

A faint pencil sketch on a light-colored background. It features a horizontal axis with an arrow pointing to the left and a vertical axis. A curve starts from the top right, moves left, then down, then left, then down, and finally left, ending near the bottom left. There are also some diagonal lines and scribbles in the lower half of the page.

ESPACIO DE POSIBILIDAD

ESPACIO DE POSIBILIDAD

Proyecto Final de Master en Producción Artística

Tipología 4

ESPACIO DE POSIBILIDAD

Layla TAGELDIN

Dirigido por el Dr. José SABORIT

Valencia, Julio 2019.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

A mi familia, por su apoyo incondicional.
A José, por su implicación, generosidad y sabiduría.

RESUMEN

“Espacio de posibilidad” es un proyecto que busca a crear un diálogo entre la naturaleza y el espacio urbano en construcción. Un trabajo multidisciplinario que nos anima a renovar la mirada que tenemos sobre nuestro entorno, mezclando fragmentos de paisaje y detalles de la escena callejera sin preocuparnos por las proporciones.

La obra compondrá una forma de paisaje construido con una multitud de referentes. Recorrer, situarse y actuar en busca de la experiencia vivida, singular y subjetiva.

El recorrido es el punto principal de este trabajo, por eso hablaremos de la importancia del acto de caminar. La exploración es un factor fundamental para comprender y sentir el paisaje. Recorrer el espacio físico es la metodología de búsqueda de materiales y formas. El paseo será entendido como una nueva manera de comprensión del mundo. Y el paisaje se convertirá en una experiencia que afecta y transforma a quien la experimenta.

Fragmentar, dividir, componer, una tentativa para esquivar el peso de las cosas. Fragmentos que nos permitirán a explorar una zona de sombras, una zona límite, una zona de posibilidades.

Palabras clave:

Paisaje; caminar; posibilidad; vacío; fragmentos; paisaje urbano; contemplación; línea; distancia; experiencia del paisaje; pintura.

ABSTRACT

“Space of possibility” is a project that seeks to create a dialogue between nature and the urban space under construction.

A multidisciplinary work that encourages us to renew the look we have on our environment, mixing fragments of the landscape and details of the street scene without worrying about the proportions.

The work stands as a constructed landscape that helps generate an emotional and subjective connection with this world. The starting point of our project is the act of walking, walking the physical spaces in search for materials and interesting forms, a way of understanding the world.

An attempt to work with fragments that will allow us to explore a zone of shadows, a zone of limits, a zone of possibilities.

Keywords

Landscape; walk; possibility; void; fragments; urban landscape; contemplation; line; distance; landscape experience; painting.

INDICE

INTRODUCCIÓN.	8
Metodología y objetivos.	
1. LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE.	
CLAVES CONCEPTUALES Y REFERENTES PICTÓRICOS	13
1.1. CAMINAR DESDE LO CERCANO.	19
1.1.1. El límite	
1.1.2. Paisaje urbano	
1.1.3. La transformación del paisaje	
1.1.4. El caminar	
1.2. UNA MIRADA HACIA LO LEJANO.	34
1.2.1. Contemplación	
1.2.2. Línea	
1.2.3. Distancia	
1.2.4. Silencio y vacío	
2. ESCRITOS EN EL CAMINO.	46
3. METODOLOGÍAS Y PROCESOS	56
3.1. Las capas del azul	
3.2. Miradas Fragmentadas	
3.3. Pintura-Escultura-Objeto	
3.4. Realidades Múltiples	
4. POÉTICA PERSONAL.	87
4.1. El espacio	
4.2. El monocromo	
4.3. El color	
4.4. La pantalla	
4.5. El espectador	
CONCLUSIONES.	99
BIBLIOGRAFÍA.	104

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto se plantea como un Trabajo Final de Master de Producción Artística de tipología cuatro, realizado en la Universidad Politécnica de Valencia. Esta tipología implica la materialización del objeto artístico, en este caso de obra pictórica.

