

**POSINDUSTRIAL.**

**Fragmentos de una era**

PROYECTO FINAL DE MÁSTER

Universidad Politécnica de Valencia.

Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Máster en Producción Artística.

Presentado por: Marlene Batista da Rocha.

Director: Dr. Constancio Collado Jareño.

Tipología de Proyecto: 3



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



TÍTULO: Posindustrial. Fragmentos de una era

Proyecto Final de Máster.

Universidad Politécnica de Valencia.

Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Master en Producción Artística.

Valencia, septiembre de 2012.

Presentado por: Marlene Isabel Batista da Rocha.

Dirigido por: Constancio Collado Jareño.

Tipología de proyecto:

3. Proyección de un trabajo artístico inédito.

## **Datos Personales**

**Nombre alumna:** Marlene Isabel Batista da Rocha.

**Asignatura:** Tesis final de Máster.

**Profesor tutor:** Constancio Collado Jareño.

**Curso:** 2011- 2012.

**Teléfono:** +34 653 343 848.

**Correo:** [marlene-roccha@hotmail.com](mailto:marlene-roccha@hotmail.com)

## **AGRADECIMIENTOS.**

La realización del presente proyecto, tanto al nivel de la investigación como práctico, no habría sido posible sin la colaboración del Doctor Constancio Collado Jareño, que fue quien encauzó mi trayectoria artística hacia la rama de la pintura.

Otra persona que me ha influenciado tanto a nivel profesional como personal es el Doctor Rafael Calduch y me gustaría agradecer su prestación, por todo el apoyo que me ha brindado siempre y por los conocimientos transmitidos a lo largo de tres años que compartí con él.

También me gustaría referenciar al Doctor Antonio Alcaraz Mira, por todo el material cedido y por compartir su experiencia personal y artística sobre el tema tratado en este proyecto.

Además, me gustaría agradecer a David y Carol por compartir conmigo sus conocimientos técnicos y por toda la ayuda que me han prestado durante la consecución de este proyecto y durante el desarrollo de todo el Master. Tampoco puedo, ni quiero, olvidarme de dos técnicos brillantes del departamento de pintura de la presente Institución, Manuel y Alfredo, dos grandes amigos que desde que los conozco siempre me han ayudado en todo lo que han podido y han estado ahí para lo que me ha hecho falta.

Gracias también al apoyo incondicional de Javi que a lo largo de estos seis años ha sido el puente sin el que no hubiera logrado cruzar este camino, así como a mis padres y amigos íntimos a los que dejé en Portugal hace seis años con la promesa que volvería al cabo de dos años.

Es su reconocimiento lo que me da la esperanza suficiente para seguir buscando...



## ÍNDICE

### PARTE I

1. INTRODUCCIÓN .....	7
2. ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL/DEFINICIÓN HISTÓRICA DEL TÉRMINO .....	9
3. ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL COMO REFERENTE DE LA PRAXIS ARTÍSTICA .....	10
4. ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL DESARROLLO DEL TEMA EN LAS ARTES VISUALES DURANTE LA ÚLTIMA DÉCADA .....	26
5. ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL, CONEXIONES CON LA PRÁCTICA ARTÍSTICA PERSONAL .....	47

### PARTE II

6. DESARROLLO DEL PROYECTO PERSONAL .....	49
6.1. Descripción técnica y tecnológica del proyecto .....	50
6.2. Descripción del espacio expositivo .....	50
6.2.1. Valoración espacial y recorrido visual .....	53
6.3. Cartelería .....	58
6.4. Simulación de la exposición .....	59
6.5. Presupuesto .....	63
7. PROCESOS, MATERIALES y MÉTODOS .....	66
8. SERIES .....	97
8.1. Serie Depósito .....	97
8.2. Serie Demolición .....	99
8.3. Serie Estructuras .....	100
8.4. Serie Fragmentos .....	102

### PARTE III

9. CONCLUSIONES .....	107
10. BIBLIOGRAFÍA, ÍNDICE DE FIGURAS DE LAS SERIES Y CURRICULUM VITAE .....	109



## 1. INTRODUCCIÓN

*La imaginación no es la facultad de “formar” imágenes, sino más bien la facultad de “deformar” las que nos llegan a través de la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes<sup>1</sup>.*

El proyecto *Posindustrial. Fragmentos de una era*. Surge del deseo de seguir investigando y profundizando los conocimientos adquiridos a lo largo de mi formación como estudiante de las artes plásticas y de la necesidad de desenvolver con más detalle algunos aspectos teóricos y prácticos que han ayudado a planificar y construir un discurso plástico, el cual vengo desarrollando desde el año 2009 y que incide en el ámbito de la Arqueología Industrial como referente a la practica artística.

El presente proyecto es un intento de reflexión sobre la arqueología industrial, como referente de una posible línea de investigación en la práctica artística contemporánea. Lo que pretendemos es generar un trabajo inédito en el que se analice el desarrollo de la propia práctica artística asociándola con autores conceptos o teorías artísticas, que trabajen con el tema propuesto.

En la primera parte de este proyecto de fin de Master (*PFM*), hemos tratado de contextualizar el término de *Arqueología Industrial*, delimitándolo conceptualmente y realizando *un travelling* histórico desde finales del siglo IXX, cuando se empezó a tratar la temática de la Arqueología Industrial como referencia a las artes visuales en el panorama artístico occidental, hasta a la última década.

Debido a la limitación en la extensión de esta modalidad de proyectos final de Master, no era posible citar y desarrollar todos los referentes y materias relacionadas con el tema. Por este motivo decidimos acotar el enfoque de nuestra investigación y centrarlo en la última década, referenciando a los

---

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston., *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 2003.

artistas más recientes que siguen trabajando en la temática propuesta. En este apartado, también comentamos el origen de todo el proyecto y conectamos el tema con mi discurso plástico personal.

En la segunda parte del trabajo exponemos las motivaciones personales que me llevaron a realizar este proyecto, así como los objetivos del mismo donde desarrollamos su ejecución, madurada durante el Máster, y acometemos la realización de un proyecto expositivo de carácter virtual pensado para ser exhibido en la sala de exposiciones del Centro Cívico Antiguo Sanatorio de Puerto de Sagunto, con el fin de poder mostrar las piezas que representan el trabajo realizado durante el proceso de investigación teórico-práctico.

En este apartado también describimos los aspectos técnicos y tecnológicos del proyecto expositivo y hacemos un recorrido fotográfico virtual a la exposición, titulada *Posindustrial. Fragmentos de una era*.

A continuación citamos las referencias y la metodología del proceso de trabajo empleada en la realización de las 4 series concebidas para el proyecto expositivo. Destacando el trabajo de taller realizado se explican los procesos pictóricos utilizados que nos han permitido experimentar con los elementos y materiales propios de la técnica pictórica del *Monotipo Trazado*, a través de la cual, hemos reflexionado sobre las estructuras Industriales y su potencial de carácter plástico hasta llegar a una síntesis formal de las mismas.

También en este apartado establecemos el desarrollo conceptual, y abordamos las fuentes utilizadas para la ejecución de nuestras piezas. Por un lado definimos las fuentes directas, originadas de mis primeros bocetos y trabajos sobre la temática, de mis primeros monotipos y también de registros fotográficos personales sacados *in situ* en viajes emprendidos durante el curso de mi investigación. Por otro lado, desvelamos las fuentes indirectas utilizadas en nuestro proyecto, referentes plásticos provenientes de la obra de otros artistas.

Finalizamos la segunda parte de nuestro *PFM* mostrando y presentando de manera detallada, las 39 piezas que componen las 4 series del proyecto expositivo.

En la tercera, y última, parte de nuestro *PFM* hemos incluido las conclusiones extraídas de todo el proceso de maduración del proyecto y los referentes bibliográficos que fuimos recopilando durante todo el proceso de razonamiento de nuestra práctica artística.

## **2. ARQUEOLIGÍA INDUSTRIAL/DEFINICIÓN HISTÓRICA DEL TÉRMINO.**

Por arqueología se entiende la ciencia que estudia todo lo antiguo, arcaico, histórico o pre-histórico, que refleja un progreso para la vida actual y una proyección para el futuro, por lo tanto, la arqueología industrial se puede definir como *el estudio de los sitios, los métodos y la maquinaria utilizada por la industria y estudios de los procesos, muebles e inmuebles industriales*<sup>2</sup>.

El estudio del pasado industrial se da en el siglo XIX, cuando Francisco de Sousa Viterbo utiliza por primera vez el término *arqueología industrial* al referirse a la evidencia física de las industrias en 1886<sup>3</sup>, sin embargo, hasta principios de la década de los 50's no se desarrolla como un estudio moderno sistematizado con la reaparición del término en el artículo *Historiador Amateur* escrito por Michael Rix<sup>4</sup>. La destrucción de la Euston Station de Londres en 1962 fue uno de los primeros eventos en los que se utilizó el término arqueología industrial para el intercambio de puntos de vista, ya que con él se

---

<sup>2</sup> [en línea] [http://www.naya.org.ar/naya2001/htm/articulos/Carlos\\_Paz\\_1.htm](http://www.naya.org.ar/naya2001/htm/articulos/Carlos_Paz_1.htm).

<sup>3</sup> Trinder, B.: The Blackwell encyclopedia of industrial archaeology, Blackwell, Reino Unido, 1992, p. 964.

<sup>4</sup> Minchinton, W.: Defining industrial archeology. History Today, 1981, pp.60-61.

dio paso a las opiniones, críticas y sentimientos, con respecto a los eventos ocurridos en dicha estación<sup>5</sup>.

De acuerdo con Trinder, la arqueología industrial es “*un término que significa diferentes cosas en diferentes contextos*”<sup>6</sup>. Trinder se refiere a que es un término adaptable y que bien se puede tratar de la exposición de un museo, de la protección de un sitio, del estudio de la maquinaria de una fábrica, de las poblaciones fabriles, del desarrollo económico, etc. En otras palabras, la arqueología industrial es la integración de varios tipos de estudios, ya sea arqueológico, económico, arquitectónico, social, antropológico y/o histórico, entre otros, pero enfocado, por así decirlo, a la historia de la tecnología.

### **3. ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL COMO REFERENTE DE LA PRAXIS ARTÍSTICA.**

Desde la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX Europa vivió una completa reestructuración, el denominado tiempo de revoluciones. Durante este período se desarrollaron varios acontecimientos histórico-sociales de relevancia, no obstante, nosotros nos centraremos principalmente en uno de ellos, el comienzo de la industrialización que fue implementado por la Revolución Industrial Inglesa. La redistribución geográfica, profesional y económica de las poblaciones junto con el aumento de la producción condujo a la aparición de las grandes factorías y por supuesto del capitalismo como tal. No han sido frecuentes en la vieja historia de nuestro mundo pictórico obras que se refieren a la relación de la industria y sus paisajes naturales, sin embargo, casi desde el comienzo de la industria, estos se han ido sucediendo de una manera aislada, dominando en su conjunto la heroización y el romanticismo de la industria dentro de entornos naturales. En uno de los estudios revisados se afirma lo siguiente: *Fuego, humo, juego de luces y monumentalidad de las instalaciones fabriles se han utilizado constantemente*

---

<sup>5</sup> [en línea] [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/Patrimonio\\_Historico/cd/ficheros/26/ph21-99.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/Patrimonio_Historico/cd/ficheros/26/ph21-99.pdf).

<sup>6</sup> Trinder, B.: The Blackwell encyclopedia of industrial archaeology, Blackwell, Reino Unido, 1992, p.349.

como tema pictórico<sup>7</sup>, y en base a ello, nosotros hemos querido ampliar esta idea con algunos ejemplos tempranos sobre como se manifestó el tema en ciertas practicas artísticas.

La primera obra de la que se tiene constancia que incide en este tema fue producida en 1806 por el pintor romántico inglés, John Sell Cotman (Fig. 1), en cuyo plano de fondo se puede apreciar la influencia de la industria, los Hornos de Badlem envueltos en humo en el paisaje natural. A pesar de este primer abordaje, la mayor parte de los referentes pictóricos de años posteriores se centraron principalmente en la figura del operario, situada en numerosos escenarios industriales y destacándose sus labores por encima de la arquitectura industrial, quedando la misma, como un fondo contextualizador de las escenas retratadas (Fig. 2).

A medida en que nos aproximamos a finales del siglo XIX, encontramos algunas obras del pintor y escultor Belga Constantin Meunier, quién compartía con sus contemporáneos románticos el gusto por los viajes. En uno de esos viajes en busca de la temática para su practica artística, descubrió las áreas industriales mineras de Valonia, en la provincia de Hainaut en Bélgica conocida por el nombre de *pays noir*, el país negro, clima industrial que tuvo una repercusión drástica en su obra, como comentó el mismo en sus propios escritos: *Y luego el azar me dejó en el país negro, el país industrial. Me conmovió esa belleza trágica y salvaje. Sentí en mí como una revelación de que una obra de vida se tenía que hacer. Una inmensa piedad me sobrecogió*<sup>8</sup>.

Fue el contacto con el *país negro* lo que provocó un tumulto en su poética, pasando de representar temas religiosos a convertirse en el maestro de un nuevo tipo de arte realista social en el corazón del impulso económico industrial, dando forma a través de una obra oscura y dramática a una realidad compuesta por fabricas, minas y sus trabajadores (Fig. 3).

---

<sup>7</sup> Türk, K. " Labor Omnia vi (n) cit. El trabajo es lucha. Transformaciones e inversión de una imagen cultural característica". *Fabrikart*, nº 2, 2002, p. 225.

<sup>8</sup> [en línea] [http://www.objectif-lune.fr/imprimer\\_article.php?id\\_article=115](http://www.objectif-lune.fr/imprimer_article.php?id_article=115).



Fig.1. Cotman, J.S. *Hornos de Bedlam* ,1806.



Fig.2. Anshutz, Th. A. *Trabajadores del hierro al mediodía*, 1881.



Fig.3. Munier C. *La tierra negra*, 1893.



Quién hubiera pensado que aquellos edificios y maquinaria, fabricados para desempeñar una función, se iban convertir en décadas posteriores en piezas que modificarían el territorio, invadiéndolo y configurando otro tipo de paisaje, el de la edad contemporánea.

Los arquitectos modernos, al igual que Munier, también han encontrado en aquel mundo industrial los residuos de un nuevo lenguaje con el que partir de cero y aunque aquellas construcciones de la ingeniería no se pudieran todavía considerar arquitectura, desde un punto de vista de la eficacia, su monumentalidad abrumadora les ha servido como referente para crear las bases expresivas del espíritu nuevo. *La historiografía de la modernidad ha insistido repetidamente en las relaciones fundamentales que se establecieron desde las primeras décadas del siglo XX, entre la imaginería fabril y la expresión adecuada al nuevo espíritu*<sup>9</sup>.

Las vanguardias culturales del inicio del siglo también sufrieron el encantamiento por esta estética maquinista, mientras unos reflejaban la pureza constructiva otros se preocupaban en embelesar el futuro y su nueva estética.

La producción industrial provocó una reorganización del pensamiento artístico y sus objetivos, el cambio en el concepto de belleza que se asociaba a la eficacia y al correcto funcionamiento. *Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial*<sup>10</sup>.

Los futuristas, obsesionados por el movimiento, exaltaban la velocidad, el desorden y salmodiaban el progreso. Antonio Sant'Elia, uno de los

---

<sup>9</sup> Marrodán, E.: "De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo." *Revista Bienes Culturales. IPHE*. Nº 7, 2007, p.104.

<sup>10</sup> BENJAMIN, W.: "La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica." en: *Discursos interrumpidos I, técnica*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 17-33.

arquitectos que trazaron los planos futuros de una nueva arquitectura, publicó en 1914, en Italia, el manifiesto de la arquitectura futurista, y sus visiones tuvieron mucho peso en las fantasías arquitectónicas de las vanguardias rusas entre 1920-30, con su iconografía ligada directamente a las estructuras y al movimiento del proceso industrial (véase Fig. 4).

Los nuevos arquitectos europeos bebían también de este nuevo modelo estético-industrial y desde entonces empezó el creciente desarrollo del sistema constructivo con las estructuras livianas, a la vez que el desafío por los nuevos materiales. Podemos resumirlo diciendo que fue el lecho de los grandes desafíos de la arquitectura moderna, tenían la razón como fuerza vital en el mundo de la construcción y con la innovación en la reproductividad técnica, los materiales y objetos se podían multiplicar permitiendo su accesibilidad, generalizándolos y convirtiéndolos en productos de las masas, lo que puso en riesgo la idea de unicidad y singularidad del objeto. *Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. [...] El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. [...] En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta*<sup>11</sup>.

La duplicidad del *arte-técnica* en el campo arquitectónico, originó un clima de confusión, ya que los arquitectos sabían que para que sus ideas de la nueva arquitectura triunfaran, tenían que sintetizar las formas en los distintos campos, especialmente en el arte, en la ingeniería, en la arquitectura y en la producción, pues solo de esa forma conseguirían que el desarrollo técnico tuviera una dimensión espiritual y artística. Mientras tanto y al unísono, las monumentales construcciones industriales americanas de la época se basaban estrictamente en su función.

En 1911 Walter Gropius dio su famosa conferencia en el *Folkwang Museum* de Hagen, titulada *Arte monumental y construcción industrial*, donde

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, W.: "La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica." en: Discursos interrumpidos I, técnica, Madrid, Taurus, 1973, pp. 17-33.

por primera vez y junto a las obras de otros dos arquitectos Behrens y Poelzig enseña las imágenes de los silos americanos como ejemplo de este tipo de construcciones simplemente funcionales, (Fig. 5).



Fig.4. Sant'Elia, *Edificio Industrial*, 1913.



Fig.5. Nerdinger, W. *Buffalo Grain Elevators*, 1997.

Durante 1913, dos años después de la conferencia sobre las construcciones industriales americanas, Walter Gropius escribió: *En la patria de la industria, América, han levantado grandes fábricas de grandiosidad nunca vista, superan incluso nuestras mejores obras en ese sector. Los silos grano*

*Canadá y América del Sur, los depósitos de carbón de las grandes líneas ferroviarias y los modernos almacenes de los trust norteamericanos pueden compararse en su fuerza monumental a los edificios del antiguo Egipto*<sup>12</sup>.

Las características de estas construcciones monumentales, se aproximaban muchísimo a los ideales que la nueva arquitectura europea buscaba. En ellas imperaba simplemente el desarrollo técnico, sin preocupaciones estéticas, eran construcciones de líneas simples y depuradas de ornamentación, pero aun así y como hemos citado anteriormente, de un elevadísimo carácter monumental. Esta documentación sobre la ingeniería industrial americana, la dio a conocer públicamente Walter Gropius, y tubo una gran repercusión en los años posteriores, lo que podemos apreciar en las obras de arquitectos venideros como Sant' Elia: *Debemos inventar y volver a construir la ciudad como una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en cada una de sus partes, similar a una máquina gigantesca*<sup>13</sup>.

También fueran notorias estas influencias en las obras y publicaciones de Corbusier, quién utilizando el material de Gropius decidió publicar su trabajo en *L'Esprit Nouveau*, en 1919, y cuatro años más tarde en *Vers une Architecture*, reforzándolos con un par de comentarios publicó: *Mirad los silos y las fábricas americanas, magnificas primicias de un tiempo nuevo; los ingenieros americanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante*<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Gropius, W.: "Lo sviluppo dell'architettura industriale moderna", BANHAM, R. EN: La Atlántida de hormigón, Nerea, Madrid, 1989, pp. 188-191.

<sup>13</sup> [en línea] <http://jotavjota.wordpress.com/2006/10/>

<sup>14</sup> Le Corbusier: "Hacia una arquitectura" Poseidón, Buenos Aires, 1964, p. 20.



Fig.6. Sant'Elia, *Central eléctrica*, 1914.

En 1924, Erich Mendelsohn , después de haber visitado Búfalo y todo el área industrial en la cual se focalizaba toda esta polémica, escribió: *Silos colosales, increíblemente conscientes del espacio. Una confusión imprevista en medio del caos de la carga y descarga de los barcos de maíz, de los ferrocarriles y puentes, de las grúas monstruosas con gestos vivos*<sup>15</sup>. La cuestión acerca de la monumentalidad de estas construcciones fue ampliada y debatida durante varias décadas llegando a ser su búsqueda, la protagonista de la arquitectura de los años cuarenta. Sin embargo las bases de la misma, se entrelazan con la propia definición de monumento, que a su vez se iba transformando conforme al pensamiento postmoderno.

Estos pioneros del pensamiento moderno utilizaron estas construcciones sin intencionalidad estética meramente funcionales, como inspiración para crear las claves de la nueva monumentalidad que representarían los valores de la época moderna.

---

<sup>15</sup> Reyner, Banham,: "La Atlantida de Hormigón", Nerea,S.A. , Madrid, 1989, p. 16.

