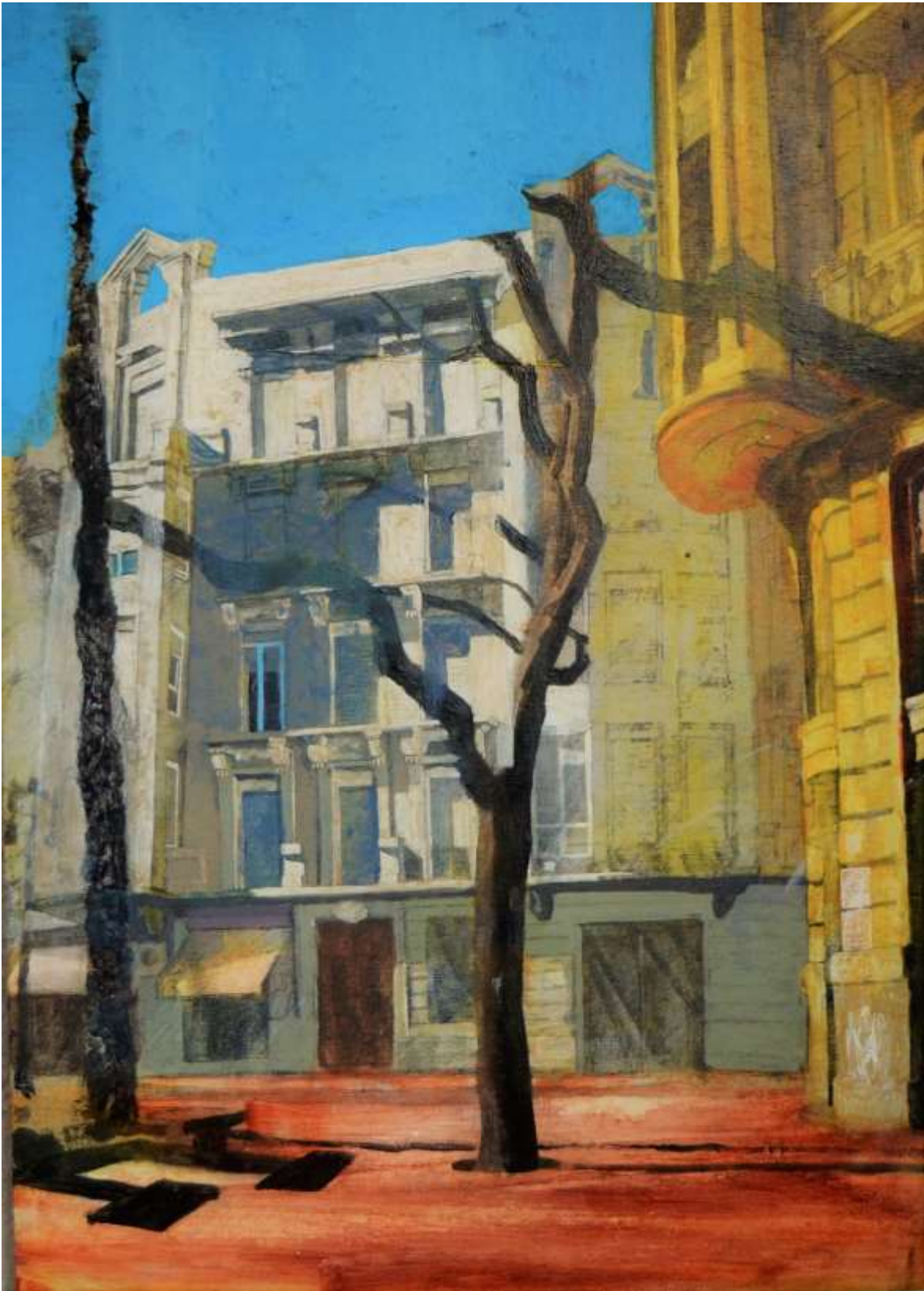


Fig.11
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia*, 2019 Acrílico sobre madera (60x40)
Primer cuadro del presente TFG.

4.2. PRIMERA VERSIÓN



Fig.12
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia, Variación Nº1*. (Dibujo previo)
2019 Lápiz y tinta sobre papel
(60x40)

Dado que los resultados del primero fueron en gran parte fortuitos, se decidió repetir la obra con mayor autoconsciencia de estilo. En el siguiente cuadro se pretendía planificada las fases de la pintura y explotar el campo de las modulaciones cromáticas. Al planificar las fases de se pretende llegar a niveles mayores de descripción de los objetos y de la luz. En algunas zonas se pierde este detalle en pos de una expresividad del color. En otras se regresa a la descripción detallada para recordar que estamos frente a una representación de la realidad.

En cuanto al cromatismo se ha buscado crear una atmosfera de luz determinada, especialmente en el edificio del fondo en el que tanto las luces como las sombras se ven moduladas respecto a los colores colindantes. Por ejemplo, las sombras de los balcones reflejan en azul del cielo, la pared blanca se vuelve amarillenta en la parte izquierda porque refleja el amarillo del edificio del primer término. Incluso hay un naranja bajo un saliente del primer edificio que establece un contrapunto en estas armonías. Seguramente sea un rebote del color rojo del suelo.

En conjunto, estas armonías de color crean una paleta de colores pastel que mantienen a distancia los edificios y contrastan fuertemente con los colores rotundos del árbol en primer término. Se ha planteado un esquema abstracto de color para mejorar esa sensación de espacio que describíamos en el ejercicio anterior.

Aquí la intención fue resolver el fondo como un terreno de interacciones cromáticas, intentando simular la vibración de la luz. Y en realidad, esta vibración sería el único movimiento que se aprecie en la imagen; ya que por otra parte no ocurre nada.

En cuanto al procedimiento se ha buscado que la aplicación de color fuera más exhaustiva en matices, por ello, como se aprecia en la figura 13, se ha planteado el color de un modo cercano al impresionismo.

En un primer manchado se busca encontrar las grandes zonas de color, sin importar a que objetos pertenecían. Acto seguido se transfería el dibujo de nuevo para ir modulando estas manchas generales. Cabe recalcar que esta vez se ha repetido el dibujo, partiendo del anterior y se ha hecho lo más descriptivo posible (figura 12). No es que se hayan añadido detalles, al contrario, sino que se ha repasado todo el dibujo a bolígrafo de tinta, para dejar claras las delimitaciones de cada objeto. Con este dibujo tan amarrado, se pretende centrar la atención en el color. De modo que si la pintura desdibuja algún



Fig.13
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia, Variación N.º1*. (Fase intermedia) 2019 Acrílico sobre madera (50x70)



Fig.14
Edward Hopper: *The Circle Theatre*, 1936. Óleo sobre tela.

contorno solo se tiene que volver a transferir el dibujo para reconducir la forma en sucesivas pinceladas.