El trabajo está dividido en tres partes, una parte conceptual en la que se plantean los conceptos teóricos relacionados con nuestro ámbito plástico, una parte de creación escrita, en la que se desarrollan unos escritos en el camino y unos dibujos, y por fin la parte práctica en la que se desarrollan cuatro series de pintura relacionadas con el paisaje y la abstracción: un tríptico titulado *Las Capas del Azul* que parte de la idea del caminar, *Miradas fragmentadas* es una segunda serie de pinturas construidas como un juego de puzzle, otra serie vinculada a la escultura que llamaremos *pintura-escultura-objeto*, y, por fin, una última serie de objetos pictóricos con relación a la ciudad y el caminar que se llama *Realidades múltiples*.

En el marco teórico hablaremos del paisaje como experiencia, partiendo del paisaje como concepto que se descubre desde el acto de caminar, un objeto que se contempla y que empuja a crear. Realizaremos un vínculo entre lo cercano y lo lejano, partiendo del caminar desde lo cercano para llegar a la mirada hacia lo lejano.

En el primer apartado hablaremos del espacio cotidiano, lo cercano, el paisaje urbano y la importancia del caminar para la creación artística. En el segundo, nos concentramos más en los conceptos de mirada, de distancia, de silencio y de vacío. Con lo cual podemos desarrollar nuestra práctica pictórica. El proyecto empieza con el acto de caminar, tanto en el espacio urbano

como natural, mirar el espacio, para llegar hacia la pintura y el monocromo.

Caminar, mirar, pintar.

Mi trabajo está relacionado con mis viajes y mis experiencias, con las emociones y las sensaciones de lo que es mi vida, todo a lo que dedico un tiempo y una mirada. Cómo vivir con tu entorno, lo que se siente, lo que se ve, lo que se oye, lo que se percibe. En esa experiencia del existir se construye la obra en proceso, una obra que se une a la vida como proceso.

Así pues considero mi trabajo como proceso. Un proceso en movimiento continuo. “Qué importa el resultado? Lo que cuenta es el camino recorrido. No se hace un viaje; el viaje nos hace y nos deshace, nos inventa.” (LeBreton, 2011, 160). El trabajo como un viaje a continuación sin un punto de llegada. “Se viaja mejor cuando se abandona la tiranía del querer llegar”. (Saborit, 2018, 137).

El objetivo principal del proyecto es la realización de una serie de pinturas, y la contextualización de nuestra obra dentro del tema del paisaje estableciendo un diálogo entre el paisaje natural y urbano a través del acto de caminar y el filtro de la mirada.

Intentaremos vincular los conceptos que vamos a desarrollar con nuestro proyecto plástico, y que cada noción mencionada se relacione de una manera o otra con nuestro trabajo con el fin de ilustrarla y darle un sentido más amplio.

La intención es traducir esos conceptos en una obra artística que presente una experiencia del paisaje. Se busca con todo ello una

reflexión acerca de cómo se entiende el paisaje, de cómo tener una mayor consciencia de lo que nos rodea, y de servirnos de los espacios como fuente de inspiración.

Determinar las características de la relación entre el espacio urbano y la experiencia corporal que supone habitarlo.

Crear un lenguaje propio a partir de la lectura meditada de los paisajes urbanos llenos de referencias visuales y de formas interesantes desde el punto de vista plástico. Así pues, vamos a iniciar una reflexión que nos ayude a comprender el papel que ejerce la experiencia del paisaje recorrido en la expresión artística. La pintura intenta mostrar esta experiencia del paisaje, un paisaje urbano y rural.

Entender cómo se procede ante una investigación artística para mejorar una técnica, conocer la importancia de las nociones planteadas para el comprensión del trabajo. Y establecer un diálogo con la materia para poder ir más allá de los límites de nuestros conocimientos.



**LA EXPERIENCIA DEL
PAISAJE**

1. LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE

CLAVES CONCEPTUALES Y REFERENTES PICTÓRICOS

El término paisaje es una palabra moderna que apareció a principios del siglo V en China y tomó forma en Europa en el Renacimiento, con la separación de las bellas artes de las ciencias y la necesidad de crear conceptos y términos.

Es uno de los únicos conceptos modernos “capaz de referirse a algo y, a la vez, a la descripción de ese mismo algo.” (Nogué, 2008, 209). El paisaje, científicamente hablando, es una porción de territorio y es también la imagen que representa ese mismo territorio.

“De la primera acepción que aparece en el término paisaje se puede deducir que en dicho concepto se encuentran implícitos dos aspectos: el de territorio y el de mirada, ya que se está hablando de un espacio que es observado desde un determinado punto.” (Santiago, 2009, 39).