Con la llegada de la segunda guerra mundial estas construcciones monumentales empezaron a desmantelarse. El proceso de desindustrialización había sido puesto en marcha y empezado a hacer estragos en Estados Unidos, y más tarde se extendió a Europa. Los silos monumentales estaban deteriorados y vacíos cayendo en el olvido y se transformaron poco a poco en ruinas. *Ahora, desprovistos de uso edificios y máquinas concebidos exclusivamente para funcionar, en los que la intención estética era totalmente secundaria, adquieren un puesto en el mundo del arte gracias a esos involuntarios valores formales. Las paredes erosionadas, los vidrios rotos, los grandes espacios silenciosos y vacíos*<sup>16</sup>.

La nueva perspectiva de contemplar las formas industriales, hace que sean vinculadas definitivamente con la experiencia estética y ya no tiene nada que ver con las razones por las cuales los pioneros modernos se interesaron por ese tipo de espacios. Hablamos de un nuevo enfoque caracterizado por la utilización de los espacios industriales como referente artístico, *Los paisajes fantásticos posteriores a la era industrial*<sup>17</sup>. Podríamos remontar esta percepción más objetiva de los restos industriales, hasta las primeras obras de los autores dadaístas, Marcel Duchamp, Man Ray o Frances Picabia, los cuales tomaron el camino contrario a sus contemporáneos, los arquitectos pioneros a los que nos referíamos anteriormente, y que buscaron incesantemente la unión entre técnica y arte basándose en la funcionalidad. Estos artistas de las primeras décadas del siglo XX, negaban todo el valor funcional a la máquina, abriéndose a la realidad como fuente de inspiración. Duchamp en sus *ready-mades* y las máquinas absurdas de Picabia (Fig. 7 y 8), daban nuevos significados a cualquier objeto descontextualizado de su emplazamiento original.

---

<sup>16</sup> Marrodán, E.: "De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo". Revista Bienes Culturales. IPHE. N° 7, 2007, p.106.

<sup>17</sup> Latz P.: "The metamorphosis of an industrial site. in: Niall Kirkwood" Ed. Manufactured Sites London/New York, 2001.

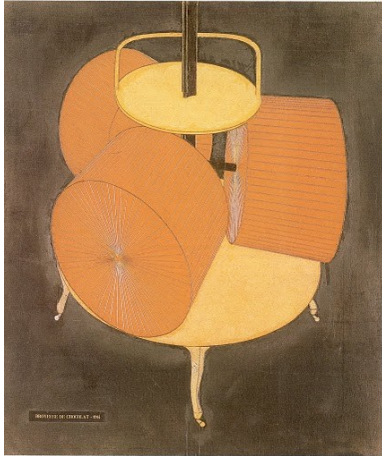


Fig.7. Marcel Duchamp, *Trituradora de Chocolate, N°2*, 1914.

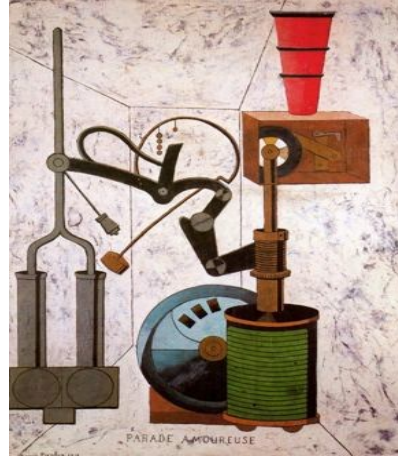


Fig.8. Francis Picabia, *Parada amorosa*, 1917.

Profundizar en este tema del discurso acerca del arte moderno y su estética, excedería los límites propuestos por el presente trabajo, pero es de interés señalar la influencia que los *ready-mades* Duchampianos tuvieron en la revisión del contenido y el significado del objeto fuera de su contexto original. Desde este planteamiento presentado por Duchamp, la pérdida de significado del objeto con la pérdida de su función, el gran conjunto de restos industriales dispersos por el territorio permiten otra lectura basada en sus valores formales. *Y así, dotados de nuevos significados, lejos del pensamiento en el que se crearon, estas arquitecturas pasan a ser arte, arte en paisaje*<sup>18</sup>. Nos gustaría comentar que el primer acercamiento a esta visión del paisaje post-industrial que aprovecho la abertura dada por Duchamp y que valoraba la ciudad y su contenido como un *object trouvé*, llega a través de la fotografía, muy vinculada al documentalismo, teniendo como percusores a la pareja de artistas, alemanes, Bernd y Hilla Becher, que empezaron a documentar el proceso de desindustrialización, cuando este empezó a germinar en Europa posteriormente a las dos guerras mundiales y utilizando la fotografía como medio, desarrollando desde los años cincuenta un *working progress* sobre esta

---

<sup>18</sup> Marrodán, E.: "De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo." Revista Bienes Culturales. IPHE. N° 7, 2007, p.110.



temática. *Si hay un estilo fotográfico capaz de sobrevivir, ese será la fotografía objetiva*<sup>19</sup>.

Las fotografías de los Becher se reconocen de inmediato por sus características en las que el objeto industrial aparece centrado, sin sombras y sin presencia humana que haga de referente de escala. Son planos fotográficos donde nada se interpone entre el espectador y el objeto, utilizando el termino de los artistas *Anonymen Skulpturen* (Esculturas anónimas), nombre genérico que utilizan para todas sus piezas, (Fig. 9).



Fig.9. Bernd & Hilla Becher, *Graveras*, 1988 / 2001.

Durante los años sesenta, los Becher proceden a hacer un inventario de un conjunto de edificaciones sugerentes desde el punto de vista formal pero no son los únicos, ya que al mismo tiempo, los artistas norte americanos empezaron a abordar el hecho industrial pero sin sentimentalismo histórico, por ello sus trabajos realizados con el material heredado de la desindustrialización, no se identifican con la búsqueda de un sentimiento relacionado con la visión del pasado y con un retorno a la naturaleza, sino que

---

<sup>19</sup> Becher, B. & Becher, H: "Tipologías". Fundación Telefónica, Madrid, 2005, p.7.



simplemente son una ampliación de la noción de arte que toma el territorio para integrarlo en la obra. Para la creación de estos nuevos paisajes, los americanos utilizan la tecnología pero siguen manteniendo su especial poética, que Bonito Oliva define así: *el pionero que vive en contacto con espacios puros y no contaminados y que con su intervención, modifica la naturaleza*<sup>20</sup>.

La aparición del concepto artístico fue paralela al nacimiento en el pensamiento postmoderno de las nociones de ecología y medioambiente, conceptos que tenían que ver con la recuperación del paisaje. En este contexto, se produjo la irrupción de una corriente de preocupación de una serie de artistas americanos que decidieron abandonar las salas de exposiciones para intentar recuperar el paisaje por medio del arte, lo que se llamará *land art*, y que basa su trabajo en la búsqueda y reinterpretación de las huellas que la historia ha ido dejando en la naturaleza. Robert Smithson, tras varios años viajando por la periferias y los paisajes industriales desolados con su cámara de fotos, llegó a la misma conclusión que los Becher, que estos restos eran grandes esculturas hechas por el tiempo, y que los años de explotación industrial habían dejado marcas y extraños artefactos de su presencia en la naturaleza y los citó como *Los verdaderos monumentos de nuestra sociedad*.

Smithson en su obra no quería que la arqueología industrial estuviese relacionada con reivindicaciones ecológicas, no lamentaba los destrozos ocasionados por los desechos industriales y su postura era totalmente formalista, siendo el auténtico paisaje postmoderno. Smithson comenzó a trabajar con minas, canteras y lagos contaminados, dejando de lado las visiones el discurso ecológico y ambiental sin la pretensión de suavizar su impacto. La industria pudo recuperar así su propia identidad como paisaje, abandonado. Las propuestas de Smithson fueron seguidas por otros artistas que vagaron por los desechos industriales, multiplicándose las obras de *land art* en minas en desuso. La escala de estas obras superaba la del objeto susceptible de exponer en la galería, y reclamaba todo el espacio abierto a la naturaleza (Fig. 10).

---

<sup>20</sup> Argan, G. C. y Bonito Oliva, A.: El arte hacia el 2000. Akal, Madrid, 1992, p. 16.



Fig.10. Robert Smithson, *Los monumentos del Passaic*, 1967.

Así, ya no eran esculturas transportables y esa gran escala, obligaba al mismo tiempo a cambiar la percepción del espectador, quien solo podía contemplar la obra desde el cielo. Al igual que pasa con los trabajos fotográficos, el espectador tampoco podía experimentar directamente las sensaciones estéticas producidas por la escala y el material. Sin embargo por mucho que los creadores de estas obras negasen su exposición en los museos y galerías debido a sus características físicas, las mismas fueron rápidamente absorbidas por el mercado en forma de vídeos y/o fotografías. Además hubo otra corriente de artistas a los que también les interesaban los restos industriales pero sin salir de las periferias urbanas. Los *terrain vague*, edificios construidos y ahora abandonados, que fueron la materia adecuada para seguir trabajando en la búsqueda de nuevas formas de expresión artística. Algunos optaron por reutilizar la arquitectura abandonada basándose en las calidades de los espacios interiores, otros la trataron como material susceptible de ser modificado en el proceso de experimentación de lenguajes estéticos.

En 1975, Gordon Matta-Clark, realizó cortes en un edificio de acero y estaño ondulado que se encontraba abandonado en el muelle 52 de Manhattan y que permanecía intacto desde el siglo XIX. Después de practicar una incisión en el suelo de la gran nave, que a modo de canal, se llenaba de agua con cada marea, el artista realizó cortes en forma de vela en una pared como si fuera un rosetón de una antigua iglesia, y otro en el tejado del edificio. Al medio día, la luz que entraba por las incisiones hechas por Matta Clark dibujaba un arco de luz en el suelo y por la tarde, del mismo modo, el edificio también era completamente iluminado. Quim Rosell escribió que *La luz crepuscular que atraviesa las barreras de la periferia es el estilete que, rasgando esos límites, vivifica y devuelve su centralidad a esos lugares abandonados y de memoria incómoda para finalmente, entregarlos transmutados en espacios abiertos y públicos que al final tendrían algo digno de mostrar*<sup>21</sup>. A través de las intervenciones llevadas a cabo por Gordon Matta- Clark (Fig. 11 y 12), ese espacio interior industrial viejo y abandonado ganaba de nuevo vida, pero esta vez en forma de escultura. Sin estas obras casi experimentales de estos artistas pioneros en la utilización de los restos industriales como referentes de su práctica artística, sería muy difícil llegar a entender muchos trabajos arquitectónicos y paisajísticos que se han realizado en los últimos años en Europa.

A pesar de que al pensamiento europeo todavía le resulta difícil enfrentarse al legado industrial sin la carga opresiva de un pasado demasiado cercano, en las últimas décadas se han realizado distintas actuaciones que manifiestan un cambio de mentalidad y que, desde el concepto base de ruina pero con las aportaciones técnicas dadas por el *land art* y por el *paisajismo*, contemplan los restos industriales como testigos de una realidad en tránsito de camino hacia el futuro.

---

<sup>21</sup> Rosell, Q.: Rehacer paisajes. GG, Barcelona, 2001, p. 133.

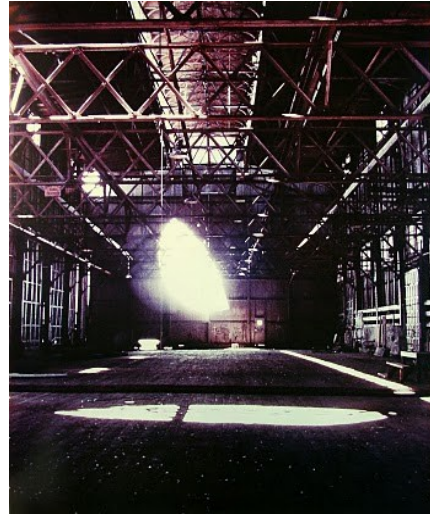
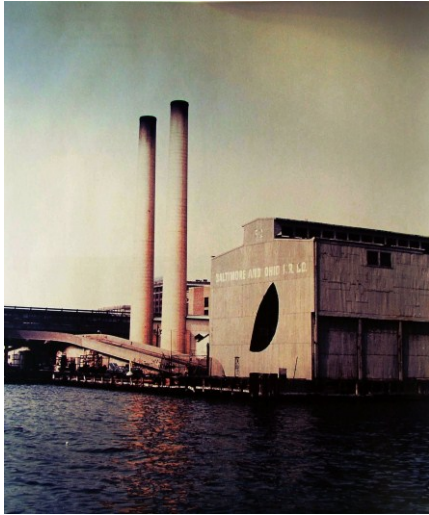


Fig.11 y 12. Gordan Matta- Clark, *Day's End*, 1975.

También nos gustaría citar, sin profundizar demasiado, los trabajos de un grupo de artistas que ayudaron a cambiar la percepción del arte contemporáneo hacia la evolución de las ciudades y la urbanización del paisaje. En 1975 exhibieron una serie de fotografías en la George Eastman House de Nueva York, bajo el título *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, (Nuevas Topografías: Fotografías de un Paisaje Alterado por El Hombre). La exhibición original recogía el trabajo de 9 jóvenes fotógrafos americanos, entre ellos, Lewis Baltz (Fig. 13) considerado el fundador del movimiento, con sus series tituladas, *The New Industrial Parks Near Irvine, California*, Frank Gohlke (Fig. 14), Robert Adams, Joe Deal, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wesse, y *Los Becher*, citados anteriormente. Sus representaciones del paisaje urbano llevaron a la definición de un nuevo concepto de paisaje, diferenciado de la tradición romántica y centrada en la relación entre la naturaleza y el ser humano, tras la industrialización.



Fig.13. Lewis Baltz, *East Wall, Xerox*, 1821 Dyer Road, California, 1970.



Fig.14. Frank Gohlke, *Grain Elevator and Lightning Flash*, Tejas, 1975.

Esta pérdida de significado de unas construcciones que han dejado de ser arquitectura para convertirse en arte, son lo que conforman en definitiva la forma como las vemos en la actualidad. “Donde antes latían los mecanismos

trituradores de tiempo, ahora gravita el espacio de la potencialidad cultural y civilizadora del hombre”<sup>22</sup>.

#### **4. ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL DESARROLLO DEL TEMA EN LAS ARTES VISUALES DURANTE LA ÚLTIMA DÉCADA.**

Como comentamos en el apartado anterior han sido varios los artistas que vienen desarrollando su poética personal entorno a la arqueología industrial. En este apartado nos gustaría ilustrar el tema de este proyecto con la visión de referentes más cercanos a nuestra época, a través de un recorrido por la obra de artistas que siguen desarrollando su práctica en torno a este tema en la actualidad. Nos gustaría comenzar haciendo referencia a la obra de dos fotógrafos alumnos de los Becher en la escuela alemana de Düsseldorf, Axel Hütte y Thomas Ruff que pertenecen a una generación de fotógrafos caracterizada por un uso frío, controlado y absolutamente conceptual del medio fotográfico.

- **AXEL HÜTTE**

Axel Hütte creó un movimiento artístico, el cual, sin ser un auténtico grupo estético, ha definido las líneas generales de la llamada *nueva fotografía alemana*. La formación plástica que recibió de joven en Alemania, ha tenido mucho peso en sus trabajos fotográficos. Fue alumno de la academia de Düsseldorf desde 1973 a 1981 e influenciado por las clases de fotografía impartidas por los Becher, comenzó a fotografiar la arquitectura alemana postbélica con una mirada sobria y objetiva. En 1982 ganó una beca para estudiar en Londres, donde se focalizó en interiores de viviendas y exteriores de edificios industriales desprovistos de cualquier presencia humana. No eran las estructuras arquitectónicas las que atrajeron su atención, sino las variaciones de la luz sobre los diversos elementos con las que creó composiciones casi abstractas. En estas primeras series, realizadas en

---

<sup>22</sup> Marrodán, E.: “De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo.” Revista Bienes Culturales. IPHE. Nº 7, 2007, p.117.

Londres después de abandonar Düsseldorf, se puede apreciar claramente el vínculo con los Becher. Esta etapa de su trayectoria artística es la que tiene mayor relevancia para nuestro proyecto (Fig. 15 y 16).

Axel Hütte crea una poética basada en premisas abiertamente pictóricas que definen su trabajo y lo convierte en una marca estética como el mismo comenta: *Las partes invisibles que se ocultan en la oscuridad o detrás de la estructura de un puente o la ventana de una fábrica son tan importantes como la realidad que reconocemos a simple vista. La imaginación —aquello que nos gustaría ver— depende de lo que podemos ver; pero aquello que no vemos es el epicentro de toda mi fotografía de arquitectura, paisaje y retrato*<sup>23</sup>.



Fig. 15. Axel Hütte, *London*, 1982-1984.



Fig. 16. Axel Hütte, *London*, 1982-1984.

---

<sup>23</sup> [en línea] <http://cssung.blogspot.com/2011/05/fotografos-alemanes-axel-hutte.html>.

- **THOMAS RUFF**

El fotógrafo alemán Thomas Ruff, probablemente el más molesto de los exponentes de la escuela alemana de los años 80-90, fue otro de los discípulos de las enseñanzas de los Becher y compañero de estudio de Axel Hutte. En el conjunto de su producción, se puede apreciar una trayectoria de investigación en torno a la retórica de los modelos de representación propios de nuestras sociedades contemporáneas. Uno de los modelos que Ruff ha investigado, es el del mundo *posindustrial*, desarrollando una gran parte de su práctica artística caracterizada por grandes formatos en serie de extrema monumentalidad y precisión. Durante finales del siglo XX y principios del XXI, su obra ha planteado toda una serie de cuestiones y percepciones renovadoras en torno a la imagen y los contextos de su lectura, ¿De qué forma miramos? ¿Cuáles son los potenciales del medio en sí?, siempre más allá o más acá de la profundidad de relato que sea capaz de ofrecer una imagen, por encima de los contenidos. Entre su vasta obra relacionada con el imaginario *posindustrial*, nos gustaría dirigir nuestra atención hacia una serie de instantáneas del año 2003 titulada, *Maschinen* (Maquinas), la cual hemos seleccionado porque nos parece uno de los referentes fotográficos contemporáneos más destacados. En esta serie, Thomas Ruff rescató una serie de negativos de un conjunto de maquinaria industrial de los años 30 y 40 que fueron empleadas para un posible catálogo, y que se encontraban perdidas en el tiempo. En ella, Ruff no se limitó a sacar una foto del paisaje *posindustrial*, sino que recuperó una imagen que se podría denominar con el término *fotográfica-arqueológica*, atribuyéndole un carácter de *object trouvé*<sup>24</sup> Duchampiano, y transportándolas a su línea de investigación reconfigurando el formato. Ruff aumentó su escala y les añadió color para revalorizarlas siguiendo un proceso que podríamos considerar como arqueología industrial. (Fig. 17 y 18).

---

<sup>24</sup> *Objeto encontrado o confeccionado*, describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Marcel Duchamp, fue su creador a principios del siglo XX.





Fig.17. Thomas Ruff, *Serie Maschinen*, 2003.



Fig.18. Thomas Ruff, *Serie Maschinen*, 2003.

- **EDWARD BURTYNSKY**

En este conjunto de referentes, que desde la fotografía contemporánea vienen haciendo acercamientos al foco de nuestra investigación, no podríamos dejar de citar la vastísima obra del artista canadiense, Edward Burtynsky, artista que intenta retratar con exactitud los “*nuevos paisajes*” de lo humano,

consecuencias de una industria que altera la naturaleza y que se mueve de manera contradictoria y tensa entre la necesidad de consumo y sus efectos sobre el mundo; entre el éxito del progreso y sus consecuencias. Según el propio artista, sus imágenes actúan como metáforas de nuestra existencia, “*un diálogo entre atracción y repulsión, seducción y miedo, generado por la certeza de que nuestro avance provoca consciente o inconscientemente un sufrimiento sobre el mundo*”<sup>25</sup>. Para este proyecto decidimos seleccionar una de sus series sobre China, en concreto sobre la ciudad industrial de Shenyang, región donde se encontraba la industria pesada de este país, un complejo construido en los años 30 como soporte logístico del desarrollo de la industria militar japonesa durante la ocupación de China. En la década de los noventa este complejo industrial-militar fue desmantelado por la nueva reestructuración económica del país y tuvo como consecuencia la pérdida de los puestos de trabajo de cuarenta millones de empleados fabriles de esta área y el abandono de estas estructuras arquitectónicas hasta su decadencia. La serie de la que hablamos fue concebida en el año 2005 y se titula, *Old Industry*, (Industria Antigua) (Fig. 19 y 20).



Fig.19. Edward Burtynsky, *Old Factories #2*, Liaoning, 2005.

---

<sup>25</sup> [en línea] <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/edward-burtynsky>.



Fig.20. Edward Burtynsky, *Old Factories #8*, Liaoning, 2005.