En conclusión es una obra que cumple en gran parte las expectativas. En primer lugar mejora a nivel cromático el discurso del anterior, ya que articula un dialogo más claro entre la figura y el fondo y logra esa sensación de espacio descrita anteriormente. Por otro lado presenta ciertos lugares que causan extrañeza por su inactividad, como la entrada del bar con su toldo iluminado.

Se ha pretendido crear esa atmosfera en la que nada ocurre justamente para centrar la atención en la sola existencia de las cosas. Esto se percibe especialmente en una de las obras de Hopper titulada "The Circle Theatre" 1936 (figura 14). De hecho se ha buscado emular esa armonía de color en bajo contraste. Incluso los elementos oscuros del más próximos al punto de vista funcionan de modo análogo a nuestro árbol.

Por otro lado, se ha podido constatar que estos temas, que muestran tal cantidad de objetos, requieren un formato mayor y una atención pormenorizada de las partes a representar. De modo que en el siguiente ejercicio se intentará abordar una temática menos compleja, pero presentando cada elemento con un tratamiento pictórico más concienzudo. Lo que buscaremos es que, ya en la fase del dibujo, se tenga claro cómo se van a pintar la mayor parte de formas y volúmenes.



Fig.15
Samuel Garijo: *Árbol en Marqués del Turia, Variación Nº1*. 2019 Acrílico sobre madera (59x47)



Fig. 16
Samuel Garijo: *Bar Aquarium*, 2019.
Fotografía realizada durante uno de los reportajes para el presente TFG en la calle Gran Vía Marqués del Turia.

Fig. 17
Samuel Garijo: *Bar Aquarium*, 2019.
Dibujo invertido a barra grasa realizado para practicar la transferencia con disolvente.

4.3. REPLANTEAMIENTO DE LA TÉCNICA

En este cuadro, titulado *Bar Aquarium*, hemos replanteado el método. Por ello se ha reducido la complejidad formal, está en blanco y negro y prácticamente no existe profundidad visual.

La intención ha sido planificar desde la fase del dibujo cada uno de los elementos que iban a quedar reflejados en la pintura; desde el reflejo en un cristal hasta las ramas del árbol.

A pesar de ser un ejercicio centrado en perfeccionar la técnica, tiene un contenido conceptual premeditado. La fotografía podría incluirse en la estética que hemos descrito cuando hablábamos de Stephen Shore, es decir nos muestra una escena cotidiana en la que parece no ocurrir nada importante. Una de las impresiones que se han querido plasmar es ese momento de día en que todo se va apagando inexorablemente. Las últimas luces proyectan sombras alargadas que describen las formas de la ciudad de un modo muy sintético. Hay una cierta sensación de quietud en la composición: El árbol, de nuevo en primer término, está en el centro de la composición y es su forma natural la que imprime algo de dinamismo. La sensación de quietud se acentúa porque no hay nada en movimiento, ni siquiera los personajes que, al estar enfrentados, anulan mutuamente las direcciones de su mirada. Todo está en calma y lo único que remite a movimiento es la propia caída del Sol.

Para lograr capturar todos estos valores narrativos y a la vez mejorar el método de trabajo, se ha procedido en cada fase con mayor precisión. Empezando por el dibujo que se ha revisado después de haberse calcado de la fotografía para eliminar detalles superfluos y simplificar al máximo. De hecho la mayoría de elementos se han ajustado a la dirección ortogonal, como por ejemplo el toldo que encuadra a los personajes. La línea se ha hecho clara y precisa para evitar confusiones. En cuanto a la pintura se ha procedido estrictamente de lo general a lo particular, sin retrocesos ni problemáticas como en el primer cuadro.

En conclusión se puede decir que la obra cumple el objetivo de reordenar la metodología, pero a niveles expresivos queda demasiado contenida. Como ejercicio pictórico carece de audacia, ya que se podría haber dado mayor contundencia a ciertos elementos representados. Por ejemplo en las puertas del bar y en los cristales que reflejan la calle se podría haber aumentado la profundidad visual si se hubiera tratado más cuidadosamente.



Fig.18
Samuel Garijo: *Bar Aquarium*, 2019.
Acrílico sobre madera (60x40).



Fig.19
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia*, (Fotografía) 2019.
Fotografía realizada durante uno de los reportajes para el presente TFG.

Fig.20
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia*, (Fase intermedia) 2019.
Acrílico sobre madera (50x70).

4.4. ABORDANDO UN TEMA AMBICIOSO

Esta obra reúne de manera ambiciosa dos objetivos de este trabajo: expresar una “impresión” acerca del entorno y explorar los juegos formales. La impresión que motivó el cuadro fue la sensación extraña que produce el juego de luces y sombras que se aprecia en la fotografía (figura 19). Las sombras proyectadas de los árboles en la fachada hacen muy presente en la imagen todo un entorno vegetal fuera de campo. A modo de sinécdoque, con estas sombras, se alude a la arboleda del paseo de Marqués de Turia que se encontraría detrás del espectador. Es una sensación envolvente la que se tiene cuando se camina por ese paseo rodeado de árboles. De modo que resulta curioso pararse a observar la convivencia que se da entre la arquitectura y la naturaleza.

Dada la experiencia positiva en cuanto a la metodología del trabajo anterior, aquí se pretendía aplicar esa precisión descriptiva en un tema más complejo. La imagen plantea varios retos a nivel formal. En primer lugar el alto contraste entre la luz central y la penumbra del resto de la composición. Esto hace que los objetos que están en sombra tengan unos contornos menos precisos. Para intentar tener claros todos los contornos, se realizaron dos dibujos. El primero calcado totalmente de la fotografía que incluía las motocicletas de la acera y un segundo dibujo más sintético. Ya durante la pintura se buscó modular la zona de sombras para permitir la definición de los diferentes volúmenes. Durante el proceso se ha ido perdiendo definición de los elementos de la fachada y el protagonismo lo adopta la palmera que se erige imponente en frente a la zona iluminada. En fases intermedias de la pintura se pretende dar mayor protagonismo a la fachada, que se describe como un tapiz de colores modulados sobre el que resalta la palmera. Es el mismo principio que en los dos primeros trabajos en que el árbol resalta sobre el fondo de los edificios.

Estas armonías de color que se estaban buscando requirieron de una reflexión sobre la técnica. Para lograr el mayor parecido entre los tonos se elaboraron unas mezclas de color que servirían de base sobre la cual ir modulando. El color se ha aplicado por empaste, no por veladura, por lo tanto debía estar entonado ya en la paleta. Se hicieron varias mezclas de color que se almacenaron en recipientes separados. Se hizo una mezcla para cada campo cromático específico: una para las luces, otra para las sombras y otra para el cielo.

Este es uno de los aciertos del trabajo: el hecho de explayarse en la abstracción de las variantes tonales de la imagen (figura 20). Esto ha ayudado a que en trabajos posteriores se abordase el color con mayor soltura y determinación.