El concepto del paisaje no se reduce a la naturaleza, tiene una doble y ambigua dimensión. La palabra puede significar cualquier cosa que se observa, es el significado y al mismo tiempo el significante.

Se ha intentado muchas veces reducir el paisaje a la naturaleza, pero el término se utiliza para hacer referencia a un campo visual, todo lo que se puede ver desde algún sitio. Un panorama.

Por eso vamos a desarrollar la relación del paisaje con la mirada y la contemplación, la importancia de la presencia de un sujeto observador y de un objeto observado. El paisaje necesita de nuestra mirada y se construye gracias a ella.

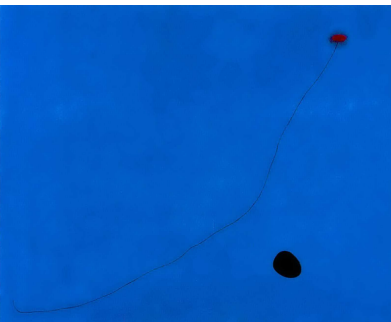
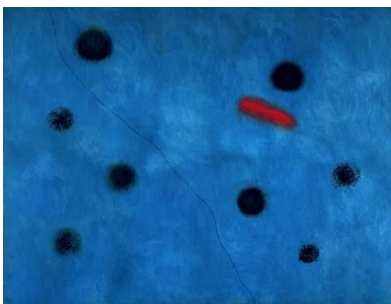
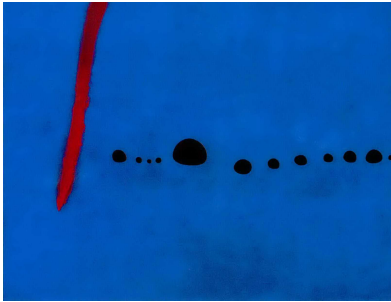
“El paisaje es una experiencia continua en tiempo y espacio a través de la vida de todo ser viviente; es una impresión compuesta de todo lo visto, sentido y experimentado en el diario vivir.” (Valdez 2018, 34).

“El paisaje es el diálogo entre un cuerpo que está en un lugar y un lugar que está en la conciencia de ese cuerpo. Es la reversibilidad entre contenidos y continentes, actores y escenarios.” (Saborit 2018, 64).

PAISAJE RETRATO DEL HOMBRE

El paisaje no es una cosa o un objeto, sino es una construcción social, el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza, una combinación continua de elementos. Es el reflejo de los comportamientos de quienes lo habitan, el reflejo de una cultura, un proceso creativo que no cesa. Mientras modifica su ambiente, el ser humano crea el paisaje. Si existe un territorio significa que había una fuerza humana exterior al paisaje natural que interviene sobre el territorio, lo ocupa, lo utiliza, y le da forma. “Es por tanto la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un país en paisaje. Supone a la vez cierto distanciamiento y cultura.” (Grau 2015, 29).

“Los paisajes son realidades vivientes en continua transformación : lugares de la totalidad de la existencia, proyecto del mundo humano, fuente de creatividad y de modificaciones.” (Nogué 2008, 115).



Joan Miró, *Bleu I, Bleu II, Bleu III*, 1961.

La relación que se cree entre el hombre y el paisaje es fundamental. Agustín Berque nos habla del “sentimiento-paisaje” y de la relación que se debe generar entre una persona frente al paisaje. “El paisaje no está en la forma exterior u objetiva de las cosas (*waixing*) sino en la relación que, más profundamente, une su naturaleza a la de nuestro corazón.” (Berque 1995, 20). Para completar esta definición, David LeBreton señala también que “la relación con el paisaje es siempre una emoción antes que una mirada.” (LeBreton 2011, 72).

En este contexto, Joan Miró, hablando de su trabajo, anunció: “Al momento de trabajar en un paisaje, comienzo a amarlo, de este amor que es el hijo de la comprensión lenta.” (En Lequeux, oct2018, 58).

La definición parece estar de acuerdo con la experiencia. Muchos artistas en sus trabajos parten de esa idea de formar una relación con el paisaje donde se origina su obra. La experiencia del paisaje se anima con el artista viajero que recorre el mundo y documenta visualmente sus componentes. Esa experiencia fue definida como la percepción de la belleza. Una experiencia que se origina en los sentidos. “Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo.” (Maurice Merleau-Ponty, en Pallasmaa 2006, 14).