- **CHEN CHIEH JEN**

Otro artista cuya obra mas reciente esta relacionada con nuestro tema es el artista taiwanés Chen Chieh Jen, que desde la imagen, nos transporta a la dura realidad fabril de China, utilizando de una forma magistral la metáfora audiovisual para una transcripción artística de muchos de los síntomas del mundo contemporáneo. Se focaliza en las dimensiones políticas e históricas de la imagen y en los efectos del proceso de globalización de la economía y una de sus consecuencias como es la *dislocación industrial*. Chen Chieh Jen posee la capacidad de detener el movimiento, así como la capacidad de suspender la continuidad temporal entre pasado y presente, creando con su obra la posibilidad de otra interpretación histórica. Chen Chieh Jen en su pieza de video-arte, *La Fábrica*, de 2003, nos invita a contemplar un film documental de alto contenido emocional protagonizado por las que fueran obreras de una fábrica textil abandonada de Hong Kong. En esta pieza, Chen Chieh Jen detiene el tiempo de esa fábrica de confección y ralentiza el trabajo de las costureras, recurriendo a la cámara lenta en la planta de producción, demostrando que nada cambia; el ejemplo está cuando Chen trae del pasado una imagen idéntica en blanco y negro, y la intercala en el video actual, provocando en el espectador la sensación de estar viendo un video atemporal,

donde pasado e presente se intercalan con la misma imagen como resultado final y sin cambios a pesar de las décadas que las distan. Un dato curioso de esta pieza es el hecho de no contener audio, porque ninguna de las trabajadoras quiso dar su testimonio verbal (Fig. 21 y 22).



Fig.21. Chen Chieh-jen, *La Fábrica*, video/documental, 2003.

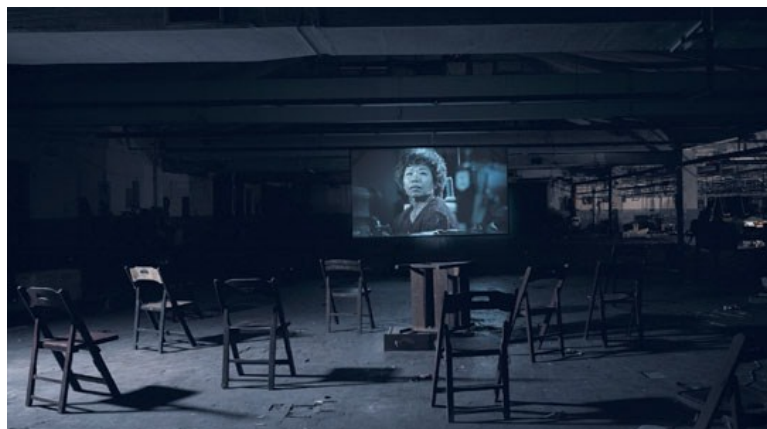


Fig.22. Chen Chieh-jen, *La Fábrica*, video/documental, 2003.

- **PETER DONSBROUGH**

El estadounidense Peter Downsborough es otro de los artistas que trabaja la temática industrial desde el mundo audiovisual, y aunque aborda su interés por la arquitectura industrial de varias formas, la más habitual es la de "preservación", lo que implica la supervivencia de este tipo de espacios en

forma de película o serie fotográfica. Sus películas, varias rodadas con cámara digital, y sus trabajos fotográficos intentan captar una realidad industrial o (sub)urbana que tarde o temprano desaparecerá, o será objeto de una reurbanización, como es el caso del Manhattan de finales de los '70 y las zonas industriales en Kent, en el Reino Unido.

Para nuestro trabajo, nos hemos fijado en sus trabajos de la última década, en concreto en la pieza de video realizada en Bélgica en 2009 titulada, *A/PART*. En este video, Peter Downsbrough filma el garaje *Citroën Place d'Yser* en Bruselas, herencia de la arquitectura industrial del período comprendido entre las dos guerras mundiales, y amenazado de derribo. La película filmada en blanco y negro resalta el funcionamiento y el ritmo básicos del edificio que acaba en el exceso de máquina y el mínimo de presencia humana. El garaje se compone de dos partes, un garaje y una sala de exposición, Peter Downsbrough filmó ambas de una manera lúdica pero formalmente precisa, incluyendo idiosincrasias "*marca*" Downsbrough, permitiendo sonidos ambientales descriptivos cortos o la superposición de palabras, como por ejemplo "*IN TIME*", al principio de la película.

Downsbrough reconstruye cinematográficamente el edificio rodando desde el asiento de un coche y haciéndonos contemplar el interior del garaje y las vistas desde sus ventanas sobre el entorno urbano. *A/PART* es elegante, cuidadoso y espartano pero también contiene un lado oscuro. "*No deseo reconstruir o cambiar un lugar. Adapto e interpreto el trabajo en el lugar.*"<sup>26</sup> (Fig. 23).

---

<sup>26</sup>[en línea] [http://www.angelsbarcelona.com/artistas/downsbrough/press/PD\\_entrevista-com-madrid\\_2008.pdf](http://www.angelsbarcelona.com/artistas/downsbrough/press/PD_entrevista-com-madrid_2008.pdf).



Fig. 23. Peter Downsbrough, *A/PART*, video, 2009.

- **MARISA GONZÁLEZ**

Otra artista que en los últimos años ha realizado un arduo y extenso trabajo sobre la decadencia y destrucción de la arquitectura industrial del siglo XX, desde una perspectiva ecológica y social, es la artista española Marisa González, destacando en este ámbito dos de sus proyectos, *La Fábrica del 2000/01* y *La Central Nuclear de Lemóniz* realizada entre 2003/06.

El proyecto *La Fábrica*, iniciado en 1998 y concretado en 2000/01 tiene como argumento el relato foto-videográfico del vaciado y demolición del conjunto de edificaciones, maquinaria y documentos correspondientes a una fábrica de productos de panificación, convertida en símbolo de la industria del País Vasco. Dicha fábrica fue construida en pleno centro de Bilbao a finales del siglo XIX, siendo una de las más avanzadas de Europa en aquel momento. Al cabo de un siglo, la propia necesidad tecnológica la hizo caduca y fue desactivada al cumplir el centenario en 1998. La artista mantenía una fuerte conexión emocional con este edificio ya que su infancia se había desarrollado alrededor de la misma, tal y como explica la autora en sus textos titulados *recorridos*, *“Pero no ha sido importante para mí sólo por su producción; además estaba ubicada lindando con la Plaza de Toros, a la que mi padre me llevó a presenciar múltiples corridas, y con la Iglesia de los padres Franciscanos,*



*donde hice la primera comunión y todos los sacramentos posteriores, con lo cual su presencia física y misteriosa fue una constante permanente*<sup>27</sup> .

Este proyecto tuvo su culminación con la realización de una exposición con Fotografías digitales (Fig. 24) y vídeo instalaciones, tales como *El Derribo*, que consiste en una videoproyección de 7,5 minutos de duración en formato DVD a 3 pantallas sincrónicas. Este video contiene el registro de los exteriores e interiores de la fábrica y la caída de unos silos, acompañada por una música de ópera vocal del compositor contemporáneo Francisco Guerrero con los sonidos reales de la destrucción de dicha fábrica (Fig. 25); otra obra incorporada en esta exposición es *Las Luminarias*, la cual consiste en la proyección en el suelo de los fragmentos de las memorias del Consejo de Administración, a través de 24 lámparas originarias de la fábrica panificadora. Al fondo una retroproyección con las fotocopias de los libros de familia de los trabajadores de la fábrica. El sonido de la pieza reproduce el nombre y profesión de los trabajadores (Fig. 26). *Esta exposición* también incluyó una instalación titulada *Silo*, donde la artista utilizó uno de los silos rescatados del derribo como habitáculo en cuyo interior se exponían documentos, planos, pequeños croquis enmarcados y un reloj original que marca el tiempo real. Las medidas de la pieza son 3,5m de diámetro x 2,70m de altura (Fig. 27).

Durante la realización de la exposición *La fábrica*, se creó también un CD-ROM y un net art interactivo. Esta exposición itinerante se inauguró en 2000 en Madrid, en la sección oficial de Photoespaña de la Fundación Telefónica.

---

<sup>27</sup> [en línea] <http://www.marisagonzalez.com/fabrica/recorridos.htm>.



Fig.24. Marisa González, *La Fábrica*, fotografías digitales, 2000.

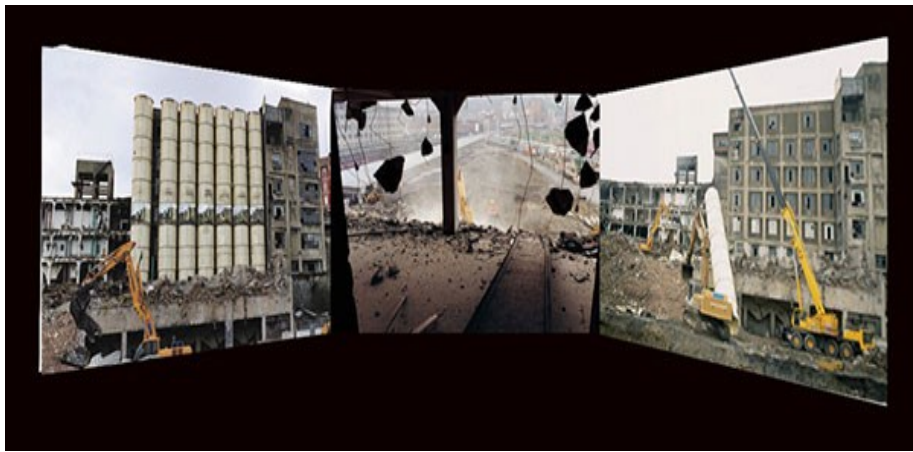


Fig.25. Marisa González, *El Derribo*, video proyección, 2000.

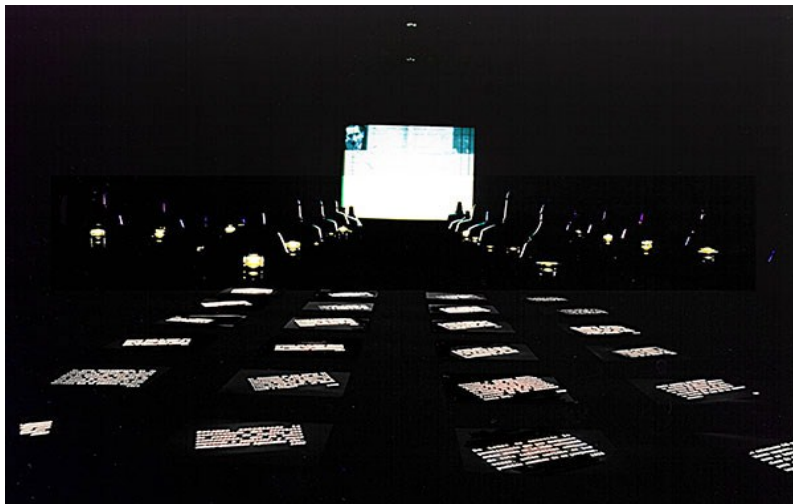


Fig.26. Marisa González, *Las luminarias*, proyección, 2000.





Fig.27. Marisa González, *Silo*, Instalación, 2000.

Otro de los proyectos de Marisa González citado anteriormente, es el que trata sobre el desmantelamiento de la Central Nuclear de Lemóniz situada en la localidad vizcaína de Lemóniz en el País Vasco, proyecto que realizó durante el período de 2003/06. Este es un extenso proyecto fotográfico, videográfico y objetual que ha sido realizado mediante intensos registros en el interior de dicha central durante los años 2002 y 2003, dos años durante los cuales la artista tuvo la oportunidad de ejecutar una documentación extensísima del sitio utilizándola posteriormente como un *Work in progress*. Este Trabajo en progreso fue realizado hasta el año 2006 y se compuso de diferentes fases, evidenciando en todas ellas el interés de la autora por la arqueología industrial y por los problemas y consecuencias implícitos en la misma; como refleja la artista con sus propias palabras: *“Dependemos de la naturaleza, pero el desarrollo la agrede e invade. Nos preocupa la conservación del planeta, pero no renunciamos a nuestra calidad de vida. La civilización avanza arrasando los lugares naturales. El paraíso rural se interrumpe para construir megaproyectos de obras públicas, plantas industriales o bien para construir urbanizaciones habitadas en el período*

*estival, dejando los campos y costas hormigonados e inertes*<sup>28</sup>.

En una primera fase de este proyecto en el año 2003 la artista realizó una exposición fotográfica que se tituló *Lemóniz restos del naufragio* en la *Galería Vanguardia* en Bilbao (Fig. 28).

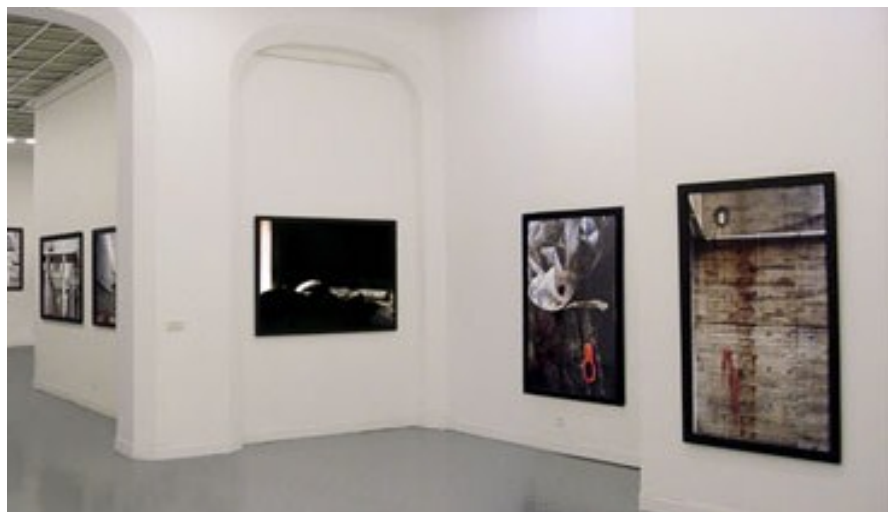


Fig. 28. Marisa González, *Exposición Lemóniz restos del naufragio*, 2003.

Otra de las fases pertenecientes al proyecto sobre la *Central Nuclear* fue la exposición denominada, *La NUCLEAR LMNZ/Mecanismos de control*, realizada en el año 2004 en el *Centro de Arte Caja de Burgos, CAB*, compuesta por Fotografías (Fig. 29), una Instalación (Fig. 30), y una videoinstalación a tres pantallas, titulada *El Gran Muro* (Fig. 31).

---

<sup>28</sup> [en línea] <http://www.art49.com/art49/art49madrid.nsf/0/FFD534C23D34E11AC1257175005FE5EF?opendocument&lang=EN>.



Fig. 29. Marisa González, *la NUCLEAR LMNZ/Mecanismos de control*, Fotografía digital, 2004.



Fig. 30. Marisa González, *la NUCLEAR LMNZ/Mecanismos de control*, Instalación, 2004.

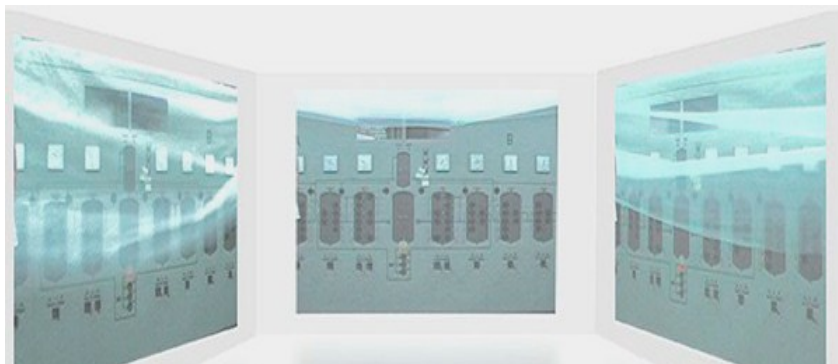


Fig. 31. Marisa González, *El gran Muro*, Video instalación, 2004.

En el 2006, como conclusión del *work in progress* sobre el desmantelamiento de la Central Nuclear de Lemóniz, Marisa González presentó en Madrid, en la galería *Evelyn Botella* con ocasión de *PHOTOESPAÑA 2006*, catorce fotografías de gran formato (Fig. 32) y una pieza de video digital de 4,30 minutos y nombrada, *Pulsaciones*, que consta de varias secuencias de un recorrido del enclave natural en el que está asentada la central, prestando atención a la invasión de la naturaleza por el hormigón y a la extinción de casi toda la fauna por el recalentamiento del agua y por la implantación de dicha central nuclear en el acantilado (Fig. 33).



Fig.32. Marisa González, *Naturaleza Agredida*, Fotografía digital, 2006.



Fig.33 Marisa González, *Naturaleza Agredida*, video digital, 2006.

*La naturaleza ha sido invadida, intervenida y agredida por un proyecto inútil, ya que nunca estuvo operativa. Los paisajes idílicos en los que está enclavada la central han sido arrasados controlados, dominados, alambrados, vigilados, invadidos y destruidos por el hombre*<sup>29</sup>. Estas palabras de Marisa González reflejan bien sus motivaciones artísticas a la hora de encaminar este proyecto, pretendiendo hacer una llamada de atención a las barbaridades cometidas en este y otros proyectos que son residuos del fracaso industrial y que se transforman a diario en arquitecturas inútiles, afectando a nuestro entorno natural con graves consecuencias y costes para las poblaciones.

- **IDAID RODRÍGUEZ ROMERO**

Otro de los artistas que nos gustaría citar y que también ha trabajado sobre nuestro tema en la última década, es el artista mexicano Idaid Rodríguez Romero. Queríamos destacar una de sus obras dedicadas a la Fábrica de Hilados y Tejidos *La Fama Montañesa*, fundada en el año 1831 y que fue la primera de su tipo construida en la ciudad de México. Dicha fábrica fue extinguida a finales de la década de los noventa después de haber cambiado las vidas de varias generaciones de trabajadores. Incluso los abuelos del artista fueron empleados en esta fábrica. Actualmente su espacio, a pesar de ser Monumento Histórico, es compartido con un Hipermercado. Rodríguez Romero decidió reconstruir la memoria del lugar a través de los recuerdos de los ex-trabajadores de la fábrica.

Aquí presentamos un dibujo mural de Rodríguez que escenifica el paisaje de las salas de máquinas, mediante las descripciones de un grupo de ancianos que antaño fueron funcionarios de *La Fama*. Este mural está acompañado también por una pieza de video que registra el vocabulario gestual creado por estos antiguos operarios de la fábrica, ante la imposibilidad de comunicarse verbalmente debido al enorme ruido producido por la maquinaria. Este proyecto fue presentado en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de Ciudad de México, MUAC, con motivo de una exposición colectiva internacional en el año 2009 titulada “*Una Fábrica una Máquina un*

---

<sup>29</sup> [en línea] <http://www.marisagonzalez.com/home.htm>.

*Cuerpo*”. La realización del mural sobre la antigua sala de los telares fue realizado *in situ* en una de las paredes del espacio expositivo del MUAC (Fig. 34 y 35).



Fig. 34. Idaid Rodríguez Romero, *La Fama perdida*, 2009.



Fig. 35. Idaid Rodríguez Romero, estudio para *La Fama perdida*, 2009.



- **ANTONIO ALCARAZ MIRA**

El último referente que vamos a comentar en este apartado del PFM es el profesor de esta casa Antonio Alcaraz Mira, quien presenta una vastísima trayectoria en el tema del arte e industria y cuya obra tiene una ligación mas directa a nivel metodológico con nuestro que hacer artístico.

Durante la realización del presente Master, hemos tenido la gran suerte de haberle podido conocernos en persona y, nos ha brindado la oportunidad de conocer sus inquietudes, experiencias y su poética, directamente relacionadas con la temática propuesta en este proyecto, además tuvo la amabilidad de cedernos mucho material bibliográfico y biográfico que nos han sido de gran ayuda a la hora de mejorar la contextualización de nuestro PFM.

La obra que viene desarrollando desde finales de los años 80s hasta la actualidad lo coloca como participe activo del conjunto de personas, que como nosotros, intentan reivindicar desde su práctica artística el carácter estético de los vestigios industriales abandonados considerados en los últimos tiempos como patrimonio industrial, intentando con ello preservar la huella de nuestra identidad colectiva.

Desde sus primeras obras sobre el tema, sus piezas vienen fluctuando entre la pluridisciplinariedad de la grafica (Fig. 36 y 37), escultura- instalación (Fig. 38 y 39) y la pintura (Fig. 40 y 41).

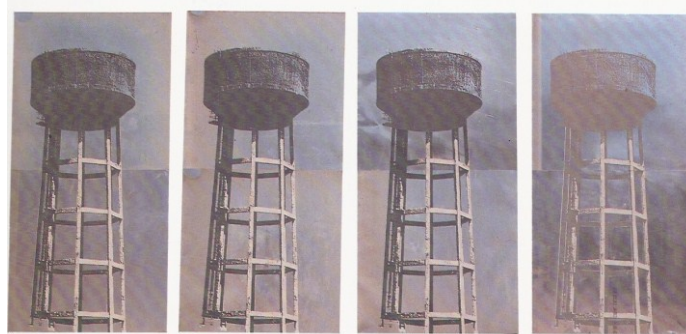


Fig.36. Antonio Alcaraz, *Alineación de contenedores*, 1994.



Fig.37 Antonio Alcaraz, Deposito PRODERAC. Valencia, 1997.



Fig. 38. Antonio Alcaraz, *Depósitos*, 1994.



Fig. 39. Antonio Alcaraz, *Rotación de motor*, 1997.