Fig.21
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia*, (Fase intermedia), 2019.
Acrílico sobre madera (50x70).



Otra de las problemáticas que plantea este trabajo es, de nuevo, el problema de la representación de los detalles por medio de la mancha. Al ser una imagen que muestra gran cantidad de contenidos figurativos, resulta difícil no recurrir al dibujo a línea para describir los cuerpos pequeños. Hay un escorzo en la parte izquierda que crea grandes complejidades. Se podría haber solucionado con un tratamiento impresionista, a manchas difusas, pero no esa la estética que estamos buscando. Hemos preferido la síntesis de las formas en lugar de la borrosidad impresionista. Los resultados más convincentes para este tema han sido las fases en la que convivía cierto grado de dibujo con la



Fig.22
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia*, (Fase intermedia), 2019. Acrílico sobre madera (50x70) Aquí se muestra el dibujo sobre la pintura.



Fig.23
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia*, (Detalle en fase intermedia), 2019. Acrílico sobre madera (50x70)



Fig.24
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia*, (Dibujo), 2019. Tinta sobre papel (40x30)

mancha, como se ve en la figura 21. Incluso el hecho de no haber incluido ni al personaje ni la farola ni la propia palmera, contribuyen a una lectura más clara de la imagen. Al fin y al cabo de lo que se trata es de presentar la arquitectura y la relación con la arboleda. Como se presenta en la figura 21 sería suficiente. El problema está en los condicionamientos que se tienen al hacer la pintura, los cuales hacen perder el objetivo básico. En este caso fue condicionante el querer parecerse a la obra de Hopper. Se pretendía hacer la típica escena de un personaje solitario. Una vez realizada esta obra se ha aprendido que estos temas tan complejos no se deben abordar con tanta precisión mimética.

El valor pictórico podría haberse centrado en el propio proceso de pugna que se produce al intentar describir las figuras y a la vez buscar la expresividad del color. Se han sucedido múltiples capas de pintura en las que se intentaba ajustar la combinación de tonos que más vibrase entre sí. Incluso el proceso tuvo un comienzo desde lo general a lo particular (figura 22), donde se redibujaba encima de las capas de pintura. Era un intento por llevar la imagen a un terreno más personal, solo que al final no se consiguió. Por ello se ha repetido en otro ejercicio que veremos más adelante.

En conclusión, hasta esta pintura se puede decir que se ha realizado una primera toma de contacto con el tema del paisaje urbano y con el estilo que buscamos. También se puede decir que se han encontrado más los límites que los aciertos y posibilidades. A continuación se presentan tres ejercicios que ponen en práctica el método de trabajo de un modo menos errático y más consciente.



Fig.25
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia*, 2019. Acrílico sobre madera (50x70)



Fig.26
Samuel Garijo: *Edificio Señorial*
(Fotografía) 2019. Fotografía
realizada durante uno de los
reportajes para el presente TFG.

4.5. SIMPLIFICANDO LO COMPLEJO

Por fin llegamos a un trabajo en que todos los elementos de la imagen son de elaboración propia, desde el dibujo hasta la aplicación del color y la paleta. Principalmente, el dibujo ha sido lo que ha definido la simplicidad de la imagen. Esta vez en lugar de calcar se ha empezado a dibujar las formas sin buscar un parecido exacto. De hecho se empezó dibujando el balcón sin cuidar la proporción con el resto del edificio. Se buscaba más bien interiorizar las formas y volúmenes una a una e inscribirlas dentro de un esquema de perspectiva isométrica. De este modo todas las zonas complicadas de la imagen se resuelven a base de planos que se entrecruzan y forman los volúmenes (figura 28). Esto ha permitido que a la hora de pintar se tuviese bien claro dónde se proyectaba luz, dónde la sombra y dónde los semitonos. Se han realizado pocas capas de pintura, partiendo de las manchas generales de color se ha ido redibujando la escena con pocas intervenciones.

Esta simplificación ayuda a la construcción de una imagen nítida y limpia. Tal vez se haya buscado esto de manera inconsciente ya que el tema inspira una sensación afín a estos términos. Eligiendo esta foto se ha querido transmitir esa especie de envidia que siente uno cuando levanta la mirada en una calle del centro de la ciudad y observa esas terrazas de los edificios señoriales. Uno puede imaginarse a sí mismo viviendo en esos pisos y se queda admirado. El tratamiento que se le ha dado a la imagen pretende dar una visión sosegada del tema, ya que todos los elementos parecen inducir a la estabilidad. La composición en forma de cuadrado ayuda a dar rotundidad. Por otro lado hay dos fuerzas dinámicas que se anulan entre sí, como las dos señoras del cuadro del *Bar Aquarium*. La diagonal de la fachada del edificio que sube de izquierda a derecha “choca” con la dirección de la luz solar que baja de derecha a izquierda. Por último la composición es un equilibrio claro entre tonos fríos y cálidos, el cielo azul a la izquierda y la gran mancha de luz amarilla a la derecha.

La composición induce a la calma e invita a fijar la mirada en las ventanas oscuras que no ofrecen información sobre lo que pasa en el interior. Una vez más se repite el patrón de la escena en la que nada ocurre, en la que no se da ninguna escena dramatizada. El único dramatismo es el de la luz iluminando los edificios. La intención es similar a la de los surrealistas. Se supone que al centrar la atención en la literalidad de la imagen, un edificio, el intelecto inquieto del espectador buscará un sentido al cuadro. Esto en parte puede suceder, sobretodo en el consumidor occidental, porque existe la costumbre de buscar en la pintura una supuesta lectura oculta. Como en este caso no la



Fig.27
Samuel Garijo: *Edificio Señorial*
(Fase intermedia) 2019. Acrílico
sobre madera (57x65)



Fig.28
Samuel Garijo: *Edificio Señorial*
(Dibujo) 2019. Carboncillo sobre
papel (57x65)



Fig.29
Edward Hopper: *House by the
railroad* 1925. Óleo sobre tela,
(61x70)

hay, o al menos no es explícita, se supone que el espectador se vea frustrado en su intento por racionalizar la obra. Se pretende con este mecanismo que el espectador saque sus propias conclusiones.

Decir que esta obra es surrealista puede sonar atrevido pero cabe recordar que las técnicas surrealistas, aunque son múltiples, tienen un único cometido: despertar la actividad inconsciente. Según Ottinger (2012)¹⁵. El trabajo de De Chirico se ha comparado al de Hopper por varios factores. Ambos crean imágenes reconocibles y figurativas, pero que a la vez producen una sensación de inquietud y “alienación”. De Chirico usa habitualmente perspectivas aberrantes para lograr que nuestra relación con lo real se tambalee. Explica que Jean Gillies ha estudiado también el uso de estas perspectivas en Hopper. Llega a la conclusión de que el pintor obliga a situar al espectador en un espacio indeterminado, en el aire, como ocurre el cuadro de *House by the railroad* (figura 29). Y esto enfrenta al espectador con la imposibilidad de construir un espacio coherente que sea la prolongación de su propio entorno.