Desde el Romanticismo, y la tentativa de expresar el sentimiento de lo sublime frente a una entidad que supera nuestras miradas, los impresionistas que derivaron su interés hacia una sensibilidad específica del proceso de percepción, las vanguardias del siglo XX y la aparición del monocromo como experiencia de lo inmaterial y lo espiritual, hasta los artistas contemporáneos, la

reflexión artística se encuentra ante una necesidad de referirse al mundo exterior, y la naturaleza se transforma en un espacio visual y a la vez un taller de estudios.

En este sentido, podemos distinguir dos aspectos relacionados con el paisaje, el de la naturaleza vinculado a todo lo visual, y de otra parte, el de territorio y de construcción.

En este apartado “La experiencia del paisaje” intentaremos explicar el sentido del paisaje como experiencia desde estas perspectivas. Vamos a explicar la relación de nuestro proyecto con el paisaje a través de estos dos aspectos: en primer lugar, el de territorio, y en segundo lugar, el de la mirada, pues empezamos con el caminar desde lo cercano, para proyectar una mirada hacia lo lejano.

CAMINAR DESDE LO CERCANO



1.1. CAMINAR DESDE LO CERCANO

EL LÍMITE

PAISAJE URBANO

LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE

EL CAMINAR

“Caminar es, ciertamente, como una forma de anular el hábito, por tanto el orden de las cosas y con él incluso el del propio tiempo. [...] El que camina, por el contrario, vive, por así decir, en un tiempo *quebrado o hendido*, ya no lineal; fluye, pues, en un paisaje sin hábito. [...], salir fuera de la continuidad, escapar de la(s) historia(s); ser un nómada de los significados.”

(Ruiz de Samaniego 2017, 37).

1.1.1. EL LÍMITE

La posibilidad de un territorio reside en el establecimiento de unos límites. El límite es el elemento fundamental de todo paisaje. Existe un fuerte vínculo entre paisaje y delimitación. Efectivamente el paisaje se construye delimitando. Delimitar el territorio significa dividir el espacio y crear paisajes fijos, unos espacios cerrados, unas fronteras que dan identidad a cada paisaje.

“El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.” (George Perec 1999, 139).

El paisaje está delimitado, y rodeado en su límite de lo abierto ilimitado. Vivimos en los espacios limitados rodeados de lo ilimitado, vivimos dentro, y a la vez, fuera del paisaje. Pues al encontrarse en lo limitado, uno se encuentra también frente a lo infinito donde no hay nada. Este término de límite nos sirve también para el desarrollo de la parte práctica donde intentaremos poner a dialogar el concepto de lo limitado con lo infinito, lo sublime.

1.1.2. PAISAJE URBANO

Empezaremos tratando de entender lo que es el paisaje urbano. El espacio que nos rodea, todo lo que vemos dentro de la ciudad. El paisaje urbano es una experiencia continua que nos afecta. Lo que vemos y lo que sentimos, nos movemos y lo

experimentamos. Es aquello que se siente, que se experimenta, las historias, las experiencias, los recuerdos.

El paisaje urbano está también relacionado con lo social, lo que no se puede separar de las personas. Las personas que lo habitan y le dan vida, pues son las personas en su movimiento quienes dan vida y existencia a la ciudad. La ciudad es lo construido, es lo visible, tiene elementos que lo componen y le dan su identidad. Edificios, calles, avenidas, plazas, barrios, estructuras creadas por el hombre... etc.

Intentaremos hacer dialogar a los elementos del espacio urbano con la experiencia de la mirada que se produce en la lejanía de un paisaje natural. La realidad urbana representada de una manera poética referida a la naturaleza en el que las formas se deslizan sutilmente hacia la abstracción de una naturaleza lejana.

Hablaremos de la edificación como escultura. La rítmica fluidez que puede crearse entre edificios. Un grupo de edificios que se transforma en una composición. Edificios que surgen ante la vista. Edificios que dan la trama a la ciudad, que es una cuadrícula de horizontales y verticales. Las horizontales son el desplazamiento humano, todo movimiento en el territorio. Aunque los edificios representan las verticales, la conquista de altura.