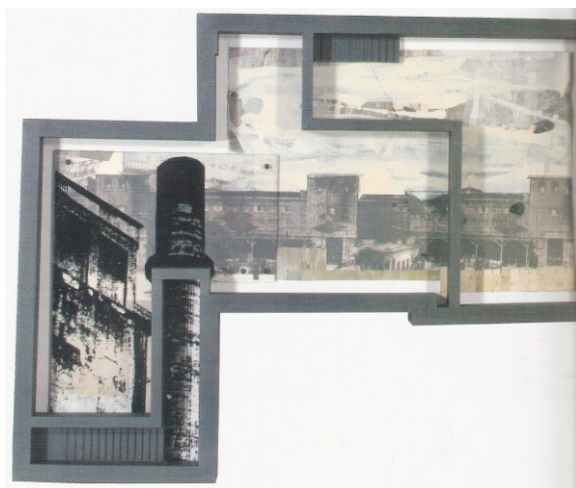


Fig.40. Antonio Alcaraz, *Espacio liquido I*, 2006.



Fig. 41. Antonio Alcaraz, *Torre de Bomberos II*, ENSIDESA, Áviles, 2006.

Muchas de sus obras proceden de una combinación sincronizada entre los campos fotográficos y pictóricos “...plantea la dicotomía entre imagen figurativa (fotografía) y realidad abstracta (pintura) de la que se sirve para desarrollar un interesante programa de confrontación de estos sistemas de representación: pintura como materia y como espacio; fotografía como referente figurativo”<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> PEÍRÓ, Juan Bautista, Memoria del futuro, (Naturaleza y maquinismo), Catálogo Antonio Alcaraz, Memoria del futuro, Galería Cánem, Castellón e Galería Alicia Ventura, Barcelona, 2001, p.9.

Antonio Alcaraz a pesar de trabajar con este tipo de arquitecturas hace constar que su labor es puramente artística y que su poética no se vincula con la idea de denuncia. *Es cierto que realizo una labor arqueológica, y que finalmente hago una labor que mucha gente agradece. Sin embargo, mi propósito de trascendencia no tiene ese ángulo...*<sup>31</sup>

Antonio se mueve por varios países con su cámara fotográfica buscando incesantemente en el panorama actual del paisaje industrial obsoleto y derruido Europeo, el material para seguir trabajando en su producción. Además intenta realizar una amplia prospección documental de estos espacios desde la utilización, incluso de las plantas originales de los mismos como los *limites enmarcados*, de algunas de sus piezas pictóricas que ha realizado desde 2006 hasta a la actualidad y que podemos ver como ejemplo en su última exposición realizada en 2011 en la galería Aural de Alicante (Fig. 42 y 43). Nos gustaría destacar esta exposición porque en ella se puede valorar bien ese tipo de pintura híbrida, que representa a la perfección todos los años de investigación plástica que este artista ha desarrollado sobre la temática propuesta en este Proyecto.



Fig. 42. Antonio Alcaraz, *Tabacalera 1*, Alicante, 2010.

---

31 Entrevista publicada por el diario Reforma en el Suplemento Entremuros de agosto de 2001, México D.F. y recogida en el catálogo Antonio Alcaraz. Memoria del futuro texto de Rubén Hernández “Antonio Alcaraz recrea universos industriales” Editado por galería Alicia Ventura y Canem, pp. 13 y 15.



Fig. 43. Antonio Alcaraz, *Altos Hornos de Sagunto*, 2010.

En uno de sus varios catálogos sobre la temática industrial podemos leer un fragmento de un texto que pensamos tener relevancia para ilustrar su obra: *... Alcaraz abunda en una serie de cuestiones de enorme vigencia. La fragmentación, la intercambiabilidad, la yuxtaposición de lenguajes, la relación pintura y fotografía... todo ello bajo el común denominador de la dialéctica cultura-naturaleza*<sup>32</sup>. Su obra despoja los paisajes industriales de su condición puramente histórica, paisajes que en otros tiempos fueron como templos al progreso y a la modernidad pero que actualmente son fragmentos anónimos de una sui géneris belleza estética, la cual intenta atrapar en los límites de sus piezas puramente artísticas.

---

32 PEÍRÓ, Juan Bautista, Memoria del futuro, (Naturaleza y maquinismo), Catálogo Antonio Alcaraz, Memoria del futuro, Galería Cánem, Castellón e Galería Alicia Ventura, Barcelona, 2001, p.8.

## 5. ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL, CONEXIONES CON LA PRÁCTICA ARTÍSTICA PERSONAL.

Para esclarecer el origen de todo este proyecto nos tenemos que remontar al curso 2008/2009, cuando tuve que realizar un proyecto pictórico personal para una asignatura de la carrera, *proyectos II* de pintura. A raíz de ese proyecto se empezó a fraguar la temática del presente *PFM*. Durante ese curso, empecé a realizar mi práctica artística en base a la arqueología industrial, bocetando grúas del puerto, depósitos de agua, fábricas abandonadas y todo el material posible que en ellas pudiera encontrar. El contenido industrial de mis obras en esa época se centraba en una cierta figuración, influenciada por un lado por el trabajo fotográfico de los Becher y sus *esculturas anónimas* a nivel formal y por otro a nivel conceptual, por las ideas de Robert Smithson sobre lo que podrían ser *los verdaderos monumentos de nuestra civilización*. Esa temática la continué desarrollando al año siguiente en las asignaturas de la carrera de mi último año académico.

Después de ingresar en el Master en el curso 2010/2011, esa figuración con la cual había empezado tiempo atrás, se fue perdiendo y las materias de las asignaturas cursadas durante el mismo, condujeron a que mi proyecto se transmutase hacia una simplificación formal. Una de las asignaturas clave en este proceso evolutivo de mi trabajo, fue la asignatura de *Procesos Creativos* en la Gráfica, que me ha permitido conocer y ampliar aspectos conceptuales y procedimientos pictóricos como la técnica del Monotipo Trazado, la cual desconocía hasta entonces y que fue la clave para la síntesis de la práctica artística de mi *PFM*.

En este periodo he recopilado diversa información sobre diferentes referentes, tanto históricos como actuales, centrándome en su propio proceso de trabajo, su concepto artístico y la forma en la que algunos descontextualizan los materiales obteniendo nuevas resoluciones plásticas. La localización de algunos referentes las llevé a cabo *in situ*, con la realización de algunos viajes a zonas de relevante carácter industrial por localidades de la Península Ibérica, como por ejemplo Bilbao, y por otras situadas en el extranjero, realizadas

principalmente a través de los media, Internet, fotos, libros, revistas sobre el tema, etc...

La ordenación de toda la información recopilada y la posterior reflexión sobre los distintos referentes y materiales extraídos de ella, ha sido fundamental para encontrar mi propio discurso plástico y las bases de este proyecto práctico.

## **6. DESARROLLO DEL PROYECTO PERSONAL.**

El objetivo fundamental de este proyecto ha sido reflexionar sobre mi práctica artística, investigando y profundizando sobre los aspectos teóricos y conceptuales de la temática Industrial, la cual ya había empezado a explorar tiempo atrás de forma intuitiva y empírica. No obstante, existen otros objetivos que hemos pretendido alcanzar con la realización del PFM que detallamos a continuación:

- Analizar el desarrollo de la Arqueología industrial en las Artes visuales.
- Investigar autores que desde los inicios del siglo XX hasta la última década trabajaron en la temática propuesta, prestando especial atención a los referentes más recientes.
- Compilar y reunir una bibliografía vinculada a la temática expuesta pretendiendo un equilibrio entre el contenido y las soluciones plásticas.
- Realizar una serie de obras enlazadas entre sí, es decir, se busca la realización de piezas afines, con la misma cadencia ya sea por temática, cuestiones formales, uso del color y grado de acabado, o por aspectos técnicos como el empleo de elementos en las diferentes piezas que las unifique como parte de un todo.

- Irrumpir con la realización de un proyecto expositivo virtual en la Sala de exposiciones del Centro Cívico de Puerto de Sagunto con fin de mostrar las piezas que culminan el trabajo.

### **6.1. Descripción técnica y tecnológica del proyecto.**

Llegados a este punto nos gustaría explicar la estructuración del proyecto expositivo que culmina el presente trabajo final de Máster. El proyecto expositivo será de carácter virtual, consistiendo en una muestra de pintura que simulará ser realizada en la sala de exposiciones pública del Centro Cívico–Antiguo Sanatorio, en Puerto de Sagunto (Valencia).

Esta muestra de pintura se titula *Posindustrial. Fragmentos de una era*, y se compone de 39 piezas con dos tipos de formatos, uno de 61cm de ancho x 79 cm de largo y otro de 16,7 cm de ancho x 22,6 cm de largo, divididas en 4 series de obras denominadas *Demolición*, *Depósitos*, *Estructuras* y *Fragmentos*.

*Demolición* esta compuesta por tres piezas y *Depósitos* por ocho con dimensiones de 61 x 79 cm y 16,7 x 22,6 cm respectivamente, mientras que *Estructuras* y *Fragmentos* consisten en una serie de ocho y veinte piezas respectivamente de 16,7 x 22,6 cm.

Todas las piezas correspondientes a cada una de las series, irán enmarcada con un marco de madera blanco y glassepack.

La técnica gráfico pictórica utilizada para la ejecución de la totalidad de las piezas es la del Monotipo, concretamente la de Monotipo trazado sobre papel, la cual se verá mas en detalle en el apartado de “Procesos, materiales y métodos”.

## **6.2. Descripción del espacio expositivo.**

La elección de la sala “Centro Cívico-Antiguo Sanatorio” como espacio para realizar la exhibición virtual de mí Proyecto Final de Master, se fundamenta en el vinculo directo que este espacio tiene con la temática desarrollada en el presente proyecto.

La sala del “Centro Cívico-Antiguo Sanatorio” ubicada en Puerto de Sagunto, es uno de los ejemplos más importantes de Ciudad-Factoría de la Comunidad Valenciana y de España. Este edificio que originalmente funcionaba como Sanatorio, debe su construcción a la sociedad de los Altos Hornos de Vizcaya en el año de 1949 y estaba destinado al servicio de los accidentados de la siderurgia y de la compañía minera. Sus instalaciones fueran modélicas en su tiempo. El comité de Medicina de la Empresa del Sanatorio de los Altos Hornos de Vizcaya elaboró algunas de las primeras propuestas de ergonomía laboral, destinadas a preservar la salud de los trabajadores mediante la prevención de accidentes profesionales. Su actividad como Sanatorio duró hasta abril de 1985, desde entonces comenzó a albergar al Fondo de Promoción de Empleo, producto de la reconversión.

Actualmente, como Centro Cívico, alberga servicios sociales, biblioteca, salón de actos y la sala de exposiciones, en la cual decidimos realizar nuestro proyecto expositivo.

La sala de exposiciones del Centro Cívico alberga mensualmente exposiciones de diversa índole, como pintura, escultura, dibujo, gráfica, fotografía, video o instalación.

Desde este lugar de exposiciones y mediante una selección anual de proyectos, se coopera con artistas locales y extranjeros consagrados, y debutantes en el panorama artístico actual.

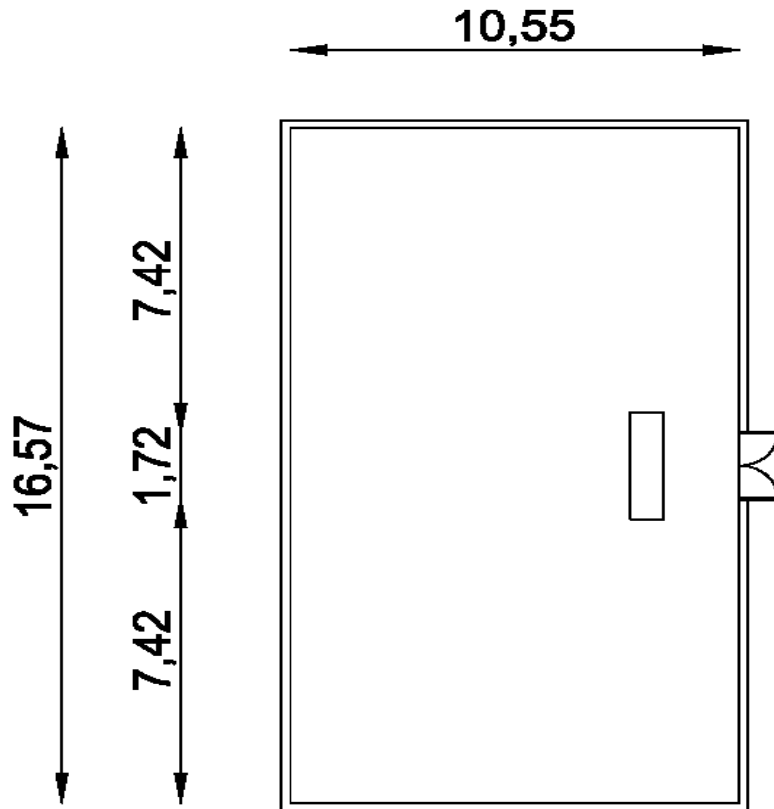


Fig.44. Planta de la sala de exposiciones “Centro Cívico –Antiguo Sanatorio”.

El espacio físico está distribuido en una única sala de formato rectangular de un área total de 175 m<sup>2</sup> y que se encuentra en la primera planta del edificio.

La puerta de acceso mide 2,03 m de alto x 1,72 m de ancho, delante de la entrada del espacio tenemos un murete de 2,75 m alto x 2,85 m ancho x 0,75 m de grosor, que crea una especie de antecámara que delimita el espacio interior del exterior, haciendo con que el espectador no entre directamente en el espacio, lo cual se puede observar con mas detalle en la Fig. 45.



La altura libre se encuentra entre los rangos de los espacios habituales 2,75 m, y el espacio es muy neutral, lo que ayuda a que las obras puedan ser las protagonistas. Las paredes están pintadas de blanco y el suelo es de baldosa rojiza.

La iluminación es artificial y esta hecha por medio de 24 proyectores OP.TEC para lámparas halógenas y 12 proyectores TM para lámpara PAR 30, de 100 W. Este tipo de iluminación permite que cada pieza pueda ser iluminada según sus necesidades naturales.



Fig. 45. Sala de exposiciones "Centro Cívico- Antiguo Sanatorio".

### **6.2.1. Valoración del espacio, recorrido visual**

En este apartado comentaremos como se ideó la disposición de las piezas en el espacio expositivo y su justificación, explicaremos también el diseño del plano de circulación para los visitantes.

Según algunos autores, lo que define la exposición y al visitante es el espacio, y por ello hemos prestado especial atención al diseño del recorrido visual y a la circulación del nuestro espacio expositivo. En el diseño hemos tenido en cuenta varios factores que tienen como objetivo ordenar y clarificar el mensaje que queremos pasar con la obra, y para ello, hemos tenido en cuenta el equilibrio de las formas, el color los formatos, la direccionalidad, el contraste y la profundidad. Hemos intentado aplicar los conocimientos aprendidos de la bibliografía consultada sobre el tema de los montajes expositivos.

Como podemos observar en la figura 46, el plano visual y de circulación del espacio expositivo esta diseñado para que los visitantes entren y puedan optar por hacer el recorrido por la derecha o por la izquierda, es decir, una circulación sin atajos donde el visitante entra por un punto y se mueve por todo el espacio expositivo, hasta volver a salir por el mismo punto de acceso. Esta configuración fue proporcionada por el propio espacio arquitectónico y nos pareció la más idónea para nuestro diseño de exposición.

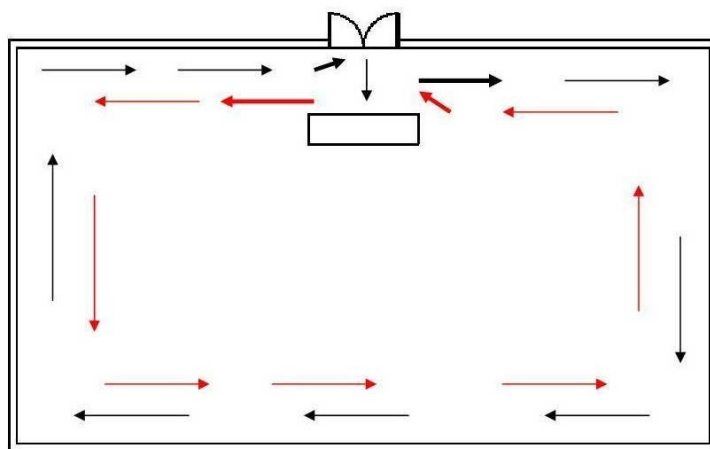


Fig. 46. Plano del recorrido visual y de circulación del espacio expositivo.

Para intentar generar una composición equilibrada y adecuada en el eje vertical, nos decidimos por una justificación por el centro del total de las 39 piezas de las que consta la exposición. Las obras se dispondrían alineadas en la vertical, colocando el centro de las obras a 1,50 metros del suelo, altura a la cual está establecida la línea de horizonte para un humano adulto. La intención

de esta disposición vertical es acoplar las obras al campo visual natural del espectador, el cual está formado por un ángulo de 27° por arriba de la línea del horizonte y 27° por abajo (54° en total). Para la perfecta visión de las obras, teniendo en cuenta que la tangente de 27° es 0,5059, las obras pequeñas de 22,5 cm de alto y las grandes de 79cm de alto, deberían ser vistas por el espectador a aproximadamente a 0, 445 m y 1,56 m de distancia respectivamente (véase Figura 47).

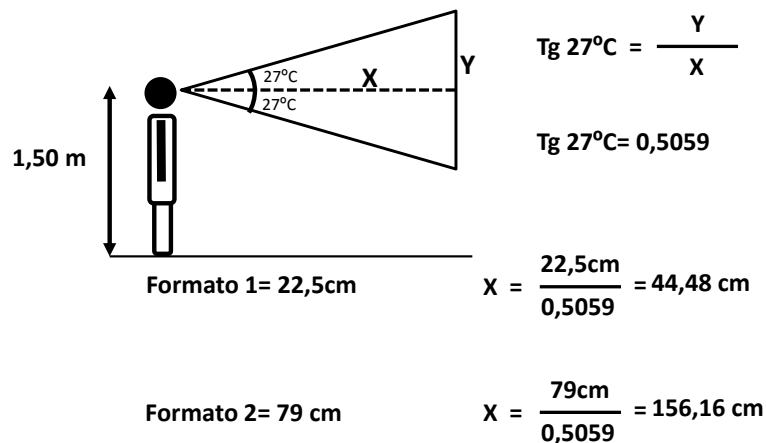


Fig.47. Esquema gráfico del cono de visión y el cálculo de la distancia.

En los paramentos que ladean la entrada de acceso tanto a la izquierda como por a derecha hemos optado por exhibir la serie *Depósitos*, constituida por 8 piezas, dividida en 4 piezas a cada lado e intercalando las piezas pequeñas de 16,7 x 22 cm con las grandes de 62 x 79 cm, siguiendo así una disposición en la pared basada en un orden regular e intentando imprimir un cierto dinamismo a la exhibición. Como comentamos anteriormente en el inicio de este apartado procuramos que las partes del total de la exposición sean ordenadas según determinados valores, buscando una sensación de agrado y armonía, y como este paramento es el único que se encuentra fraccionado en dos por la puerta de acceso, optamos por colocar allí la primera serie de piezas creadas para esta exposición, para que así se pueda apreciar la evolución del proyecto a medida que uno se va sumergiendo en el espacio.

Si seguimos el recorrido propuesto por el lado izquierdo la serie contigua a *Depósitos* es la de *Estructuras*, constituida por 8 piezas de 16,7 x 22 cm. Esta serie es la única que tiene una gama cromática mas variada, y por ello optamos por exponerla en esa pared, para que el visitante pueda apreciar las piezas siguiendo el hilo de la evolución procesual del trabajo.

Esta serie fue la que trabajamos durante la segunda fase del proyecto y a la vez que la serie *Demolición*, situada en la pared opuesta a esta, siendo la 2ª serie en ser vista si empezásemos el recorrido por la derecha. *Estructuras* hace alusión a las estructuras de hierro industriales y para reforzar visualmente la composición recurrimos a la ley de similitud y proximidad, separando las obras en conjuntos de 2 y 4 piezas, utilizando el centro del paramento como punto de distribución. Elegimos para ambos conjuntos de 4, aquellas piezas que creemos que mejor personifican nuestras intenciones al realizar *Estructuras* y decidimos darles un cierto protagonismo a esos conjuntos de 4 piezas dándoles una distancia de 8 cm entre cada y una distancia de 33,4 cm entre las últimas de ambos conjuntos y los otros 2 conjuntos de 2 piezas, reforzando lateralmente los conjuntos principales. Las piezas de los conjuntos de 2, también están separadas entre sí por 8 cm de distancia, respetando la armonía visual de la composición.