En este cuadro ocurre algo parecido con el punto de vista. La fotografía se tomó desde el suelo apuntando hacia arriba, lo que genera tres puntos de fuga. Al eliminar el punto de fuga de las verticales, el espectador automáticamente asciende y se sitúa en un punto indefinido en el aire. La única dimensión en perspectiva viene dada por las diagonales en paralelo. Y si se observa detenidamente el balcón tiene una distorsión que convierte la perspectiva de isométrica a invertida. Estos efectos han aparecido en la fase del dibujo, ya que se buscaba una forma tosca y simplona. Estas aberraciones son las que ayudan a incomodar al espectador y conducirlo a una interpretación que supere la literalidad de la representación.

En conclusión la obra cumple los objetivos expresivos, pero se queda corta en cuanto a experimentación formal y plasticidad pictórica. La siguiente obra recoge los aciertos en cuanto a planificación de la pintura y síntesis del dibujo e intenta dar un paso adelante en la expresión plástica de la pintura.

¹⁵ LLORENS, Tomás; OTTINGER, Didier. Hopper (del 12 de junio al 16 de septiembre de 2012) Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.(Pag.50)



Fig.30
Samuel Garijo: *Edificio Señorial*
2019. Acrílico sobre madera (57x65)

4.6. ELIMINANDO LO SUPERFLUO

Después de realizar un ejercicio centrado en la pulcritud técnica y en la definición de la imagen, nos quedaba por explorar un tratamiento que enfatizara más la plasticidad de la pintura. Por ello se volvió a repetir el tema del *Bar Aquarium*, ya que resultaría menos costoso reconstruir el dibujo ya practicado con anterioridad.

Se empezó redibujando la imagen desde una síntesis personal, al igual que en el ejercicio anterior. Se ha recorrido cada volumen con el lápiz para tener clara la estructura de los objetos. Se han eliminado todavía más elementos que en la primera versión. Lo que se pretendía es que aquellos elementos que se fueran a representar aparecieran de forma clara y nítida, como en el cuadro de *Edificio señorial*.

La apariencia de las manchas principales pretenden acercar el cuadro al estilo del Color Field, similar a los cuadros de Rothko que yuxtaponen dos franjas de color horizontales: uno blanco otro gris (figura 32). El paso siguiente es definir y acercarlo a la figuración. Esto se ha buscado por imprimir algún tipo de valor pictórico a la imagen figurativa.

Edificio señorial ha ayudado a tomar confianza en el dibujo, existía el miedo de lo que no se copiaba literalmente sería complejo de pintar. En realidad ocurre lo contrario. A mayor simplicidad en el dibujo, mayor facilidad en la pintura. Es más, el dibujo no solo debe ser simple, sino, intencional. Que

Fig.31
Samuel Garijo: *Bar Aquarium*
Variación nº1, (Detalle) 2019.
Acrílico sobre madera (60x40)





Fig.32

Samuel Garijo: *Bar Aquarium*
Variación nº1, (Fase intermedia 1)
2019. Acrílico sobre madera (60x40)

Fig.33

Samuel Garijo: *Bar Aquarium*
Variación nº1, (Fase intermedia 2)
2019. Acrílico sobre madera (60x40)

Fig.34

Samuel Garijo: *Bar Aquarium*
Variación nº1, (Fase intermedia 3)
2019. Acrílico sobre madera (60x40)

describa los planos generales y su tono, aunque sea solo con un sombreado descuidado, solo para indicar que ahí va a ir un tono más oscuro (figura 32). De este modo se consigue un dibujo rápido, razonado y construido desde nuestro entendimiento. Además no es un desperdicio eliminar esta clase de dibujos, ya que su función es indicativa, no estética.

Hasta aquí llega el proceso de mimesis. Se podría dejar de mirar la foto y pintar de cabeza, buscando los tonos que más armonicen la composición. También se puede tener una foto de referencia, la cual se haya modificado con programas de retoque para potenciar las sombras y contrastes.

La ejecución de este trabajo ha marcado mayor diferencia aún con respecto de la primera versión. Partiendo de lo general a lo particular (figura 33) se ha llevado la descripción de los planos con una insistencia casi *naif*. La idea era que cuando un plano se llevaba a la tonalidad que lo diferenciaba de los tonos colindantes, se volvía a pintar para remarcar sus límites. Se busca así que el propio acto de representar lo figurativo estuviese cargado de expresividad con una pincelada intencional (figura 31).

La forma final se verá condicionada por las formas de los mismos instrumentos. Es decir que, por ejemplo, los grosores se adaptarán al tamaño de los pinceles ya que se pretende aplicar el color sin artificios. Con esto se quiere dar unción a lo que se muestra. El árbol, una vez trazado sobre el fondo se ha vuelto a contornear repintando el fondo que estaba en contacto suyo. Esto aumenta las vibraciones de su línea de contorno y lo trae hacia delante.