Lo que nos interesa es el contorno de los edificios. La estructura de esas construcciones urbanas. “Un edificio no es un fin en sí mismo; enmarca, articula, estructura, da significado, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe.”(Pallasmaa 2006, 64).



Carl André, *Equivalent V*, 1966-69.

Por eso, es fundamental de mencionar a las obras minimalistas que representan objetos geométricos sencillos elaborados con materiales industriales, convertidos en artísticos. Los artistas minimalistas como Sol Lewitt, Carl André y también Donald Judd son nuestros primeros referentes.

La simplicidad de la forma del objeto minimalista posibilitaba la rápida identificación del contorno del objeto, su relación con el espacio, generando una experiencia estética que consiste en la percepción global del objeto en cuestión.



Sol Lewitt, *Cubic Construction: Diagonal 4, Opposite Corners 1 and 4 Units*, 1971.

“En realidad, para mi la escultura ideal es una calle [...]. La mayor parte de mis obras, o en cualquier caso las más logradas, son en cierto modo calles: nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a subirse a ellas”. (Carl André en Careri 2013, 103).

Las obras se definen en términos de lugar. La presentación de la obra depende de las condiciones del lugar, introduciendo un nuevo factor fuera del formato del objeto, cuestionando los límites de la visión frontal y estática, una exigencia impuesta por la tradición pictórica, y así sugiriendo un nuevo trayecto perceptivo de orientación dinámica. El espectador debe hacer uso del espacio y del tiempo para definir la obra ya que no se trata de una forma cerrada. Sin embargo, no se puede ignorar el carácter repetitivo de las obras minimalistas. Una repetición inspirada de esas tramas de la ciudad.



Donald Judd, *Untitled*, 1967.



Philippe Cognée, *Sans Titre (maison blanche)*, 2012.



Sans Titre, 2015.



10H du matin, 2009.

1.1.3. LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE

El paisaje cambia con el movimiento: cruzar las fronteras y saltar los límites. Un movimiento que conduce hacia una apertura que tiene ritmos, pensamientos, y personajes.

El ejemplo de Philippe Cognée, es muy ilustrativo del movimiento del paisaje y el salto de los límites. El pintor elabora un mundo que flota entre la construcción y la destrucción, creando imágenes borrosas de paisajes en movimiento. Representa también la contradicción del espacio urbano evocado sin la presencia humana y deja la frontera entre la ciudad y la naturaleza abierta. Un mundo que refleja la profundidad de su trabajo, a menudo despoblado y sin embargo rico en una historia de reuniones, intercambios y comunicaciones. En los paisajes y arquitecturas de Philippe Cognée, la perspectiva desaparece, los puntos de fuga desaparecen, se trata solo de capturar con velocidad un momento en un mundo cuya imagen también desaparece.



Tajhi 2, 2012.

El paisaje se transforma en objeto que se descubre con el movimiento de un sujeto. Y con el movimiento las posibilidades cambian. La acción de caminar es clave para determinar los límites entre el sujeto y el objeto. Un sujeto que siempre se mueve para ver una forma nueva. Un viaje lento con la intención de descubrir imágenes que se relacionan de una manera o otra con el paisaje a partir del acto de caminar. “A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba, y a través del andar se han conformado en nuestro siglo las categorías con las cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean.” (Careri 2013, 15)

1.1.4. EL CAMINAR

Muchos investigadores que se han dedicado a pensar sobre el caminar, consideran esta práctica más que el solo acto físico de desplazamiento, una práctica múltiple y diversa en la que ocurre un encuentro y se generan relaciones.

Frédéric Gros, un filósofo francés, inicia su libro, *Andar. Una filosofía*, proponiendo que: “Andar no es un deporte” (2014, 1), David LeBreton, otra referencia clave mencionada previamente, nos indica que “caminar es una apertura al mundo[...], caminar es vivir el cuerpo.” (LeBreton 2011, 15).