Hasta este punto hemos explicado las series basándonos en el recorrido de circulación por el lado izquierdo, pero como hemos comentado en el párrafo anterior, también se puede empezar el recorrido por la derecha. Comenzando por la derecha, la serie *Demolición* estaría ubicada en el segundo muro. Esta serie es la mas corta de todas y esta formada por 3 piezas de 62 x 79 cm, tiene el mismo tipo de cromatismo y compositivamente evocan la idea de demolición de una edificación industrial de depósitos. Como se comentó anteriormente, *Demolición*, fue ejecutada a la vez *Estructuras* y se colocó en este muro para que mantuviera el hilo conductor del diseño expositivo, la evolución del proceso creativo y también la síntesis formal. Las 3 piezas van centradas a la mitad del muro y se separan entre si por 14 cm de distancia, para que cada una de las piezas se puedan apreciar individualmente pero también como parte del conjunto.

La última y la que consideramos como motor de todo el diseño expositivo y del recorrido visual es la *serie Fragmentos*, que es una como metáfora del paso del tiempo y de la transformación formal, representando el desgaste bajo la acción de la entropía, que tiene como resultado una síntesis formal que en tiempos tuvo una entidad colectiva y que ahora tiene su propia identidad. *El todo se fragmentó dando origen a “varios todos” expresivos que se prestan a las múltiples lecturas plásticas.*

Fragmentos esta proyectada para ser el centro de toda la retórica visual de nuestro diseño expositivo, y por ello la colocamos en el paramento central, donde se encuentran ambos recorridos trazados desde la entrada. Estas piezas son una especie de síntesis del todo expositivo y decidimos que para que se pudieran leer mejor deberían estar yuxtapuestas en esa localización, la más central y protagonista de la sala.

### 6.3. Carteleria



Fig.48. Diseño del Cartel de la Exposición.

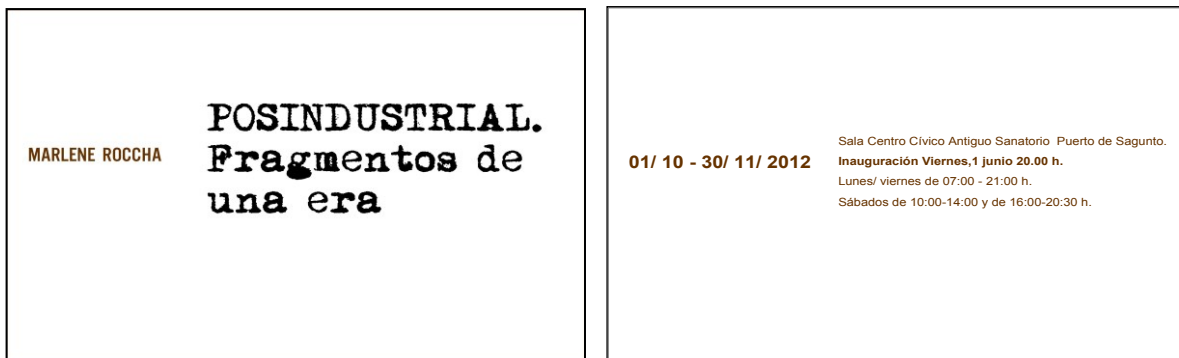


Fig.49. Diseño de la Tarjeta de Invitación de la Exposición.

#### 6.4. Simulación de la exposición

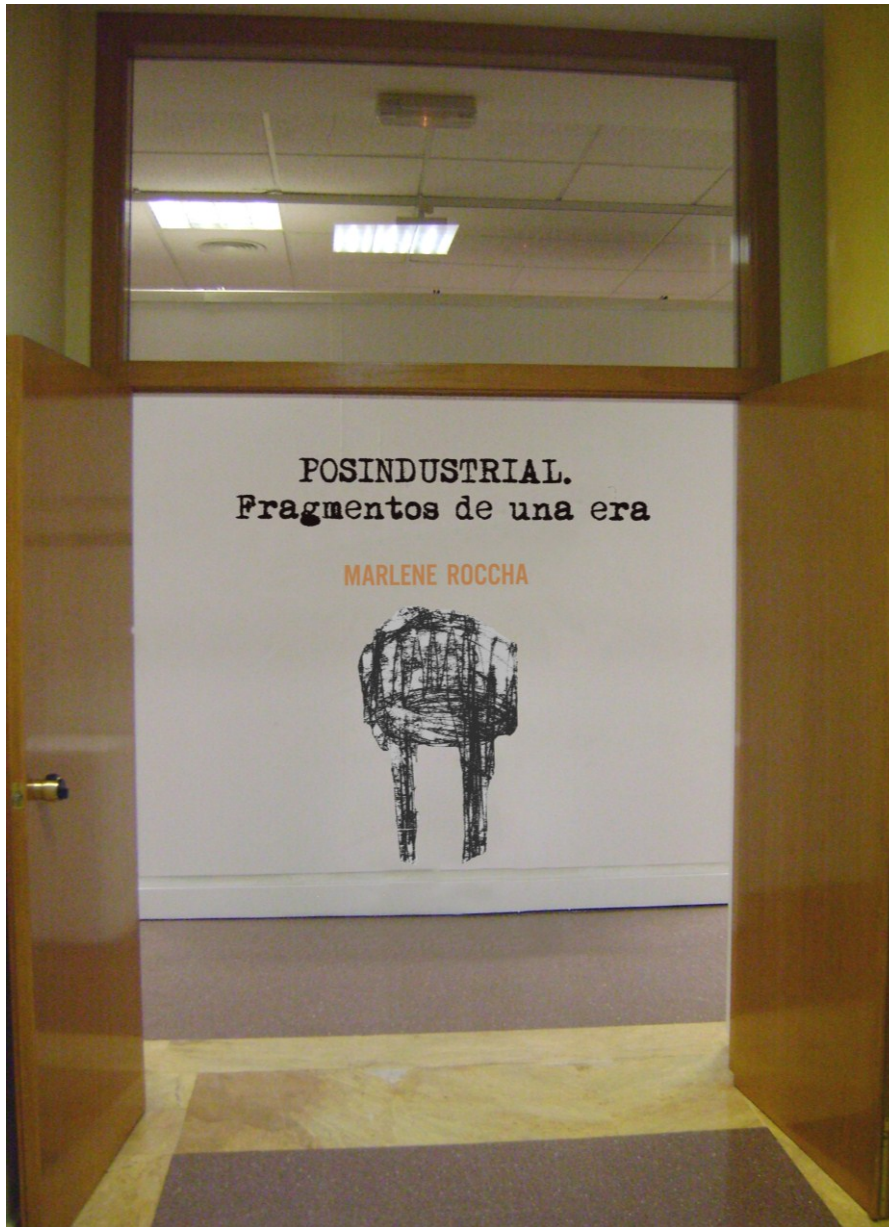


Fig. 50. Vista del acceso a la sala de exposiciones Centro Cívico – Antiguo Sanatorio de Puerto de Sagunto.



Fig. 51. Vista de la serie *Depósitos* situada en la pared de la entrada recorrido por el lado izquierdo.



Fig. 52. Vista de la serie *Depósitos* situada en la pared de la entrada, recorrido por el lado derecho.





Fig. 53. Vista de la serie *Estructuras*, recorrido por el lado izquierdo del espacio expositivo.



Fig. 54. Vista de la serie *Demolición*, recorrido por el lado derecho del espacio expositivo.



Fig. 55. Vista de frente de la serie *Fragmentos*.



Fig. 56. Vista de la serie *Fragmentos*, recorrido por el lado derecho del espacio expositivo.

## 6.5. Presupuesto

MATERIALES	DESCRIPCIÓN	UNIDADES	PRECIO UND	TOTAL
Papel	Papel Couché 100x70, 250g	25	0,78 €	19,50 €
Matriz de zinc	Plancha de zinc semipulida 50x50x0,1cm	1	16,78 €	16,78 €
Tintas	Tintas calcográficas color negro, 800ml	1	35,05 €	35,05 €
Tintas	Tintas calcográficas color amarillo primario, 100ml	1	7,07 €	7,07 €
Tintas	Tintas calcográficas color rojo primario, 100ml	1	7,07 €	7,07 €
Tintas	Tintas calcográficas color azul primario, 100ml	1	7,07 €	7,07 €
Tintas	Tinta calcográfica transparente, 100ml	1	6,61 €	6,61 €
Rodillo	Rodillo linograbado 12cm	2	3,27 €	6,54 €
Papelería	Cinta papel, 5cm	2	2,00 €	4,00 €
Papelería	Paletina de cerda nº4	1	1,93 €	1,93 €
Droguería	Esponja de baño	1	0,50 €	0,50 €
Droguería	Bolsa de nogalina en polvo 250g	1	3,00 €	3,00 €
Droguería	Bolsa de toallitas para bebé (80u)	2	1,50 €	3,00 €

Coste de material

**118,12€**

MATERIALES	DESCRIPCIÓN	UNIDADES	PRECIO UND	TOTAL
Madera	Contrachapado 122x244x0,7 cm	3	26,45 €	79,35 €
Madera	Listones abeto 4,5x244x0,3cm	9	8,25 €	74,25 €
Madera	Listones samba 1x 3,5x2,40cm	12	4,05 €	48,60 €
Polipropileno	Glassepack translucido, 100x70x0,1 cm	9	11,81 €	106,29 €
Ferretería	Bolsa de Tornillos de acero pavonado, 0,25 L 1,02 cm ( 20u)	4	1,00 €	4,00 €
Ferretería	Bolsa de Tornillos de acero pavonado, 0,07 L 3,05 cm (20u)	2	1,20 €	2,40 €
Ferretería	Bolsa de Alcayatas acero zincado, 0,25 L 1cm (20u)	2	0,70 €	1,40 €
Ferretería	Bolsa de Clavos con cabeza acodillada, 1,5 cm (30)	2	1,00 €	2,00 €
Droguería	Aguarrás, 1000ml	1	3,90 €	3,90 €
Droguería	Rodillo para madera, 11cm	1	1,76 €	1,76 €
Droguería	Cola blanca rápida biberón, 250g	1	5,47 €	5,47 €
Tinta	Esmalte sint. satinado, 750ml	2	8,04 €	16,08 €

Coste del enmarcado de las obras

**345,50€**

<b>MATERIALES</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>UNIDADES</b>	<b>PRECIO UND</b>	<b>TOTAL</b>
Libros	"Diseño de exposiciones concepto, instalación y montaje"	1	22,80 €	22,80 €
Carteleria	Cartel a color en papel brillante ,135g A1	2	16,50 €	33,00 €
Carteleria	Tarjeta invitación a color 1x impr. papel brillante laminado, 290g A6	50	0,74 €	37,00 €
Vinilo	Texto en vinilo adhesivo negro mate	1	12,32 €	12,32 €
Furgoneta	Alquiler Peugeot Boxer 2.2 H.D.I 3PL ( 7m3)	2	50,00 €	100,00 €

Coste de otros conceptos del proyecto expositivo **205,12€**

Coste del material **118,12€**

Coste del enmarcado de las obras **345,50€**

---

**668,74€**

## 7. PROCESOS, MATERIALES Y MÉTODOS.

El propósito de este apartado de nuestro *PFM* es hacer un análisis del proceso llevado a cabo, desde los primeros engendramientos conceptuales de las piezas a realizar, hasta a la conclusión de las obras finales, unificando todas las pesquisas extraídas de la investigación teórica previa, atendiendo a la evolución de las obras tanto en la técnica como en la poética. Antes de empezar a describir la metodología, vamos a describir el origen de este proyecto .

Como ya se comento anteriormente en el apartado 5, en el año 2009 se realizaron las primeras piezas que han dado origen a este trabajo. En estos primeros abordajes nuestra pretensión era extraer lo colosal de estas formas y la desolación de sus entornos (Fig. 57) y usábamos imágenes fotográficas sobre este tipo de formas industriales como referente. El punto de partida fue el *working progress* sobre los vestigios industriales de los Becher titulado *Anonymen Skulpturen* (Esculturas anónimas) (Fig. 58) y en estas primeras indagaciones, seguíamos fascinados por la forma en todo su realismo e intentábamos expresarla al máximo en nuestras composiciones, manteniendo un cierto grado de iconicidad.

En las series de esa primera época optamos por utilizar habitualmente un soporte flexible el papel Fabriano de rollo con el que podíamos estar constantemente cambiando las escalas de las piezas. La tela también fue una opción en esta etapa e igual que con en el papel aplicábamos los recursos técnicos del lavado. En aquella época profundizábamos en los cocimientos plásticos de esta técnica pictórica ejecutado con látex y pigmentos. Además de nogalina, también utilizamos, café y carboncillo, recursos que fuimos experimentando paralelamente con el incremento de la temática industrial en la poética de mis piezas.

En los primeros contactos con una conceptualización sobre el tema, nos encontramos con la obra del escultor de la *Land Art* Robert Smithson, que nos



proponía un paseo por el río Passaic (Fig. 59) para visitar sus monumentos. Esta serie fotográfica tuvo mucho impacto en mi conceptualización sobre esta temática y en las piezas que produjimos a continuación y que son las que desarrollamos durante el Máster en Producción Artística, buscamos plasmar desde la plástica lo que se podría englobar como monumentos de nuestra civilización.



Fig. 57. Marlene Rocha, *Arqueología Industrial*, 2009.



Fig. 58. Serie fotográfica, *Torres de agua 1931-1934*, Bernd and Hilla Becher.



Fig. 59. Pagina del libro, *Recorridos por el Passaic*. Robert Smithson 1967.



En el primer trimestre del Master tuve la oportunidad de desplazarme a la ciudad de Bilbao, y allí pude disfrutar de un recorrido en bicicleta por toda la ría, y pude recopilar algunos datos gráficos (Fig. 60) y fotográficos, pero lo que esencialmente pretendía era vivir ese entorno industrial tan comentado en la bibliografía que estaba leyendo en la altura y sentir la intensidad y energía de esos espacios industriales derrocados.

Cuando volví de ese viaje decidí empezar en serio con mi proyecto final de master, buscando referentes y bibliografía, consultando todo tipo de fuentes que me iban llegando. Al principio no hicimos una selección de los referentes y solo mas tarde fue cuando empezamos a descartar algunas fuentes debido a la adecuación temporal que nos era pedida en este *PFM*.



Fig. 60. Imágenes del cuaderno de bocetos en viaje 2010.

Para la obra de producción artística de este proyecto tenía claro que necesitaba dar un paso más comparado con los primeros trabajos del año anterior y pensamos que ese salto podría darse, relativamente, si comenzaba a probar otro tipo de registros técnicos. Fue entonces cuando en la clase de master de Procesos Creativos en la Gráfica, empezamos a investigar sobre la técnica pictórica del monotipopolicromía. Con esta serie de primeros trabajos

de monotipo (Fig. 61), empecé a sentir que podía seguir insistiendo por ese camino, y en las primeras piezas que realice en taller, trabaje esencialmente sobre la matriz con frotaciones y trazados, lo que se conoce como proceso de sustracción. Estos trabajos empezaron a despertarme un especial interés justo en el paso previo a su procesado con el tórculo.



Fig. 61. Primera serie de monotipos sustractivos, realizada en Procesos Creativos en la Grafica 2011.

En la parte inicial del desarrollo de la investigación teórica de este proyecto encontré una exposición retrospectiva de obra gráfica del escultor norte americano Richard Serra realizada en 2001 en el Museo Metropolitano de Nueva York (Fig. 62 y 63) que tuvo gran influencia en mi investigación posterior en el taller. En esta retrospectiva se podía apreciar sus majestuosas esculturas, esbozadas y sintetizadas en sus dibujos, en unos vigorosos trazos negros. Este tipo de dibujos, por regla general buscan expresar una lectura explícita e implícita de las formas. La línea va generando superficies que a su vez generan volúmenes y en base al elemento lineal podemos insinuar o expresar emociones. Esta forma de desarrollar su obra gráfica al margen de sus esculturas (Fig. 64), fue uno de los referentes que me llevaron a experimentar una línea de trabajo pictórica dentro de este tipo de trazar mas expresivo y gestual.



Fig. 62. Retrospectiva de la obra gráfica de Richard Serra, Museo Metropolitano de Nueva York, 2001.



Fig. 63. Retrospectiva de la obra gráfica de Richard Serra, Museo Metropolitano de Nueva York, 2001.

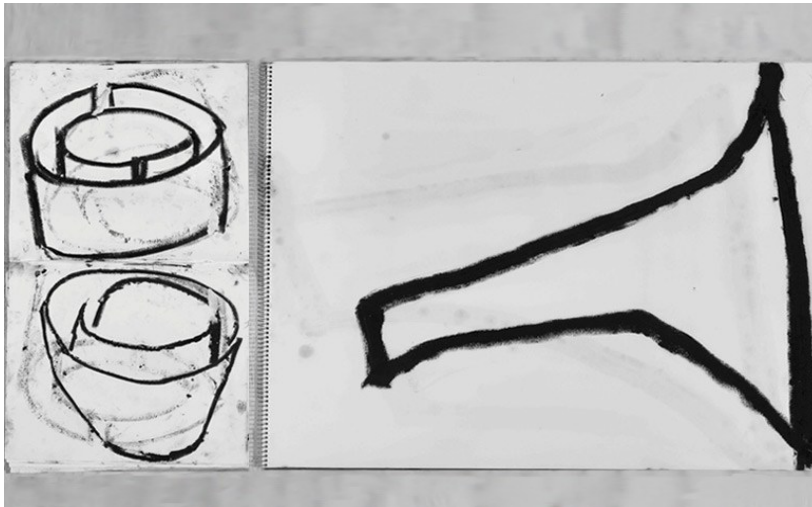


Fig. 64. Imagen del cuaderno de campo de Richard Serra.

En una conversación con el profesor del Master y tutor de la clase de Procesos Creativos en la Grafica, Rafa Calduch donde le comentamos nuestras pretensiones y el nos sugirió que quizá logramos ese cambio que deseábamos cambiando de técnica y experimentando con otra variación del monotipo, el llamado monotipo Trazado<sup>33</sup>. Esta recomendación funcionó y fue el punto de partida en el proceso en taller para la realización de las cuatro series que componen nuestro proyecto expositivo, ejecutadas con la técnica de la monotipopolicromía.

- **Proceso técnico de la monotipopolicromía:**

La monotipopolicromía se considera una fusión entre las técnicas tradicionales de impresión gráfica y la pintura. Comparte con la primera el uso

---

<sup>33</sup> Los llamados monotipos trazados o *Trace monotypes* inventados por Paul Gauguin, es aquella técnica donde se utiliza una matriz, que ya ha sido entintada con una capa uniforme sobre la que se coloca una hoja de papel limpia. En la parte de atrás de éste papel se dibuja la imagen con un lápiz o alguna herramienta afilada, haciendo un poco de presión para que en la parte delantera del papel, la que tiene contacto con la placa entintada, se traspare el dibujo lineal.

de una placa o matriz que sirve de soporte a la imagen que posteriormente se estampa en papel aplicando presión. Sin embargo en el monotipo; al contrario de las técnicas tradicionales de gravado no se altera la superficie mediante ningún tipo de tratamiento.

El proceso plástico en la monotipopolicromía coloca a la pintura en el campo de la gráfica. Al realizar un monotipo, uno se enfrenta a la matriz como ante un lienzo en blanco, se puede tener o no una idea previa o un boceto de lo que se va a realizar, aún cuando el azar y la experimentación influyen en el resultado final. Este resultado es al igual que en la pintura, único e irrepetible. *“En la monotipopolicromía no existe una segunda oportunidad, las posibilidades de lograr lo que se quiere se puede conseguir al primero intento, o se puede realizar uno bueno monotipo después de varias impresiones”.*

En nuestra fase de proceso creativo en taller, decidimos trabajar previamente en una serie de pruebas para ir perfeccionando la técnica del monotipo trazado. Durante esa etapa, los llamados *“accidentes”* ocurrían de una forma espontánea y se fueron convirtiendo en resultados muy interesantes, y posteriormente los fuimos buscando de una manera controlada para integrarlos en nuestras piezas. Este nivel de casualidad fue lo que hizo que esta técnica nos fuese tan atractiva para seguir intentando desarrollar nuestra poética con ella.

Durante el proceso de trabajo fuimos optimizando la técnica, intentando calibrar nuestro discurso plástico entre la espontaneidad intrínseca a este tipo de técnica y la habilidad para controlar todos los factores que intervenían en ella como serían el tipo de matriz utilizada el papel, la consistencia o transparencia de las tintas, los materiales empleados para trazar y crear texturas visuales, la presión ejercida sobre el soporte, etc... Estos factores técnicos han constituido una parte muy importante en el desarrollo práctico de nuestras piezas y los hemos querido tener bajo control para poder así desarrollar un discurso plástico que fuera coherente con los objetivos que nos propusimos cumplir en este *PFM*, la realización de piezas afines con la misma cadencia ya sea por temática, cuestiones formales, uso del color y grado de

acabado, o por aspectos técnicos como el empleo de elementos en las diferentes piezas que las unifique como parte de un todo.

Antes de pasar a explicar el proceso de trabajo de nuestras series, nos gustaría esclarecer algunos aspectos sobre el porqué de la utilización del tipo de matriz y el soporte utilizado en nuestras piezas:

Optamos por una matriz zincada de 50x50 cm porque con esas medidas nos era posible realizar piezas pequeñas, acotando el área y piezas grandes con la misma matriz y porque además económicamente nos saldría más rentable.