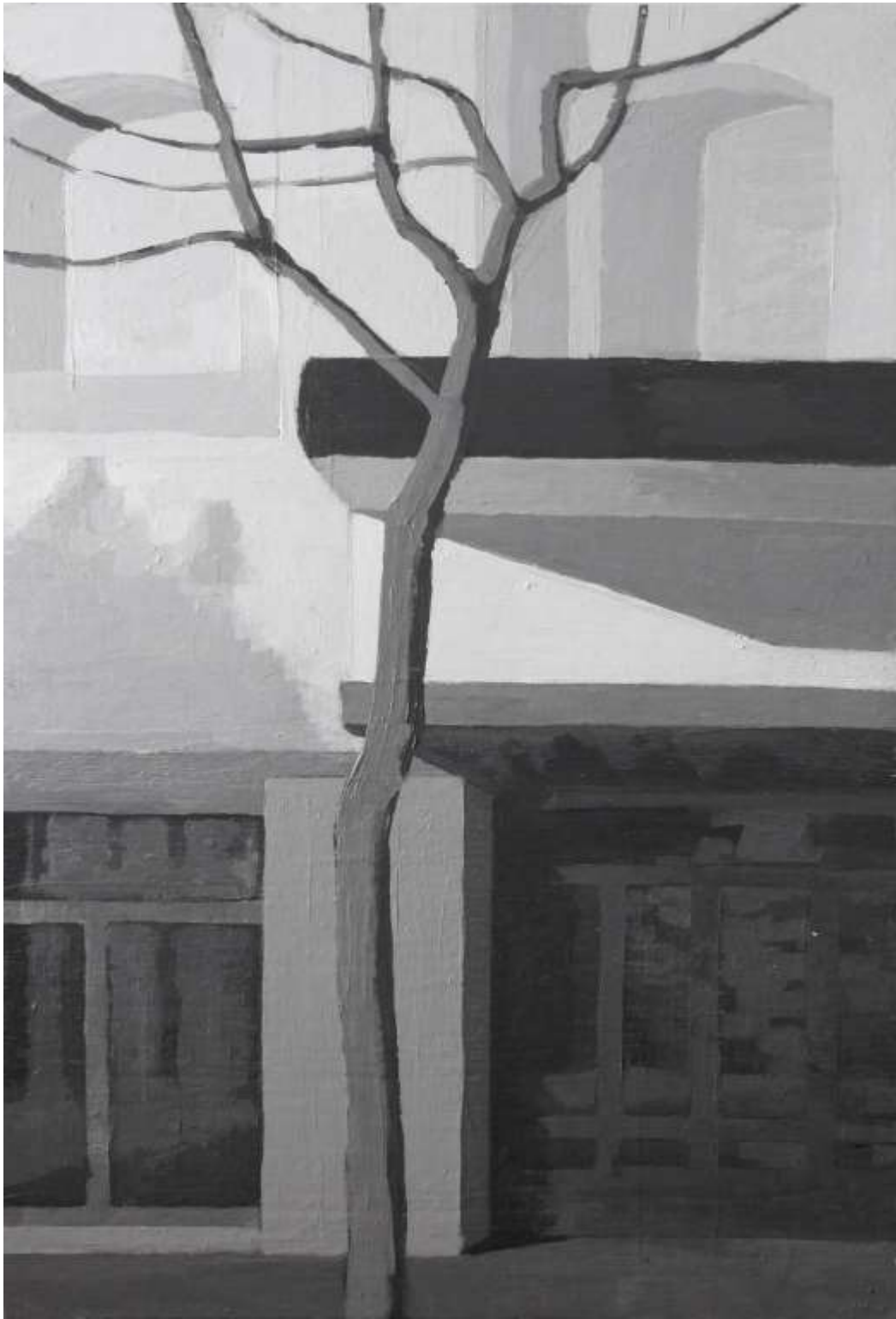


Fig.35
Samuel Garijo: *Bar Aquarium*
Variación nº1, 2019. Acrílico sobre
madera (60x40)



4.7. COMPONIENDO CON MAYOR LIBERTAD

Por último se ha repetido el tema de *Palmera en Marqués del Turia* intentando aplicar todos los conceptos aprendidos anteriormente. Sigue siendo un tema complejo formalmente que habrá que resolver mediante el dibujo (tiene nueve ventanas y tres puertas con múltiples detalles e iluminaciones diversas).

Ya que el resultado con el dibujo libre en *Edificio Señorial* fue positivo, se ha tratado de repetir el tentativo (figura 36). Como era una imagen que ya se había trabajado anteriormente, se ha vuelto a dibujar de manera intuitiva y buscando una expresividad. Una vez más se ha intentado construir estructura ortogonal, y planteamiento del color inspirado en Rothko (Figura 37).



Se ha planteado el reto de representar un tema cuadrangular en un soporte igualmente cuadrangular y que resulte interesante estéticamente. La forma del edificio reitera la forma del soporte, aludiendo a la propia fisicidad de la obra. Es como decir que no estas ante la representación de una escena urbana, sino ante un cuadro pintado que parece un edificio iluminado. Esta exageración de las formas nos ha permitido dar mayor importancia al cromatismo y las texturas. Como por ejemplo el reflejo que proyecta la puerta del centro sobre la acera. En la primera versión tiene un tamaño menor porque se ajusta a la fotografía. Aquí se le ha dado mayor protagonismo evidenciando su tono verdoso que ofrece un contrapunto armónico frente a los naranjas y amarillos.

En un principio, el procedimiento se parecía bastante a los dos anteriores, especialmente a la segunda versión del *Bar Aquarium*. Pero a medida que se avanzaba se ha podido comprobar que la complejidad del tema era mayor, a pesar de haber simplificado el dibujo. De manera que se ha iniciado alternancia entre capas de pintura y redefinición con el dibujo. Se han realizado constantes variaciones tonales buscando una vibración estimulante entre tonos. Incluso se han alcanzado fases en las que se ha cubierto con grandes cantidades de pintura la imagen buscando la expresividad (figura 39). Finalmente se había decidido eliminar la palmera para trabajar con detenimiento las texturas de la fachada y se ha procedido a rascar la pintura con espátula (figura 40). Casi por casualidad, han surgido una serie de texturas (figura 41) que conferían a la imagen una profundidad e identidad genuina. En lugar de rectificar estos “errores” se ha pretendido seguir ésta tendencia que apuntaba directamente hacia los objetivos que se había previsto desde el principio. Es decir un arte figurativo pero que prestara especial atención a los valores formales de la pintura como medio de expresión.

Fig.36
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1*, (Fase del dibujo) 2019. Acrílico sobre madera (80x60)

Fig.37
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1*, (Fase intermedia 1) 2019. Acrílico sobre madera (80x60)



Fig.38
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1, (Fase intermedia 1)* 2019. Acrílico sobre madera (80x60)



Fig.39
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1, (Fase intermedia 2)* 2019. Acrílico sobre madera (80x60)



Fig.40
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1, (Fase intermedia 3)* 2019. Acrílico sobre madera (80x60)

Este modo puede parecer accidental, pero es fruto de un largo proceso de búsqueda formal en el que los recursos no se han impuesto al referente, sino que se ha dejado que estos fueran llamados a la acción en la medida en que se necesitara de ellos.

Estas texturas mostraban de manera velada el trabajo de las capas inferiores (figura 41) creando una vibración muy parecida a la vibración que produce el sol impactando contra la fachada. De igual modo ocurre con los contornos de la sombra de árbol de la derecha sobre la fachada. Haría falta la pericia de un maestro de la pintura para representar fielmente esta sutil transición (figura 41 inferior izquierda). De este modo se ha creado un cambio borroso de gran realismo.

Por último se ha rematado con el contorneado del edificio sobre el cielo. Se ha querido delimitar nítidamente esta separación como homenaje al empeño constante en todos los trabajos: hacer un arte figurativo, que no es otra cosa que representar figuras sobre un fondo. De esta manera tan rudimentaria se pretende traer la pintura al terreno de la representación, aunque sea solo a modo de concepto. De otro modo podría llegar a confundirse con un arte meramente abstracto.

Una vez más se aspiraba a que el espectador pudiese reconocer la imagen y, a la vez, encontrar en ella elementos de distorsión. En este caso son evidentes, es más, tal vez aparezca a primera vista como abstracto y en un segundo momento se reconozca el tema. Lo importante es que esto active la reflexión del espectador.