No hay un método predeterminado para caminar. Andar es un movimiento, ir hacia delante y encontrar su ritmo. Caminar para nada: “caminar es experimentar esas realidades que insisten, sin hacer ruido,[...], y sin esperar nada” (Gros 2014, 90). Seguir solo

el movimiento a paso lento sin pensar. Respirar y abandonarse. “Caminar como una respiración del paisaje.” (*Ibid*, 88)

La acción del caminar es una exigencia para la contemplación del paisaje, “caminando no soy sino una simple mirada” (*Ibid*, 92), y para crear nuevas relaciones con el paisaje permitiendo un contacto directo con el entorno. “El caminar desnuda, despoja, invita a pensar el mundo al aire libre de las cosas y recuerda al hombre la humildad y la belleza de su condición.” (LeBreton 2011, 147) “Caminar implica reducir la utilización del mundo a lo esencial[...] es un camino para el desacondicionamiento de la mirada, trazando una ruta no solamente en el espacio, sino en el yo, y lleva a recorrer las sinuosidades –las del mundo y las propias– en un estado de receptividad, de alianza.” (*Ibid*, 155-156).

Hay que distinguir entre dos tipos de caminatas que establecen diferentes diálogos entre el cuerpo y el entorno: el caminar en los espacios naturales y el caminar en los espacios urbanos. Las relaciones que se establecen son completamente diferentes, y dependen del espacio que está siempre lleno de acontecimientos.

Al caminar en los espacios naturales nuestro cuerpo actúa de manera diferente, estamos muy atentos a los olores, al clima, a los colores, a las curvas y las formas. Se desarrolla la imaginación y empezamos a conectarnos con el paisaje natural, uniéndonos a la tierra, creando conexiones, sintiendo cada viento, unas sensaciones vividas que elevan el alma. “El paseante atento entra, gracias a su escucha, en los distintos círculos del silencio: oye el viento, la hojarasca, los animales, y a cada instante percibe otros universos sonoros que pueblan la

espesura del silencio.” (LeBreton 2001, 114). Y cuando camina, los paisajes se acercan, y se vuelven progresivamente familiares.

De otro lado, los paseos urbanos, que serán el punto principal de este trabajo. El caminar, particularmente por la ciudad. Descubrir el paisaje a través de este acto de caminar, recorrer los espacios urbanos dentro de la ciudad y observarlos para sacar formas interesantes, renunciar a las rutas habituales y inventar un camino personal que permite dejarse al azar de las calles. El caminar por la ciudad introduce otra dimensión: “La relación del hombre que camina con su ciudad, con sus calles, con sus barrios, [...], es primeramente una relación afectiva y una experiencia corporal.[...] La experiencia del caminar urbano despierta el cuerpo en su totalidad, es una puesta en escena del sentido y de los sentidos. La ciudad no está fuera del hombre, sino en él, impregnando su mirada, su oído y todos los demás sentidos”. (Le Breton 2011, 118). Asimismo, nos explica Pallasmaa que enfrentemos la ciudad con nuestro cuerpo, “la ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí.” (Pallasmaa 2006, 42).

Recordaremos de que cada individuo tiene su particular visión sobre la ciudad, que está definida por sus experiencias. A partir de estas experiencias, nosotros crearemos subjetivamente nuevas relaciones y acontecimientos con nuestro entorno. “El arte de pasear es, pues, una verdadera técnica recreativa[...] Por lo general uno acostumbra a recorrer las calles de manera totalmente práctica[...] Las calles no son entonces sino pasillos[...] No se mira nada, se ubica, se ve solo lo necesario[...] La calle se convierte así en una trama de señales débiles que parpadean, pero su espectáculo se ha apagado para

mí. Habría que concederse ese lujo, inédito y fácil, de pasear por nuestro barrio, caminar por él con paso incierto, dubitativo, decidir recorrerlo porque sí, levantando por fin la mirada, y hacerlo despacio. [...] Sentir la ciudad tal y como la recibe quien la ve por primera vez. Como no prestamos atención a nada en particular, todo se nos ofrece en abundancia: los colores, los detalles, las formas y los aspectos.” (Gros 2014, 176). Walter Benjamin analizó la vida en la ciudad como espacio fragmentado en el que el *flâneur*, el callejero, el personaje del paseante en *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, se siente como en su casa. Callejear sin fin y sin objetivo y perdernos en la ciudad. Esos paseos urbanos son mucho más diferentes de las largas caminatas naturales, son irregulares y tienen su propio ritmo.