La opción por este tipo de superficie surgió de la previsión de que íbamos a tener que trazar muchas veces y con una cierta presión sobre la matriz y si esta fuera de plástico no aguantaría tanto como una zincada, que soporta mejor los trazados sin que estos pasasen al monotipo mas que lo necesario. Queríamos evitarlo y controlar al máximo el soporte con lo que íbamos a producir nuestras piezas.

La elección del tipo de papel para nuestras series se realizó después de haber consultado bibliografía sobre los tipos de papel y ver cuales se podrían ajustar mejor a nuestras pretensiones de usar el monotipo trazado. Al final optamos por el papel couché de 250g porque contiene una camada de revestimiento de carbonato cálcico que le da una gran resistencia y flexibilidad, características idóneas para la técnica de la monotipopolicromía. No podíamos correr el riesgo de usar otro tipo de papel menos flexible hecho con otro tipo de fibras que pudiese rasgarse al empezar a trazar nuestros grafismos con materiales punzantes (Fig. 65) en su verso y que pudiera dañarse la matriz y el monotipo. Además, el papel couché puede ser trabajado en el monotipo tanto aditiva como sustractivamente ofreciendo mayor versatilidad y fiabilidad que otros tipos de papel grafico, mas difíciles de trabajar con el proceso de sustracción, es decir, mas difíciles para manipular la tinta posteriormente al estampado.

Estas fueron las razones que nos llevaron a optar por estos materiales, basándonos en su adecuación a nuestras necesidades de proyecto.

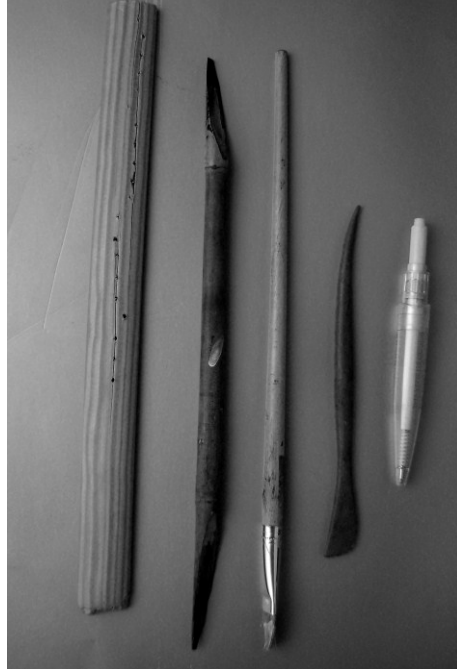


Fig. 65. Herramientas que fuimos utilizando y adaptando para la creación de las texturas visuales aplicadas en nuestras series de monotipo trazado.

- **Proceso de trabajo las pruebas del monotipo trazado.**

Como ya hemos comentado, durante la realización de la investigación en taller ejecutamos algunas pruebas para poder experimentar y controlar los recursos técnicos que el monotipo trazado nos podía ofrecer.

Para estas pruebas, nos basamos solamente en nuestra memoria visual, sin referentes fotográficos directos, usando solo el recuerdo de las formas de la arqueología industrial que habíamos visto y visitado a lo largo de varias semanas. Pensamos que de esa manera, recurriendo solo a la memoria visual, nos sería más fácil sintetizar la forma y a la vez alcanzar una cierta espontaneidad en las piezas (Fig. 66).





Fig. 66. Primeras pruebas de monotipos trazados con doble estampación 2011.

Este monotipo es uno de varios intentos que experimentamos para ver que tipo de expresión plástica se podía conseguir estampando dos veces el mismo monotipo, en este caso se puede apreciar que en la segunda estampación añadimos unos ligeros matices amarillos que se fusionaron con el entintado negro de la primera estampación, originando una cierta tonalidad verdosa. El resultado no nos agradó demasiado porque la imagen se diluía, creando una cierta ambigüedad visual.

Como los resultados de las pruebas de monotipos con el proceso aditivo no se adecuaban a nuestra poética, decidimos empezar con las pruebas del proceso sustractivo (Fig. 67), en este monotipo se puede apreciar que posteriormente a la estampación intentamos manipular la tinta, antes del secado, por medio de frotados de los fondos y utilizando un trapo empapado con unas gotas de disolvente. Los resultados de esta fase ya empezaban a ser más satisfactorios para nosotros y el trazado empezaba a ser más sugestivo, haciendo que nuestras piezas caminasen hacia una cierta armonía entre figura y fondo, aunque todavía no era el tipo de atmósfera que deseábamos.



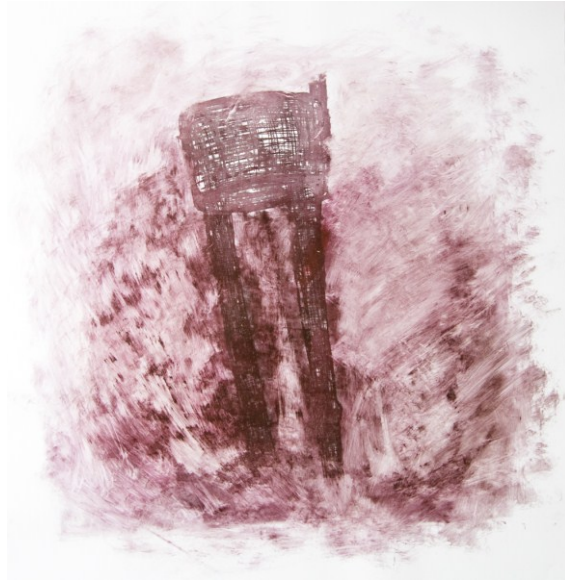


Fig. 67. Monotipo trazado ejecutado posteriormente un proceso sustractivo del exceso de entintado en los fondos, 2011.

Por adaptación a la cronología de este *PFM* decidimos empezar en seguida con otra tentativa pero esta vez intentando no presionar demasiado el papel mientras ejecutábamos el trazar. En esta fase del proceso descubrimos que cuanto menos fuera la presión ejercida sobre el soporte controlaríamos mejor las huellas en los fondos de las imágenes (Fig. 68).



Fig. 68. Monotipo trazado donde se puede apreciar el ajuste indeseado dejado por el gesto ejecutado con demasiada presión a la hora de trazar ambigüedad entre forma y fondo.

En esta fase decidimos que deberíamos probar a trazar con la mano mas levantada para que la presión ejercida no tuviese demasiado impacto en los fondos de las piezas (Fig. 69) y empezamos otra serie de pruebas en las probando a disminuir la presión ejercida sobre el soporte. Los resultados de estas pruebas ya empezaban a salir tal como nosotros deseábamos y los fondos empezaban a estar limpios, sin todo ese ruido molesto que hasta este punto persistía, a la vez que íbamos levantando mas la mano del soporte. El trazado se iba potenciando y empezaba a ser más contundente y con mayor carga expresiva.



Fig. 69. Prueba de monotipo donde se puede ver el resultado fructífero del dominio de la presión sobre el soporte y que hace que el trazado se vea más expresivo.

Los resultados obtenidos en esta fase fueron cruciales para el desarrollo posterior de las piezas finales, tal como comentamos, habíamos encontrado el trazado que se adecuaba a nuestra expresividad y empezábamos a conseguir una cierta depuración de la imagen que comenzaba a conducirnos hacia otro tipo de variables con las que todavía teníamos que lidiar, los llamados espacios en blanco. Estos espacios en blanco fueron recuperando su lugar pero el problema era que empezaban a tomar demasiado protagonismo y resultaba en una pérdida de fuerza de la imagen, y consultando al profesor Rafa Calduch una vez más, este nos sugirió que una entonación del fondo mediante aguadas ayudaría a potenciar y a equilibrar la imagen. En un primer

momento experimentamos a realizar las aguadas con pigmento y latex como aglutinante muy diluido en agua (Fig. 70).

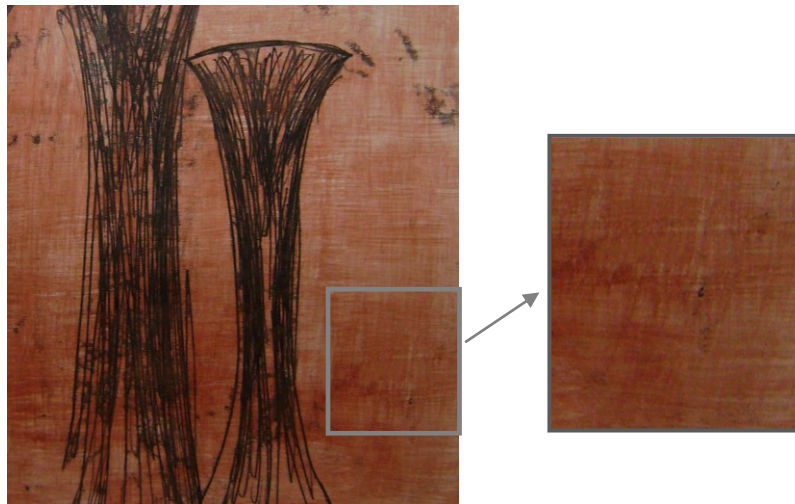


Fig. 70. Prueba de monotipo trazado, con posteriores aguadas de látex y pigmento.

Sin embargo, como se puede apreciar en la figura, el resultado era demasiado opaco y dejaba mucho grano del pigmento en la superficie del papel, provocando una textura indeseada. Entonces decidimos seguir experimentando con aguadas más suaves como las de nogalina (Fig. 71). Inicialmente no sabíamos que dilución de nogalina era la adecuada y además su aplicación con brocha no era lo más idóneo porque dejaba una huella muy marcada y muchas veces manchaba demasiado el fondo (Ampliación de la Fig. 72) lo que desviaba la atención hacia a esos “*accidentes*” que todavía no acababan por estar integrados en la obra final.



Fig. 72. Uno de los primeros monotipos trazados donde se puede observar la aplicación de aguadas con nogalina.

Las siguientes y últimas pruebas intentamos resolver el problema que nos había surgido al usar la nogalina utilizando distintas concentraciones de la misma. Probamos con una solución concentrada de (1 parte de nogalina : 5 partes de agua) y otra solución 3 veces más diluida (1:15) (Fig. 73) y al concluir las pruebas observamos que la solución más diluida era más fácil de controlar y que además se podía ir aplicando de una forma aditiva de menos a más, por tanto, pensamos que esa podía ser la mejor manera de controlar el resultado final de nuestras piezas para no caer en la saturación.



Fig. 73. Diluciones de nogalina para las aguadas de nuestras piezas.

Durante esta fase del proceso de investigación en taller, comprobamos que también nos hacía falta delimitar la imagen antes de empezar con las aguadas y decidimos que lo mejor era que los límites de la imagen coincidieran con los de la plancha de 50 x 50 cm (piezas grandes), la llamada estampación a sangre. Sin embargo, el problema que se nos planteó fue que cuando coinciden los límites de la plancha y la imagen en monotipos que no se pasan por el tórculo, como los nuestros, el trazado se difumina y tiene poca presencia y a la hora de hacer las aguadas estas tendrían que limitarse al formato de 50 x 50. La solución fue hacer reservas con cinta de carrocerero en los márgenes del monotipo una vez estampado para proceder a la aplicación de aguadas de nogalina y una vez secas las capas de nogalina, retirábamos la cinta, manteniéndose el papel intacto y con los límites del encuadre de la imagen bien definidos (Fig. 74 ).



Fig. 74. Reserva de los límites de la imagen con cinta de carrocerero.

El problema de las huellas indeseadas dejadas por la brocha en el soporte fue resuelto a posteriori, inicialmente probamos con un trapo embebido en nogalina pero constatamos que este absorbía demasiado la aguada y no dejaba que esta penetrase bien en el papel couché. Se nos ocurrió entonces la idea de adaptar una esponja de ducha como herramienta de trabajo y descubrimos que su uso nos permitía un mejor arrastre de la nogalina y con



ello una mejor concreción de las piezas ya que no dejaba marcas consiguiendo una perfecta integración de la aguada con la imagen (Fig. 75).

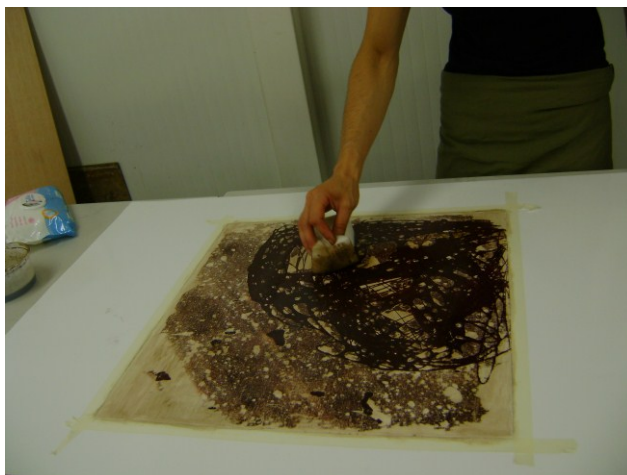


Fig. 75. Integración de las aguadas por medio de una esponja en el soporte.

Para concluir este apartado acerca de las pruebas anteriores a las piezas finales de nuestra producción artística, nos gustaría comentar que estas fueran realizadas en un espacio dilatado de tiempo y que de manera simultánea proseguiamos con nuestra investigación teórica.

Las piezas finales han sido fruto de toda esta investigación hecha a priori en el taller, junto a algunos “accidentes” controlados que tuvimos la oportunidad de experimentar al crear las series finales, a las que en todo momento hemos procurado darles una unidad basada en el desarrollo de un discurso, equilibrar a partes iguales, la espontaneidad y la experimentación con los materiales y con la técnica utilizada.

Sin todo este proceso de pruebas y experimentación, no hubiera sido posible la concreción de las series finales, las cuales pasaremos a comentar a continuación.

- **Serie Depósitos:**

Como ya se ha comentado anteriormente, nuestro trabajo plástico con este tipo de estructuras lo empezamos en la etapa anterior a la realización del Master en producción artística, y durante la consecución del mismo, seguimos experimentando con ellas en el taller a la par que llevamos a cabo una ardua investigación teórica y bibliográfica. Estas estructuras tan peculiares que visualmente son muy potentes, mucho más cuando son vistas de cerca, se han convertido en una constante en los paisajes urbanos, probablemente debido a la expansión de las ciudades y a la integración de las zonas periféricas a los cascos urbanos de las urbes. No es nada extraño pasear o deambular por una gran urbe y toparse con una estructura de este tipo y personalmente siempre me llamaron mucho la atención y los tengo un cierto apego sentimental porque fueron las primeras estructuras que representan perfectamente el tipo de espacios en los que fundamentamos nuestra poética.

Además, estos depósitos han sido una presencia habitual en la obra de los Becher, quienes tienen muy bien documentado este tipo de estructuras. Por este motivo y por mi fijación personal, desde el comienzo de este *PFM* tuve claro que quería hacer una serie de depósitos, hecho el cual concordamos mi tutor y yo al comienzo del *proyecto final*.

Durante la realización de esta serie fuimos practicando todos los conocimientos adquiridos anteriormente, lo que permitió que la serie se pudiese desarrollar con una cierta fluidez, donde intentamos aplicar y provocar los *accidentes* de una forma controlada, lo que habíamos conseguido superar con la fase de pruebas previas. Durante esa fase previa del proceso, también sentimos la necesidad de un cambio de escala para probar si nuestras piezas podrían funcionar en otros formatos, y así se gestaron los formatos más pequeños, que posteriormente han abarcado la mayor parte de las piezas de nuestra producción artística. Este cambio surgió después de acabar con cierto cansancio y fatiga de ejecutar muchas de las pruebas con papel de 100 x 70 cm, y nos entro curiosidad por probar y ver el resultado que se obtenía con un formato de la imagen más pequeño. Además queríamos rentabilizar también el

gasto en papel y decidimos dividir los formatos de couché de 100 x 70 cm, en el máximo de piezas de un formato pequeño y la relación medida/proporción más idónea resulto ser la de formatos de 15 x 21cm de formato de imagen (equivalentes al formato de 16,7 x 22 cm con el marco). Este cambio de escala vino a ser muy enriquecedor posteriormente, y le fue como un refrescar que nos ha venido muy bien para la realización y el desarrollo de las demás series.

Las primeras piezas construidas en esta serie fueron las 4 piezas de 50 x 50 cm de formato de imagen (correspondiente al formato enmarcado de 62 x 79 cm), y solo después fue cuando produjimos las 4 piezas más pequeñas de 15 x 21cm.

A nivel cromático, en la serie depósitos seguimos optando por utilizar en la totalidad de las piezas trazados contundentes en negro sobre aguadas tenues con nogalina, nos pareció que estas potenciaban bien este tipo de imagen, sin interferir, apenas creando una atmósfera en la cual nuestras formas no están como suspensas en el aire. Al matizar la superficie blanca con el color beige les da una mayor presencia y ayudan a su equilibrio visual.

- **Serie Demolición:**

Como ya hemos comentado al inicio de este apartado, para la creación de nuestras obras no utilizamos referentes fotográficos directos, si no que lo hicimos de memoria, y durante el devenir de la investigación de referentes para nuestro entrenamiento de memoria visual encontramos en la red una *web* sobre depósitos y allí aparecían unas imágenes, a modo de *frame*, que relataban la demolición de 3 depósitos de cemento (Fig. 76). Estas imágenes fueron el punto de partida de la siguiente serie, titulada tal como el propio acto en si que representa, Demolición, y que consta de 3 piezas.

En esta serie intentamos hacer alusión, a través del color, a las tonalidades del óxido presente en la mayoría de estos espacios, como una especie de *plasma* que brota de estas estructuras de hierro y cemento. Hicimos



pruebas de cromatismo y al final nos decantamos por tonalidades sepia y sanguíneas (Fig. 37). y probamos a simplificar la caída de los depósitos a nivel compositivo y sintético de este acto colosal. En la realización de esta serie, también intentamos reproducir un tipo de accidente fortuito de las pruebas, que consistía en aplicar huellas de presión más o menos intensa, ejercida a la hora de trazar sobre el soporte.

Decidimos probar a utilizar esas texturas de una forma más equilibrada, con sitios de respiro o *zonas sin*, porque pensamos que de esa forma podrían servir de apoyo a las figuras de esta serie, y que esa maraña textural podría favorecer la composición, ya que nuestra pretensión en esta serie era la de transmitir la sensación de que algo se desmorona (Fig. 38).



Fig. 76. Referente fotográfico de la serie *Demolición*.

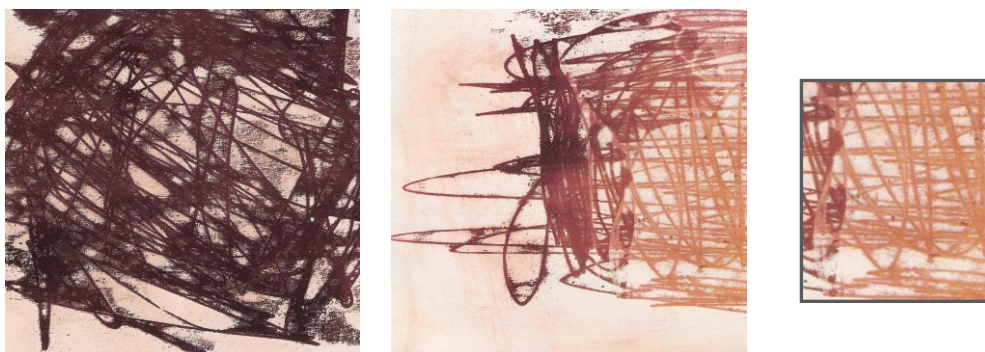


Fig. 77. Pruebas de cromatismo para la serie *Demolición*.



Fig. 78. 3ª Pieza final de la serie *Demolición*.  
Se puede observar el logro del control en la utilización de la textura del fondo a favor de la composición.

En la imagen ampliada de la derecha (Fig. 77) se puede apreciar una cierta transparencia del cromatismo, conseguida con la incorporación a nuestro nexo de base transparente de tinta calcográfica, resultado que posteriormente buscaríamos intencionadamente en la serie *Estructuras*.



Fig. 79. Entintado con el color definitivo de la serie *Demolición*.

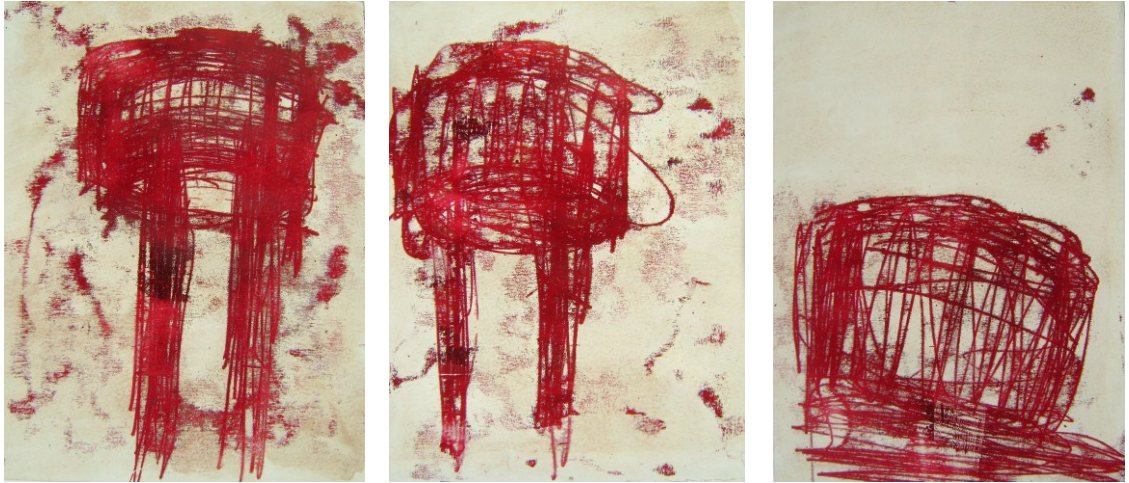


Fig. 80. Pruebas de composición de la serie *Demolición*.