Fig.41
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1*, (Detalles)
2019. Acrílico sobre madera (80x60)



Fig.42
Samuel Garijo: *Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1*, 2019.
Acrílico sobre madera (80x60)

4.8. LA GALERÍA ON-LINE

Por último toca recopilar todos los trabajos y presentarlos en la galería on-line. Para ello se han subido las fotografías de la colección una plataforma de venta on-line (figura 43). Se trata de una empresa que se dedica a hacer de intermediario entre el artista y el cliente.

Se ha elegido saachiart.com por ser una empresa con larga trayectoria en el sector, pero podría haber servido cualquier otra. En esta web hemos elaborado unos textos para dar una visión panorámica del carácter de la colección, de un modo más divulgativo de lo que se ha hecho en el presente trabajo. La idea consiste en hacer ver al cliente que está siendo partícipe de un concepto del arte. (Figura 44).

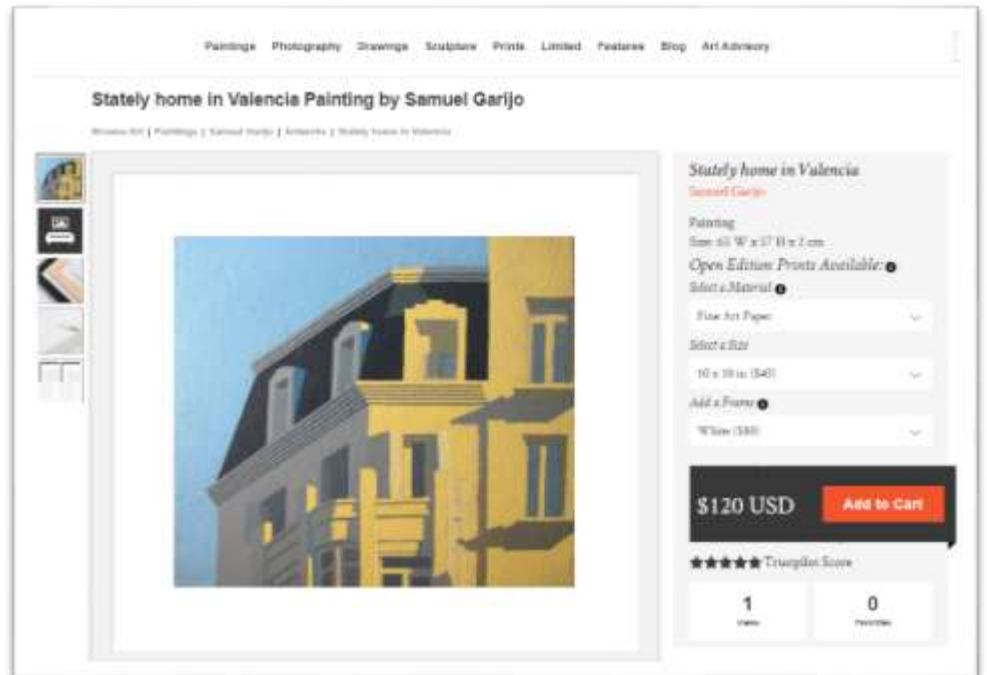
La tienda on-line es algo más que un simple escaparate comercial. Se trata de una ventana al estudio del artista. En este caso las obras que se ofrecen son una serie de obras de un único proyecto: el de la búsqueda de un estilo. De éste modo el amante de arte puede seguir muy de cerca la evolución del propio proceso. Esto es algo que no ocurría con anterioridad al uso de internet. Un artista podía realizar cada cierto tiempo una exposición en una galería específica. Y el interesado podía acudir fielmente a la cita cada vez que se realizaba una. Este concepto es diferente y abre nuevos puentes entre el artista y el público. No se trata de valorar cual es mejor o peor, ya que esto es relativo al uso que se haga.

En el anexo (anexo 1) se encontrará el enlace a la página web de la galería donde se puede explorar la totalidad del contenido expuesto.

Fig.43
Saachi Art (en línea) 2019.
Muestra de la página Web donde se encuentra las colección de obras de este TFG.



Fig.44
Saachi Art (en línea) 2019.
Muestra de la página en la que se puede ver el precio y demás datos de la obra y donde se puede efectuar la compra.



5. CONCLUSIONES

Respecto a los objetivos planteados puede considerarse que el trabajo se ha realizado satisfactoriamente. En primer lugar, el conjunto de las obras parte de una intención expresiva determinada. En algunos casos esa intención ha derivado a medida que se realizaba la obra, alcanzando, en algunos casos, un discurso estético inesperado. Lo positivo no ha sido aprender a transcribir exactamente una idea preconcebida, sino descubrir como en el propio proceso creativo se manifiestan las verdaderas posibilidades expresivas y surgen nuevos intereses comunicativos.

El concepto de mimesis, entendido como mera imitación de lo real, se ha ido superando paulatinamente. En las primeras obras se ha intentado preservar el parecido, mientras que en las últimas el referente sirve como excusa para pintar. En estas últimas el dibujo se vuelve sencillo y alude al modelo en sus aspectos más esenciales. De este modo se ha podido experimentar en mayor medida con la abstracción cromática y los juegos formales.

En concreto, el carácter del último cuadro, *Palmera en Marqués del Turia, variación nº1*, nos abre un vía de experimentación en cuanto al tratamiento expresivo de la figuración. Profundiza en una vía formalista y atenta a la materialidad, sin dejar de lado la representación de lo real. Otra de las vías abiertas sería la de profundizar en un estilo más radical, por ejemplo en dirección a lograr la plena abstracción.

En cuanto a la galería on-line, se puede decir que el contenido expuesto es apto para la venta. Pero lo realmente interesante sería plantear alguna de estas dos posibles vías de un modo más sistemático y ofrecer mayor cantidad de ejemplares. En este trabajo se ha elaborado de un modo reflexivo un punto de partida. De él pueden surgir nuevas líneas de trabajo en las que el estilo sea autoconsciente y la calidad de la obra se adapte a los precios del mercado. Es decir, establecer un baremo de precios que tenga en cuenta el tiempo empleado, los materiales y la implicación en el trabajo. Es a partir de ahí producir cuadros de manera sistemática.

Como resultado se ha obtenido una colección de cuadros que apuntan en una dirección estilística. No se puede decir que se haya logrado una estética concreta, ya que el propósito de este trabajo es indagar y realizar una amplia exploración de posibilidades plástica sobre un tema concreto, la expresividad de la luz en el paisaje urbano. Pero una de las vías abiertas sería la de profundizar en alguna de las propuestas y elaborar un estilo más radical.

6. REFERENCIAS

6.1. BIBLIOGRAFÍA

GOODRICH, Lloyd. *Edward Hopper*. New York: Harry N. Abrams, 1989

H. BARR, Alfred (dir.) *Edward Hopper: retrospective exhibition* (New York, MOMA, 1 de noviembre – 7 de de diciembre 1933), New York, The Museum of Modern Art, 1933.

HEIDEGGER, Martin. *Einführung in die Metaphysik* (1935), Tübingen, Niemeyer 1998.

LARSEN, Susan C. *Edward Hopper, 1882 - 1967: Sélection de la collection permanente du Whitney Museum of American art, New York et autres collections* (8 de octubre del 1991 - 12 de junio del 1992) Genève, Musée Rath, 1991

LLORENS, Tomás; OTTINGER, Didier. *Hopper* (del 12 de junio al 16 de septiembre de 2012) Museo Thyssen-Bornesmisza, Madrid, 2012.

O'DOHERTY, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth*, New York, Random House, 1982.

WAGSTAFF, Sheena. *Edward Hopper* (Londres, Tate Modern del 27 de mayo al 5 de septiembre de 2004; y en Colonia, Museum Ludwig del 9 de Octubre de 2004 al 9 Junio de 2005) Londres, Wollen.Editorial, 2004.

6.1.1. Sitios web:

GOSSELIN, Pierre et al. *Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. Revue des sciences de l'éducation*, volume 24, numéro 3, 1998, <https://doi.org/10.7202/031976ar>

MARÍ, Antoni. 2009. *El genio romántico*. En J. March (Presidente) Conferencia del ciclo *Aula Abierta: Romanticismo*. [En línea] Madrid, Fundación Juan March, noviembre de 2009. [Consultado el 10 de Julio de 2019] Disponible en: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22608&l=1>

POTTS, Timothy. 2013. *Stephen Shore*. The J. Paul Getty Museum [en línea]. [Consultada el 10 de Julio del 2019] Disponible en: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/3590/stephen-shore-american-born-1947/>

SHORE, Stephen. 2007. *The Apparent Is the Bridge to the Real*, Entrevistado por Ron Jiang [en línea]. 4 de Junio de 2007, New York: ICP [Consultado el 16 de Julio de 2019]. Disponible en: <https://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-stephen-shore-the-apparent-is-the-bridge-to-the-real-2007.html>

SHORE, Stephen. 2009. *Stephen Shore*, Entrevistado por Steve Lafreniere [en línea]. 1 de Julio del 2009. Vice Magazine [Consultado el 16 de Julio de 2019] Disponible en: https://www.vice.com/en_ca/article/4w4vpq/stephen-shore-943-v16n7

SHORE, Stephen. 2013. *Then I Found Myself Seeing Pictures All the Time*, Entrevistado por Ben Craig [en línea]. 23 de Octubre del 2013, New York: The New Republic [Consultada el 10 de Julio de 2019] Disponible en: <https://newrepublic.com/article/115243/stephen-shore-photography-american-surfaces-uncommon-places>

6.1. NOTAS

1. H. BARR, Alfred (Opus cit.) (Pag.17): "My aim in painting has always been the most exact transcription possible of my most intimate impressions of nature."
2. O'DOHERTY, Brian (Opus cit.) (Pag.14): "The Beginning and end of all literary activity is the reproduction of the world that surrounds me by means of the world that is in me, all things being grasped, related, recreated, molded, and reconstructed in a personal form and original manner."
3. GOODRICH, Lloyd. (Opus cit.) (Pag.164): "Great art is the outward expression of an inner life in the artist, and this inner life will result in his personal vision of the world."
4. MARÍ, Antoni. 2009. *El genio romántico*. En J. March (Presidente) Conferencia del ciclo *Aula Abierta: Romanticismo*. [en línea] Madrid, Fundación Juan March, noviembre de 2009. [Consultado el 10 de Julio de 2019] Disponible en: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22608&l=1>
5. GOSELIN, Pierre et al. (Opus cit.) (Pag.660): "Deuxièmement, au contact de l'œuvre achevée, il survient souvent des révélations étonnantes pour le créateur. D'une part, des significations insoupçonnées émergent."

D'autre part, il arrive que l'auteur détecte, dans l'œuvre achevée, des stratégies d'articulation qui sont siennes et auxquelles il n'a pas eu conscience de recourir. En dépit du fait qu'il en est l'auteur, le créateur ne contrôle pas systématiquement la portée symbolique de son travail; cela s'explique principalement par la participation des processus primaires inconscients dans la mise au monde de l'œuvre.”

6. WAGSTAFF, Sheena. (Opus cit.) (Pag.57): “Like most Americans I’m an amalgam of many races. Though I studied with Robert Henri I was never a member of the Ash Can School. It had a sociological trend which didn't interest me.”
7. HEIDEGGER, Martin (Opus cit.): “Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts? Das ist die Frage.”
8. GOODRICH, Lloyd. *Edward Hopper*, New York, Harry N. Abrams, 1989. (Pag.163)
9. H. BARR, Alfred. (Opus cit.) (Pag.17): “The technical obstacles of painting perhaps dictate this form (...). I find in working always the disturbing intrusion of elements not a part of my most interested vision, and the inevitable obliteration and replacement of this vision by the work itself as it proceeds.”
10. SHORE, Stephen. 2009. *Stephen Shore*, Entrevistado por Steve Lafreniere [en línea]. 1 de Julio del 2009. Vice Magazine [Consultado el 16 de Julio de 2019] Disponible en: https://www.vice.com/en_ca/article/4w4vpq/stephen-shore-943-v16n7
11. POTTS, Timothy (Opus cit.): “Stephen Shore's photographs are attentive to ordinary scenes of daily experience, yet through color--and composition-- Shore transforms the mundane into subjects of thoughtful meditation.”
12. LARSEN, Susan C. (Opus cit.) (Pag.30):“These three works of art in three different media are remarkably similar in composition yet they span almost three years of focused attention by the artist. Clearly, Hopper was not engaged in recording fleeting views of nature but in fixing once-and-for-all his vision of these familiar fields and barns. Over three summers they had burned themselves into Hopper’s memory to become a permanent vision of his experience of the American countryside. How different this is from mere naturalism or a simpleminded idea of realism as duplication without artistic mediation.”
13. SHORE, Stephen. 2013. (Opus cit.): “His goal, he has said, was not Henri Cartier-Bresson’s “decisive moments” but, in fact, their opposite: the moments where nothing happened, where the culture was unself-conscious”.
14. SHORE, Stephen. 2007. (Opus cit.): “Yes, this maybe my temperament that I respond to photographs of the mundane more than the dramatic. I learn more out of these mundane photos and I have to use my mind and my heart more.”

15. LLORENS, Tomás; OTTINGER, Didier. *Hopper* (del 12 de junio al 16 de septiembre de 2012) Museo Thyssen-Bornesmisza, Madrid, 2012.