- **Serie Estructuras:**

Esta serie, titulada *Estructuras*, se fue desarrollando simultáneamente a la serie *Demolición*, empezando su realización durante el tiempo de secado de las piezas de la serie *Demolición* para la aplicación de las aguadas con nogalina, que en general fue de aproximadamente 1 hora para todas las piezas.

Para esta serie recuperamos el formato pequeño que habíamos usado para 4 piezas de la serie *Depósitos*. El resultado de las piezas de tamaño reducido nos había gustado tanto que quisimos aplicarlo a la totalidad de las piezas de esta nueva serie, también con la intención de provocar un cierto dinamismo en las series.

En las piezas de esta serie pretendimos referenciar otro tipo de entramados de nuestro imaginario industrial, estructuras de hierro que habíamos visitado tanto en Bilbao como en el puerto de Valencia y también en Oporto.

Lo primero que hicimos fue consultar nuestro archivo gráfico y fotográfico para refrescar nuestra memoria visual (Fig. 81).





Fig.81. Algunos referentes fotográficos de estructuras industriales de hierro sacados en los viajes realizados durante el Master 2010/2011.

En el paso siguiente procedimos con unas pruebas de color, porque en esta serie teníamos la voluntad de empezar a trabajar con diferentes cromatismos, lo que ya habíamos probado anteriormente en la serie *Demolición* con resultados satisfactorios. Empezamos por realizar pruebas de composición y cromatismo, con gamas de colores que tuvieran que ver directamente con este tipo de entramados y estructuras, verdes óxidos gamas de marrones rojos oscuros

Además de ampliar nuestra gama cromática en esta serie, añadimos otro cambio, incorporando en algunos casos una base transparente (Fig. 82).

El resultado lo habíamos visto anteriormente en las pruebas de cromatismo de la serie *Demolición*, donde observamos que algunos trazados tenían una cierta insinuación del color permitiendo que se vieran los trazados de tinta anteriores, y este juego de transparencias y opacidades cromáticas, nos pareció una forma interesante de seguir investigando en la presente serie.

Durante la fase de pruebas nos surgió otro de los accidentes fortuitos ya comentados anteriormente. Mientras estaba en el taller realizando un monotipo de prueba me cayó un poco de tinta calcográfica en uno de los monotipos que ya tenía ejecutados y que todavía estaba en la fase de secado de la tinta y como no lo quería perder, intenté limpiarla con lo único que tenía a mano, un par de toallitas *Dodot*, las cuales utilizo normalmente para limpiar el material porque limpian fenomenal todo tipo de tintas. La grata sorpresa fue que al frotar la mancha del monotipo, esta se removía, y así fue como empezamos a incorporar a nuestro favor otro de los sucesos inesperados, ya que desde ese momento y hasta el final de las series, pudimos mejorar y controlar otra de las variantes del proceso de nuestro trabajo, el exceso de textura proveniente de la presión ejercida al trazar sobre el papel (Fig. 83), una constante en los fondos de nuestros monotipos y que muchas veces provocaban un cierto ruido molesto en nuestras composiciones.

Como podía ser un gran paso evolutivo de nuestro trabajo, lo repetimos varias veces para verificarlo y comprobar si tenía algún tipo de consecuencias anómalas para el soporte y observamos que las toallitas retiraban la tinta húmeda que todavía no había penetrado en la camada protectora de carbonato de calcio que compone el papel couché.



Fig.82. Prueba de color donde se aprecia la incorporación de base de tinta calcográfica transparente en nuestra paleta, lo que originaba una cierta fluidez en la capa del primero plano que contrastaba con la consistencia cromática de los trazados de las capas anteriores.

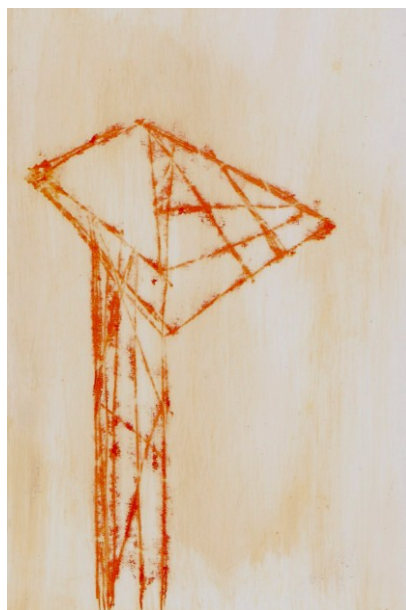
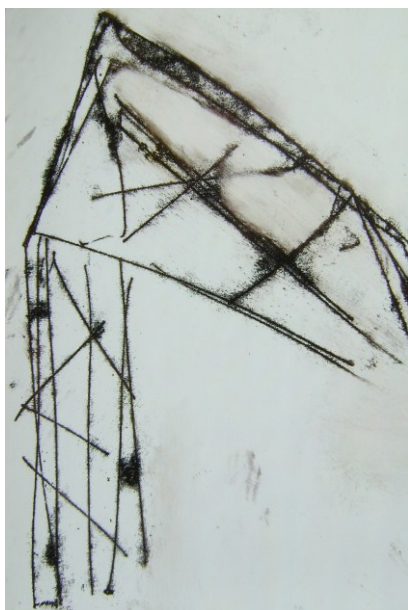


Fig. 83. Pruebas de monotipo donde conseguimos remover integralmente las texturas huellas de la tinta calcográfica en el entorno de la figura provocadas por la presión ejercida en el papel al trazar.

- **Serie Fragmentos:**

Durante nuestra investigación simultánea tanto en taller como bibliográfica, tomamos contacto con el trabajo de una artista Belga, Élodie Antoine, artista que trabaja la temática urbana. La serie que mas nos interesó de su obra fue la denominada como *Detalles Urbanos*, en la que se pueden ver construcciones industriales ejecutadas a modo lineal con la técnica del bolillo, estructuras que se van tejiendo sutilmente hasta alcanzar un punto de tensión, el cual puede ser interpretado como que la artista las deja a medias sin terminar o como la destrucción o *deshilachamiento* de esos entramados que los hace leves desprovoyéndolos de todo la carga referente a su materia originaria (Fig. 84 y 85). Cuando vimos estas piezas, nos remitieron a una idea de fragmentación y simplificación lineal de elementos colosales. Estos trabajos fueron, en esencia, el punto de partida en el devenir de las bases de la serie *Fragmentos*.

Durante la toma de contacto con la serie de Élodie Antoine, encontramos un par de imágenes del siglo 19 (Fig. 86), pertenecientes a la etapa de construcción en hierro de un puente emblemático de Oporto de 172 metros de altura, construído en 1886 por la sociedad belga Willebroeck siguiendo los planos de Théophile Seyrig, uno de los antiguos ayudantes de Eiffel.



Fig. 84. y Élodie Antoine Detalles urbanos, 2009.

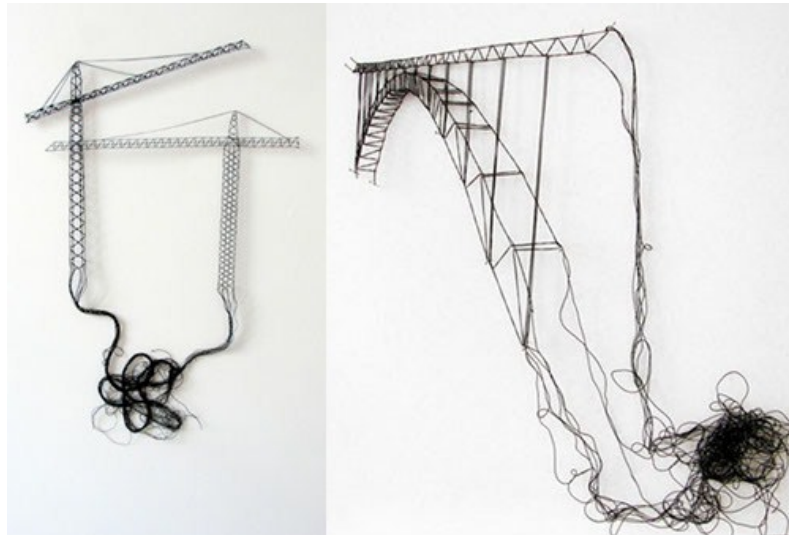


Fig. 85. Élodie Antoine Detalles urbanos, 2009.



Fig.86. Fotografía de la construcción del Puente de San Luis I en Oporto, Portugal, 1886.

Esta fragmentación/construcción comenzó a tener otro tipo de lecturas y nos llevo hasta nuestra serie Fragmentos. Empezamos a consultar nuestro archivo fotográfico y tomamos consciencia de que muchas imágenes de las estructuras colosales, las teníamos fragmentadas porque no nos cabían en su totalidad en los encuadres, y así empezamos a pensar en sacarle partido a este juego de hierro fragmentado, que hace alusión tanto a la construcción como a la destrucción de estas formas.



En una primera etapa recurrimos a un tratamiento de imágenes por ordenador con el programa *Photoshop*, para intentar sacar el mayor partido de nuestro registro fotográfico, fruto de los viajes de campo, y crear nuevos encuadres fotográficos. Al final de algún tiempo, concluida la fase de tratamiento con el Photoshop, logramos una composición fotográfica en base a la cual también aplicamos posteriormente el tratamiento cromático de la desaturación de color, para que la idea de síntesis pudiese estar presente en todo el proceso, incluso en el cromático (Fig. 87).

Mientras efectuábamos nuestro proceso de selección del material fotográfico etc. nos interesamos por una grúa del puerto de Valencia, estructura que ya habíamos utilizado como referente anteriormente en nuestras incursiones sobre la temática. Esa grúa nos sirvió para crear los nuevos encuadres y aunque en un principio fueron usados directamente como base de la presente serie, una vez entrenada nuestra memoria visual sobre las nuevas formas, ejercitamos nuestra capacidad de síntesis de las piezas para la depuración de las imágenes, premisa fundamental de todas nuestras series. Probablemente la serie *Fragmentos* ha sido donde mejor hemos plasmado ese proceso de simplificación y síntesis, solo se queda en la retina los fragmentos de todos estos espacios y formas.

La serie *Fragmentos* está compuesta por 20 piezas resultado de la investigación exhaustiva de todas las demás series, en el que cada serie y cada prueba fueron aportando su contribución al proceso de transformación, depuración y simplificación de nuestra poética. Esta serie representa los fragmentos de la memoria y los fragmentos de los vestigios de los espacios industriales.

En esta serie hemos conseguido, finalmente, poner a punto nuestro equilibrio entre la espontaneidad de la técnica y el dominio de los “*accidentes*” y hemos sabido encontrar y subyugarlos a las necesidades plásticas de nuestra práctica artística, logrando un dominio muy bueno y libre del trazado hasta al compositivo, pasando por la depuración cromática hasta a la reclamación total

de dominio de los fondos de nuestras imágenes, que pasaron a ser “puros”, nuevamente, reforzados con sutiles aguadas de nogalina.



Fig. 87. Composición fotográfica, fruto de los viajes de campo.

En este apartado nos gustaría también hacer referencia al enmarcado final de la totalidad de las piezas. Nos parece de interés comentar que el diseño y realización del enmarcado fue ejecutado por nosotros en el taller de pintura de la Facultad de Bellas Artes, pudiendo de ese modo, imprimir a las piezas un carácter todavía más unificado y personal, intentando así cumplir con una parte de los objetivos propuestos en este proyecto.

Existen dos tipos de medidas de marco, una de 62 cm x 79 cm, utilizada en las piezas de mayor formato y otra de 16,7 cm x 22,6 cm en las piezas de pequeño formato. El marco fue diseñado a modo de caja y realizado en madera y después de realizar simulaciones con varios colores, pino, negro y blanco, finalmente nos decantamos por pintarlos de blanco satinado (Fig. 88). Pensamos que el enmarcado blanco permitiría una mejor visibilidad de la pieza sin competir con la imagen, a diferencia de los otros colores que podían tomar demasiado protagonismo.



Fig. 88. Simulación digital, para la selección del enmarcado de las piezas.

En el diseño del cierre del marco “caja”, optamos por utilizar el glassepack porque es un material ligero y de fácil manipulación, y se puede cortar con un simple *cutter*. Además de ser un material de coste accesible, los marcos también están diseñados para poder adaptarse al metacrilato en un futuro si fuese necesario y si se contara con mayor presupuesto. El glassepack va atornillado a cada una de las extremidades de la estructura del marco por medio de cuatro tornillos de acero pavonado de 1,2 cm de largo (Fig. 89). Este método de cierre con tornillos personalizados, por un lado potencia el carácter Industrial inherente a la temática de las piezas, haciendo apología a una cierta figuración que contrasta con la síntesis de las composiciones plasmadas, y por otro tiene su función práctica, permitiendo un rápido montaje y desmontaje.

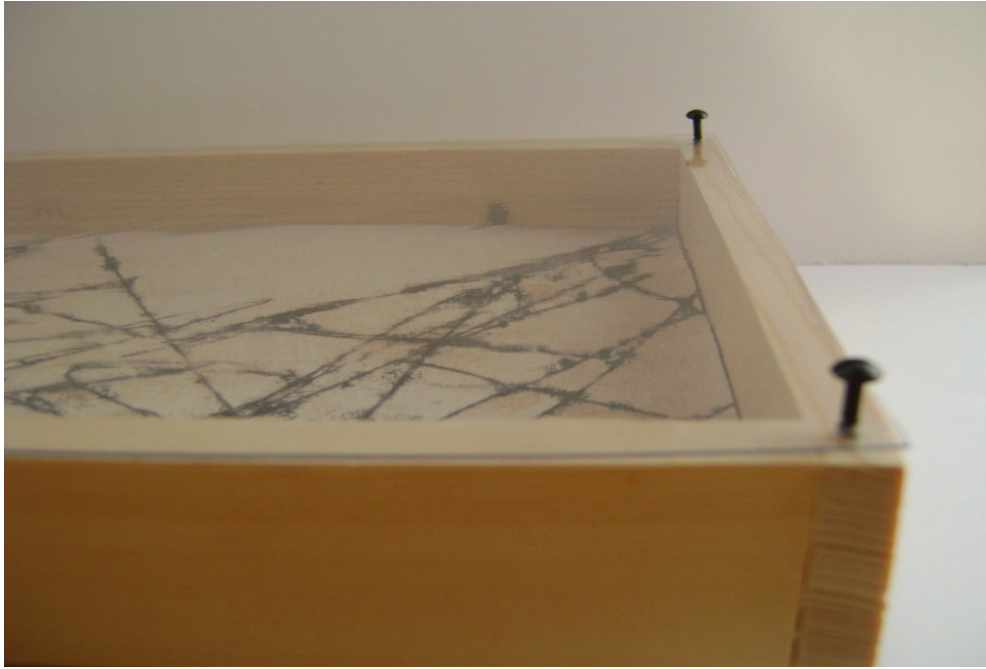


Fig. 89. Pormenor de Marco con cierre de tornillos y glassepack.

## 8. SERIES.

### 8.1. Serie Depósitos



Fig. 90.



Fig. 91.



Fig. 92.



Fig. 93.





Fig. 94.



Fig. 95.



Fig. 96.



Fig. 97.

## 8.2. Serie Demolición



Fig. 98.



Fig. 99.



Fig. 100.



### 8.3. Serie Estructuras



Fig. 101.



Fig. 102.



Fig. 103.



Fig. 104.





Fig. 105.



Fig. 106.

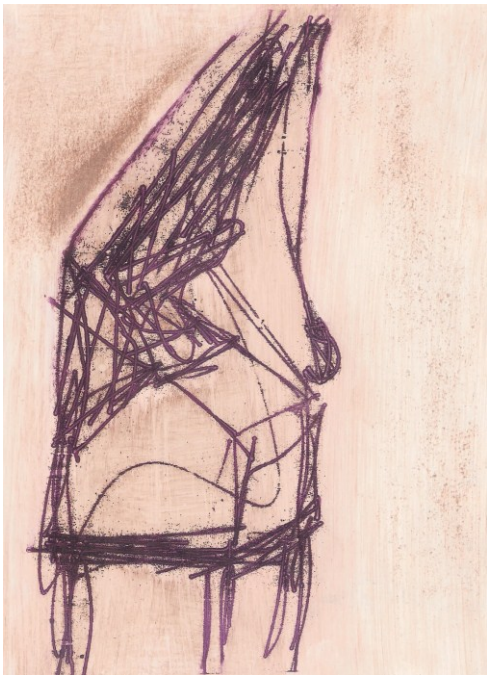


Fig. 107.



Fig. 108.

#### 8.4. Serie Fragmentos



Fig. 109.



Fig. 110.



Fig. 111.



Fig. 112.





Fig. 113.



Fig. 114.



Fig. 115.

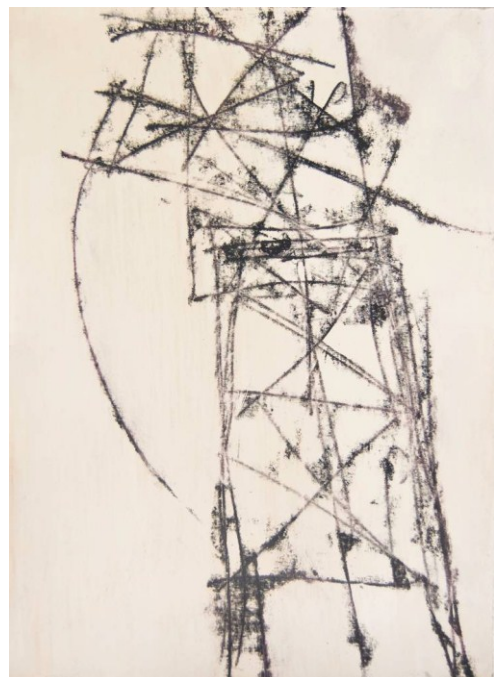


Fig. 116.



Fig. 117.

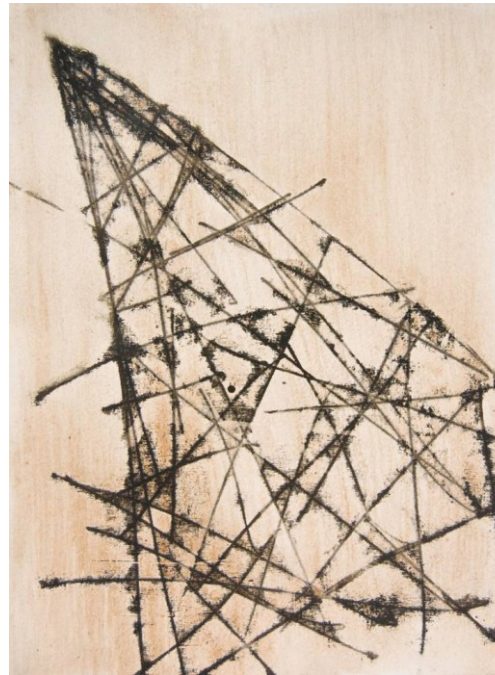


Fig. 118.



Fig. 119.

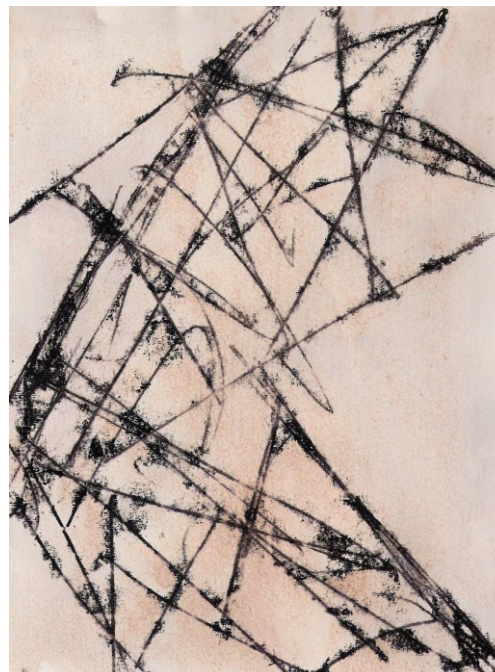


Fig. 120.



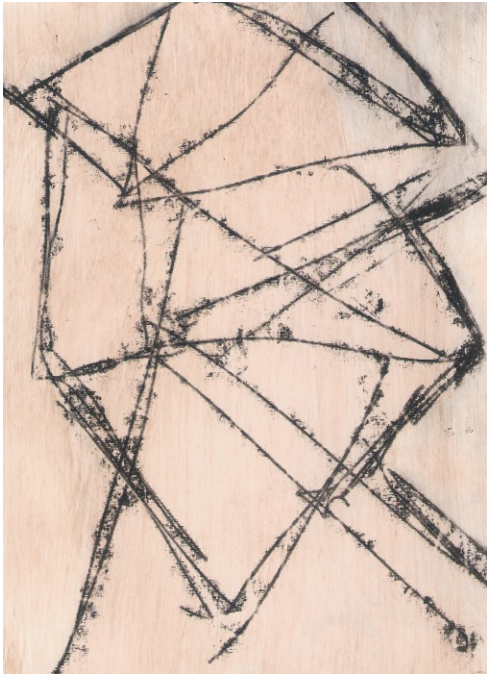


Fig. 121.



Fig. 122.

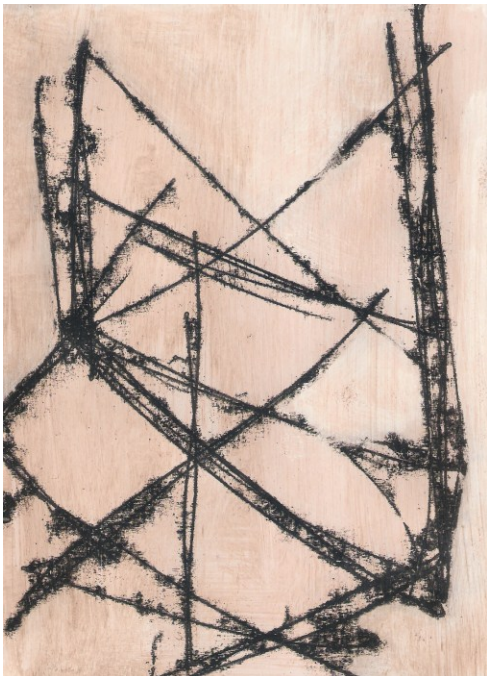


Fig. 123.

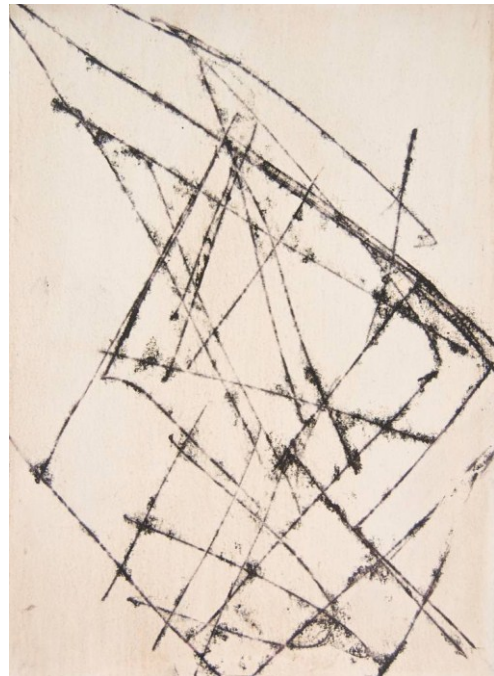


Fig. 124.



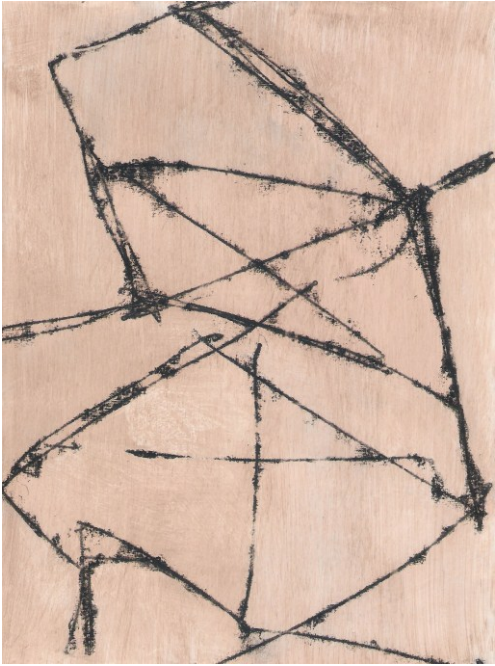


Fig. 125.



Fig. 126.

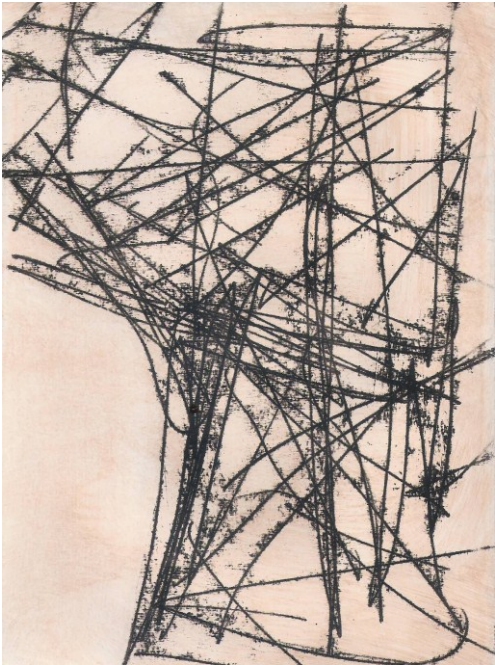


Fig. 127.



Fig. 128.

## 9. CONCLUSIONES.

Para finalizar nuestra investigación en torno a la teoría y práctica expuesta en este *PFM* pasamos a la exposición de las conclusiones y aportaciones extraídas del mismo:

- Tal como nos habíamos planteado en los inicios de esta memoria hemos tratado de visualizar y proceder a un análisis del desarrollo del tema propuesto. La Arqueología Industrial, como referente válido y actual al que muchos artistas visuales recurren para crear sus obras, haciéndolo desde diferentes perspectivas ideológicas: históricas, políticas, reivindicativas o simplemente artístico-formales.
- Durante la consecución de este proyecto hemos recabado y enlazado todo un siglo, donde el tema Industrial fue naciendo y desarrollándose cíclicamente en el ámbito de la poética de varios autores acompañando los altos y bajos de todo un siglo capitalista, y hemos comprobado que en la última década de principios de un nuevo siglo, sigue habiendo pioneros que se vuelven a conmover y fascinar con las formas industriales y a querer seguir “perpetuándolas” y buscándolas en sus obras.
- Para el desarrollo de este proyecto, hemos recopilado una bibliografía heterogénea sobre la temática propuesta que nos ha legado una terminología expresiva y cultural que respalda los conocimientos intrínsecos a nuestra práctica en taller.
- Con nuestros resultados plásticos, obtenidos en taller, hemos alcanzado una cadencia y unificación de las diferentes piezas que componen nuestras series, pasando por un proceso de depuración y simplificación de la imagen. Fuimos dejando por el camino determinaciones innecesarias hasta llegar a la imagen secuela de un gesto expresivo, memoria de una vivencia concienciada. Por otro lado,



intentando resolver todas las dificultades que se fueron interponiendo en nuestro camino, hemos madurado nuestro proceso creativo en una serie de búsquedas expresivas que caracterizan la gestación artística en nuestras obras.

- El trabajo realizado durante el proyecto final ha sido preparado para poder realizar un proyecto expositivo que podría ser real, y susceptible de ser presentado en la sala de exposiciones del *Centro Cívico Antiguo Sanatorio de Puerto de Sagunto*. Creemos que durante este *PFM* hemos sido capaces de enlazar la teoría que fuimos desarrollando, con la resolución práctica del tema a que nos habíamos propuesto. No obstante, las series producidas en este *PFM* podrán seguir siendo exploradas y mejoradas en un futuro con la técnica aprendida, la cual necesita de más práctica e intuición que el tiempo puede conceder.

Lo mas notable de la realización del Master en Producción Artística ha sido el hecho de que nos tuvimos que parar a pensar reflexionar seriamente en nuestro quehacer artístico, el cual habíamos abordado durante los 3 años anteriores al master de una forma empírica, sin bases sólidas y sin objetivos concretos, apenas con la hipótesis de saber si seríamos capaces de establecer un dialogo entre pintura y espacios industriales. Con la realización y finalización del Master y del *PFM*, ese dialogo es fruto de la reflexión y resolución de contenidos de imágenes y técnicas, que nos deja la abertura hacia nuevas posibilidades plásticas que en su conjunto nos permitirán seguir con una nueva propuesta creativa.

## **10. BIBLIOGRAFÍA, ÍNDICE DE FIGURAS DE LAS SERIES Y CURRICULUM VITAE**

### **Libros:**

BANHAM, Reyner, La Atlántida de hormigón, Editorial Nerea, Madrid, 1989.

KOOLHAAS, Rem, Espacio basura, Editorial Gustavo Gili, SL., Barcelona, 2007.

BECHER, Bernd e BECHER, Hilla, Tipologías, Editorial Fundación Telefónica, Madrid, 2005.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso e FERNÁNDEZ, Isabel García, Diseño de exposiciones. Concepto, Instalación y montaje, Editorial Alianza, SA., Madrid, 2012.

RICO, Juan Carlos, Montaje de Exposiciones: museos, arquitectura, arte, Editorial Sílex, SL., Madrid, 2001.

TRINDER, Barrie; SMITH, Stuart ; FOHL, Axel; SHAYT, David ,The Blackwell encyclopedia of industrial archaeology, Blackwell Publishers, Oxford, United kingdom, 1992.

SMITHSON, Robert, Un recorrido por los monumentos de Passaic, Editorial Gustavo Gili, SL., Barcelona, 2006.

Argan, G.C. y Bonito Oliva, A. , El arte hacia el 2000, Editorial Akal, Madrid, 1992.

Rosell, Q., Rehacer paisajes, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

BENJAMIN, Walter, Discursos Interrumpidos I, Jesús Aguirre (trad.), Editorial Taurus, SA., Madrid ,1973.

### **Catálogos:**

BECHER, Bernd e BECHER, Hilla, Anonymous sculptures. A typology of technical buildings, Editor: ART-PRESS Verlag, Düsseldorf, and Wittenborn and Co., New York, 1970.

BALMISA , Alberto Sánchez, e BARRIOS , Jose Luis, PICAZO, Gloria, Catálogo de la exposición Una fábrica una maquina un cuerpo ..., Editora MUAC, México DF, 2009.

CLEMENTE, José, Luis, Ingeniero de Arqueologías, Catálogo de la exposición de Antonio Alcaraz, Galería CROMO, Alicante 1994.

PÉREZ, Carlos, Antonio Alcaraz con Singer en la fragula de Vulcano, Catálogo de la exposición de Antonio Alcaraz, Galería Edgar Neville, Alfafar (Valencia), 1997.

TEJEDA, Isabel, Veduta o Capriccio. El culto moderno a los monumentos, Catálogo de la exposición de Antonio Alcaraz, Casa de la Cultura de Villena, Alicante, 1998.

PEÍRÓ, Juan Bautista, Memoria del futuro, (Naturaleza y maquinismo), Catálogo Antonio Alcaraz, Memoria del futuro, Galería Cánem, Castellón e Galería Alicia Ventura, Barcelona, 2001.

DE LA CALLE, Román, Diálogo entre imagen y texto. Reflexiones en torno a un libro de artista, Catálogo Antonio Alcaraz. Libros y obra gráfica, Fundación Shlotter, Altea, 2005.

AGUILAR, Inmaculada, El paisaje de la industria: Una mirada de Antonio Alcaraz, Catálogo de Antonio Alcaraz, Arte e Industria, Sala de exposiciones Centro Cívico Antiguo Sanatorio, Sagunto (Valencia), 2006.

Mariza González, Catálogo de la exposición, La Fábrica, Fundación Telefónica, Madrid, 2001.

Mariza González, Catálogo de la exposición, Nuclear de LMNZ, mecanismos de control, Centro de Arte Caja Burgos, Burgos, 2004.

Richard Serra, Drawing. A Retrospective, Editorial Yale University Press, United Kingdom, 2011.

### **Textos:**

MURRIA, Alicia, Contra la desaparición, Catálogo de Mariza González, La Fábrica, Fundación Telefónica, Madrid, 2001.

CASTRO, Fernando, Catálogo de Mariza González, La fábrica. Fundación Telefónica. Madrid, 2001.

GIANETTI, Claudia, Todas las simbiosis son resonancias temporales, Catálogo de Mariza González, La fábrica, Fundación Telefónica. Madrid, 2001.

JIMÉNEZ, Carlos, Lemóniz. Historia, mito y ruinas en la encrucijada de una central nuclear, Catálogo de Mariza González, Nuclear de LMNZ, mecanismos de control, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2004.

OLMO, Santiago, La central / El castillo, Catálogo de Mariza González, Nuclear de LMNZ, mecanismos de control, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos, 2004.

PERALES, Rosa, Naturaleza muerta en el tiempo, Catálogo de Mariza González, Palacio de las Cigueñas, Junta de Extremadura, Cáceres, 2005.

### **Revistas:**

Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, N°1, Editorial UPV, 2001

Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, N°2, Editorial UPV, 2002.

Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, N°3, Editorial UPV, 2003.

Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, N°4, Editorial UPV, 2004.

Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, N°5, Editorial UPV, 2005.

Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, N°6, Editorial UPV, 2006.

### **Artículos:**

Marrodán, E.: “la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo”, en Revista Bienes Culturales. IPHE. N° 7, p.110, 2007.

Türk, K.: “ Labor Omnia vi (n) cit. El trabajo es lucha. Transformaciones e inversión de una imagen cultural característica”, en Revista Fabrikart, nº 2, p. 225. 2002.

### **Webs:**

[en línea] [http://www.naya.org.ar/naya2001/htm/articulos/Carlos\\_Paz\\_1.htm](http://www.naya.org.ar/naya2001/htm/articulos/Carlos_Paz_1.htm).

[en línea] <http://www.nytimes.com/2011/04/15/arts/design/richard-serras-drawings-at-metropolitan-museum-of-art.html?pagewanted=all>

[en línea] [http://www.angelsbarcelona.com/artistas/downsbrough/press/PD\\_entrevista-com-madrid\\_2008.pdf](http://www.angelsbarcelona.com/artistas/downsbrough/press/PD_entrevista-com-madrid_2008.pdf)

[en línea] <http://jotavjota.wordpress.com/2006/10/>

[en línea] [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/Patrimonio\\_Historico/cd/ficheros/26/ph21-99.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/Patrimonio_Historico/cd/ficheros/26/ph21-99.pdf)

[en línea] <http://cssung.blogspot.com/2011/05/fotografos-alemanes-axel-hutte.html>

[en línea] <http://www.marisagonzalez.com/fabrica/recorridos.htm>

[en línea] <http://www.art49.com/art49/art49madrid.nsf/0/FFD534C23D34E11AC1257175005FE5EF?opendocument&lang=EN>

[en línea] <http://www.marisagonzalez.com/home>.

[en línea] <http://www.edwardburtynsky.com/>

[en línea] [http://www.spruethmagers.com/artists/andreas\\_gursky](http://www.spruethmagers.com/artists/andreas_gursky)

[en línea] <http://elodieantoine.be/>

[en línea] <http://www.arteinformado.com/Criticas/22645/una-fabrica-una-maquina-un-cuerpo-arqueologia-y-memoria-de-los-espacios-industriales/>

[en línea] <http://objetivorioja.larioja.com/fotos-larioja/derribo-nuevo-deposito-alfaro-563047.html>

[en línea] [http://www.rdsanjuan.com/derribo-silos\\_escatron-zaragoza/](http://www.rdsanjuan.com/derribo-silos_escatron-zaragoza/)

[en línea] <http://www.auralgaleria.com/>

## ÍNDICE DE FIGURAS DE LAS SERIES

**Figura 90.** *Serie Depósitos*, monotipo trazado sobre papel, 62 x 79 cm, 2011.

**Figura 91.** *Serie Depósitos*, monotipo trazado sobre papel, 62 x 79 cm, 2011.

**Figura 92.** *Serie Depósitos*, monotipo trazado sobre papel, 62 x 79 cm, 2011.

**Figura 93.** *Serie Depósitos*, monotipo trazado sobre papel, 62 x 79 cm, 2011.

**Figura 94.** *Serie Depósitos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 95.** *Serie Depósitos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 96.** *Serie Depósitos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 97.** *Serie Depósitos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 98.** *Serie Demolición*, monotipo trazado sobre papel, 62x79 cm, 2011.

**Figura 99.** *Serie Demolición*, monotipo trazado sobre papel, 62 x 79 cm, 201.

**Figura 100.** *Serie Demolición*, monotipo trazado sobre papel, 62 x 79 cm, 2011.

**Figura 101.** *Serie Estructuras*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 102.** *Serie Estructuras*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 103.** *Serie Estructuras*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 104.** *Serie Estructuras*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.



**Figura 105.** *Serie Estructuras*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 106.** *Serie Estructuras*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 107.** *Serie Estructuras*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 108.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 109.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 110.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 111.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 112.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 113.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 114.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 115.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 116.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 117.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 118.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 119.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 120.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 121.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 122.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 123.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 124.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 125.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 126.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 127.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

**Figura 128.** *Serie Fragmentos*, monotipo trazado sobre papel, 16,7 x 22 cm, 2011.

## **CURRICULUM VITAE**

### **Datos personales**

**Nombre y apellidos:** Marlene Isabel Batista da Rocha.

**NIE:** X7152449-R.

**Fecha de nacimiento:** 11/08/1981.

**Lugar de nacimiento:** Oporto.

**Dirección:** C/ Puerto Rico, 14 pt-7, 46006-Valencia.

**Teléfono de contacto:** +34 653 343 848.

**Correo electrónico:** marlene-roccha@hotmail.com

### **Formación académica**

2012 Posgrado en Diseño de Espacios Escénicos y Publicitarios. Universidad Politécnica de Valencia y Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia (España).

2010 Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia (España).

2005 Tres años de la Licenciatura en Artes Plásticas-Escultura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto (Portugal).

### **Becas y premios**

2006 Selección en concurso IX Art Public-Universidad Pública con la obra colectiva "La Ciudad y sus Transformaciones". Universidad de Valencia, Valencia (España).

### **Exposiciones individuales.**

2010 “Arqueologías Industriales”, *Sala de Exposiciones Campoamor*, Valencia (España).

### **Exposiciones colectivas.**

2011 “Velluters. Grafías Urbanas”, *Centro Cultural Artefacto*, Valencia (España).

2010 “Monotipos”, *Galeria Kessler- Battaglia*, Valencia (España).

2010 “Homo domo”, *Sala Isabel de Villena*, Valencia (España). [Catálogo]

2010 “1m<sup>2</sup> de horizonte”, *Espai Cultural Biblioteca Eduard Escalante*, Valencia (España). [Catálogo]

2009 “Espacio viaje tiempo”, *Sala Magatzems*, Valencia (España).

2009 “Historias para pintar”, *Espai Cultural Biblioteca Eduardo Escalante*, Valencia (España). [Catálogo]

2009 “II Ciclo Expositivo de Arte Contemporánea” *Biblioteca María Moliner*, Valencia (España).

2007 “I Muestra de Vale Tudo Artístico. Mama Yo no Pinto”, *Sala Naranja*, Valencia (España).

2006 “Art Públic-universitat Pública. IX Mostra de Art Publico para Jóvenes Creadores”, *Universidad de Valencia* (España). [Catálogo]

2003 “Exposición Colectiva de Jóvenes Artistas. ARTE PROCURA-SE”, *Casa do Alto*, Maia (Portugal).

### **Cursos y seminarios de especialización artística.**

2012 Título de *Especialista Profesional en Diseño de Espacios Escénicos y Publicitarios*, Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia (España).

2011 Semana de los profesores visitantes. Curso impartido por el Profesor D. José M. Springer. *El fenómeno migratorio y su impacto en el arte. Imaginarios de un proceso en plena efervescencia en la globalidad*, Master en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia (España).

- 2011 Semana de los profesores visitantes. Curso impartido por el Profesor D. Sebastián López. *Las máquinas del tiempo. Arte contemporáneo de Latinoamérica*, Master en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia (España).
- 2010 UR\_ VERSITAT 2010. Prácticas espaciales: *Investigaciones culturales sobre el territorio y el espacio social*, Universidad Politécnica de Valencia (España).
- 2010 *La voz en la mirada. 5º Seminario de diálogos con el arte*, Departamento de Pintura de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia (España).
- 2010 Congreso Internacional: *Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública. CIMUAT 2010*, Universidad Politécnica de Valencia (España).
- 2009 *La voz en la mirada. 4º Seminario de diálogos con el arte*, Departamento de Pintura de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia (España).
- 2008 *Jornada Del carbó al píxel*, Departamento de Dibujo de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Co-organizado con (MuVIM), Valencia (España).
- 2006 *Debate abierto sobre arte de acción*, Facultad de Bellas Artes de Lisboa (Portugal).
- 2006 *Workshop de Creación*, Facultad de Bellas Artes de Lisboa (Portugal).
- 2005 Curso de Fundición de cera perdida, Centro de Formación Profesional de la industria de Fundición (CinFu), Oporto (Portugal).