7. INDICE DE FIGURAS

	Pag.
<i>Fig.1</i> Stephen Shore: <i>Sha-Mar Beauty Salon, Chestnut Street, Harrisburg, Pennsylvania</i> , 4 de Julio de 1973. Fotografía realizada durante uno de sus viajes por Norte América y que recopiló en su libro "Uncommon Places".	10
<i>Fig.2</i> Stephen Shore: <i>Holden Street, North Adams, Massachusetts</i> , 13 de Julio de 1974. Fotografía realizada durante uno de sus viajes por Norte América y que recopiló en su libro "Uncommon Places".	10
<i>Fig.3</i> Edward Hopper: <i>Cobb's Barn and Distant Houses</i> , 1930-33. Óleo sobre tela.	10
<i>Fig.4</i> Samuel Garijo, 2019. Muestra del proceso de calcografía.	11
<i>Fig.5</i> Samuel Garijo, 2019. Detalle de la textura del dibujo transferido al soporte rígido por medio de la calcografía.	11
<i>Fig.6</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia por la mañana</i> , 2018. Fotografía realizada durante uno de los reportajes para el presente TFG en la calle Gran Vía Marqués del Turia.	14
<i>Fig.7</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia (Detalle)</i> , 2018. Acrílico sobre madera (60x40)	14
<i>Fig.8</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia (dibujo)</i> 2019.	15
<i>Fig.9</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia</i> , 2019. Acrílico sobre madera (60x40). Resultado de la primera calcografía sobre el soporte.	15
<i>Fig.10</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia</i> , 2019 Acrílico sobre madera (60x40) Fase intermedia	15
<i>Fig.11</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia</i> , 2019 Acrílico sobre madera (60x40)	17
<i>Fig.12</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia, Variación Nº1</i> . (Dibujo previo) 2019 Lápiz y tinta sobre papel (60x40)	18
<i>Fig.13</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia, Variación Nº1</i> . (Fase intermedia) 2019 Acrílico madera (50x70)	19
<i>Fig.14</i> Edward Hopper: <i>The Circle Teatre</i> , 1936. Óleo sobre tela.	19

<i>Fig.15</i> Samuel Garijo: <i>Árbol en Marqués del Turia, Variación Nº1</i> . 2019 Acrílico sobre madera (59x47)	20
<i>Fig.16</i> Samuel Garijo: <i>Bar Aquarium</i> , 2019. Fotografía realizada durante uno de los reportajes para el presente TFG en la calle Gran Vía Marqués del Turia.	21
<i>Fig.17</i> Samuel Garijo: <i>Bar Aquarium</i> , 2019. Dibujo invertido a barra grasa realizado para practicar la transferencia con disolvente.	21
<i>Fig.18</i> Samuel Garijo: <i>Bar Aquarium</i> , 2019. Acrílico sobre madera (60x40).	22
<i>Fig.19</i> Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia</i> , (Fotografía) 2019. Fotografía realizada durante uno de los reportajes para el presente TFG.	23
<i>Fig.20</i> Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia</i> , 2019. Acrílico sobre madera (50x70).	23
<i>Fig.21</i> Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia</i> , (Fase intermedia), 2019. Acrílico sobre madera (50x70).	24
<i>Fig.22</i> Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia</i> , (Fase intermedia), 2019. Acrílico sobre madera (50x70) Aquí se muestra el dibujo sobre la pintura.	25
<i>Fig.23</i> Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia</i> , (Detalle en fase intermedia), 2019. Acrílico sobre madera (50x70)	25
<i>Fig.24</i> Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia</i> , (Dibujo), 2019. Tinta sobre papel (40x30)	25
<i>Fig.25</i> Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia</i> , 2019. Acrílico sobre madera (50x70)	26
<i>Fig.26</i> Samuel Garijo: <i>Edificio Señorial</i> (Fotografía) 2019. Fotografía realizada durante uno de los reportajes para el presente TFG.	27
<i>Fig.27</i> Samuel Garijo: <i>Edificio Señorial</i> (Fase intermedia) 2019. Acrílico sobre madera (57x65)	28
<i>Fig.28</i> Samuel Garijo: <i>Edificio Señorial</i> (Dibujo) 2019. Carboncillo sobre papel (57x65)	28
<i>Fig.29</i> Edward Hopper: <i>house by the railroad</i> 1925. Óleo sobre tela, (61x70)	28
<i>Fig.30</i> Samuel Garijo: <i>Edificio Señorial</i> 2019. Acrílico sobre madera (57x65)	29
<i>Fig.31</i> Samuel Garijo: <i>Bar Aquarium Variación nº1</i> , (Detalle) 2019. Acrílico sobre madera (60x40)	30

<i>Fig.32</i>		
Samuel Garijo: <i>Bar Aquarium Variación nº1</i> , (Fase intermedia 1) 2019. Acrílico sobre madera (60x40)		31
<i>Fig.33</i>		
Samuel Garijo: <i>Bar Aquarium Variación nº1</i> , (Fase intermedia 2) 2019. Acrílico sobre madera (60x40)		31
<i>Fig.34</i>		
Samuel Garijo: <i>Bar Aquarium Variación nº1</i> , (Fase intermedia 3) 2019. Acrílico sobre madera (60x40)		31
<i>Fig.35</i>		
Samuel Garijo: <i>Bar Aquarium Variación nº1</i> , 2019. Acrílico sobre madera (60x40)		32
<i>Fig.36</i>		
Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1</i> , (Fase del dibujo) 2019. Acrílico sobre madera (80x60)		33
<i>Fig.37</i>		
Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1</i> , (Fase intermedia 1) 2019. Acrílico sobre madera (80x60)		33
<i>Fig.38</i>		
Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1</i> , (Fase intermedia 1) 2019. Acrílico sobre madera (80x60)		34
<i>Fig.39</i>		
Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1</i> , (Fase intermedia 2) 2019. Acrílico sobre madera (80x60)		34
<i>Fig.40</i>		
Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1</i> , (Fase intermedia 3) 2019. Acrílico sobre madera (80x60)		34
<i>Fig.41</i>		
Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1</i> , (Detalles) 2019. Acrílico sobre madera (80x60)		35
<i>Fig.42</i>		
Samuel Garijo: <i>Palmera en Marqués del Turia, Variación nº1</i> , 2019. Acrílico sobre madera (80x60)		36
<i>Fig.43</i>		
Saachi Art (en línea) 2019. Muestra de la página Web donde se encuentra las colección de obras de este TFG.		38
<i>Fig.44</i>		
Saachi Art (en línea) 2019. Muestra de la página en la que se puede ver el precio y demás datos de la obra y donde se puede efectuar la compra.		38

8. ANEXOS

1. Galería On-line: <https://www.saatchiart.com/art-collection/urban-landscapes-in-the-way-of-ed-hopper/1185909/295031/view>
(Consultado 09/07/2019)
2. Portafolio web: <https://www.behance.net/samuelgari2789>
(Consultado 09/07/2019)
3. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22608&l=1>
4. GOSELIN, Pierre et al. *Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. Revue des sciences de l'éducation*, volume 24, numéro 3, 1998, <https://doi.org/10.7202/031976ar>