Para mí, la posibilidad de caminar en la ciudad es un privilegio al que todo el mundo no tiene acceso. Caminar para descubrir las formas de las cosas, caminar e interactuar con el mundo. En algunas ciudades, callejear no es una posibilidad. Las calles privilegian a la circulación de los automóviles. Por ejemplo, las aceras en una ciudad como El Cairo son a menudo inexistentes, siempre invadidas con coches que aparcan en ellas, y no dejan ningún sitio para los peatones. En este caso, crear una relación con la ciudad resulta muy difícil y molesta al cuerpo que quiere caminar. Esto provoca una experiencia de tensión, de desorden y de fastidio bañada en un ruido agresivo, que sustrae al ciudadano a su derecho a la deambulación y además le impide mirar a su entorno, suprimiendo toda posibilidad de creación. Allí la *flânerie* sería difícilmente posible. La calle se vuelve extranjera para el *flâneur*.



Pierre Tal-Coat, *Du côté de la Drôme*, 1979.

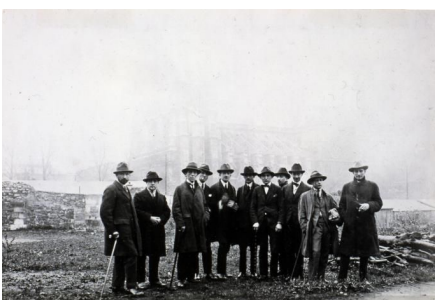
Pierre Tal-Coat, un pintor francés, definía su arte como la experiencia de un individuo en el mundo, una experiencia relacionada al movimiento y a la fluidez.

“Si todo está inmóvil en el paisaje, no se ve nada. Entonces hay que mover la cabeza, caminar, correr. La pintura siempre es para mí un problema de espacio, de movimiento.” (Tal-Coat en *Ante la imagen* 1998, 60).



Pierre Tal-Coat, *Bleu surgi*, 1974.

Encontramos una nueva intención en el caminar, la relación directa entre el paseo y la creación. Desde los inicios del siglo XX, muchos artistas han sentido esa misma necesidad de caminar para crear. Empezando con los artistas que pertenecen al Dada, o también al Land Art para llegar a los trabajos de artistas caminantes, como Richard Long o Hamish Fluton. “La experiencia de la belleza puede ser también un signo de la recepción del impulso creativo.” (Rothko 2004, 102).

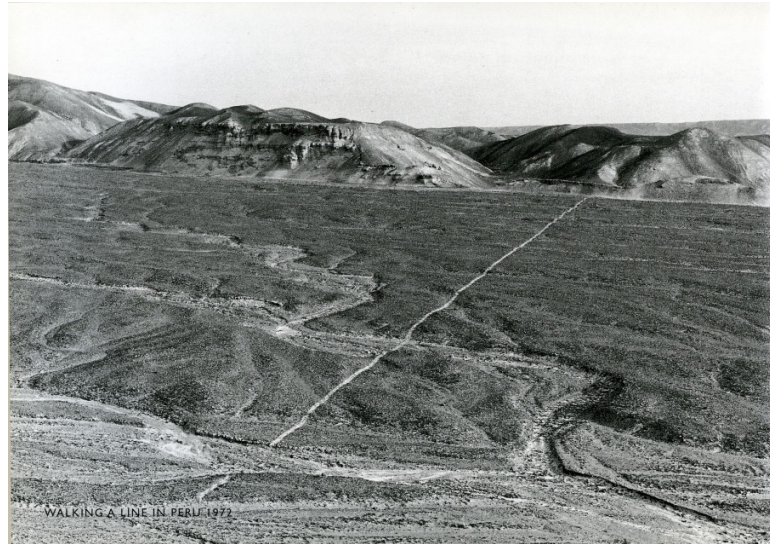


Fotografía del grupo en Saint-Julien-le-Pauvre (de izquierda a derecha): Jean Crotti, Georges D’Esparbès, André Breton, Georges Rigayd, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, y Philippe Soupault.

El 14 de abril de 1921, los artistas dadaístas realizan el primer *readymade* urbano frente a la Iglesia de Saint-Julien-Le Pauvre, con una operación simbólica de intervención en la ciudad, transformando el movimiento en el espacio urbano en una acción estética, dando un valor estético a un espacio en vez de a un objeto. “El paso de las salas de espectáculo al “aire libre” constituye de hecho el primer paso de una larga serie de incursiones, deambulaciones y derivas que atraviesan todo el siglo en tanto que formas de anti-arte.” (Careri 2013, 60).



Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

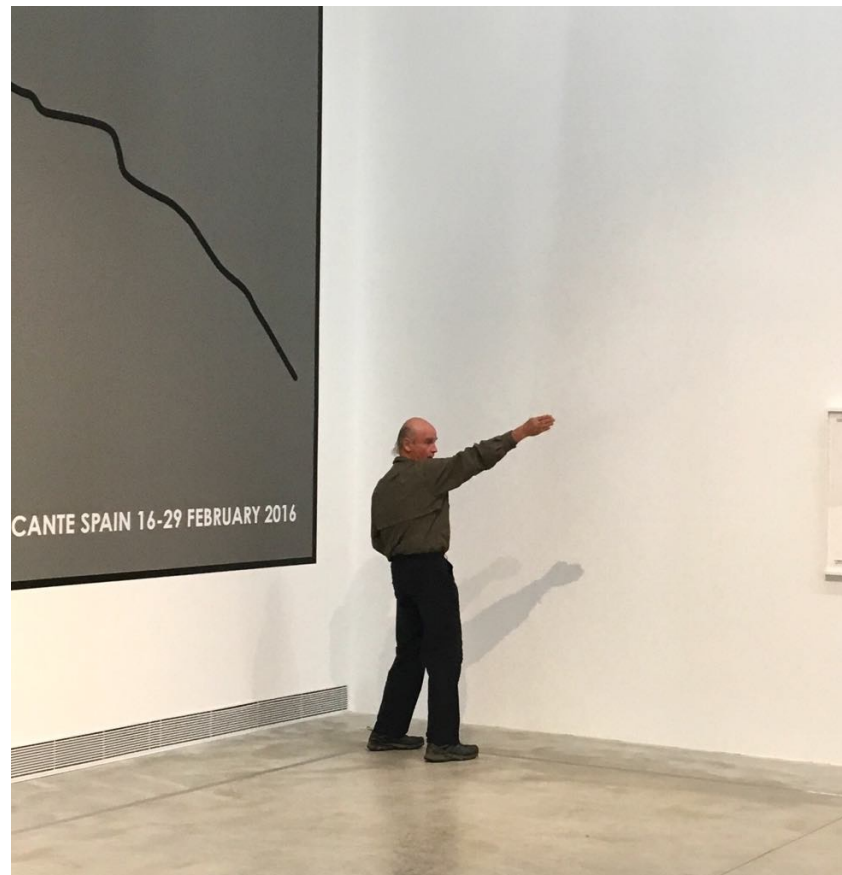


Con Richard Long, asistimos al paso del objeto a la ausencia de objeto. Una primera tentativa de utilizar el acto de andar como forma de arte, o mejor dicho, como forma de anti-arte. Los artistas caminantes tienen una relación con la caminata, considerando el paisaje como espacio de experimentación plástica y conceptual. La acción de caminar es proceso y obra de arte. El caminar como un hacer, que se funda en la experiencia directa con la superficie del mundo, un hacer que hace lugares. El hecho de que el artista se conecta, y se abre al entorno, “lo dice el propio Fulton ‘Una caminata puede existir como un objeto invisible en un mundo complejo’ Caminar como obra: ‘Walking’ is an artform in its own right.” (Nogué, 2008, 188) “Fulton es el ejemplo más sobresaliente de la no intervención. Su obra es una reflexión sobre lo que ya hay, sin modificar un ápice lo que su cámara fotografía. El artista-escultor-fotógrafo-poeta es con todo ello-y con casi nada de todo ello-, el ejemplo paradigmático de la simple constatación, una contemplación en camino.” (Albelda 1997, 155).

Tuve la oportunidad y el privilegio de encontrar al artista Hamish Fulton en el centro cultural de Bombasgens en Valencia, y de participar en una caminata organizada por el artista y de ver su manera de trabajar y de pensar el paseo. La idea fue elegir una sola línea para caminar dentro del centro de Bombasgens, e ir caminando por una hora repitiendo el mismo trayecto de ida y vuelta. Fue una experiencia singular como un momento de meditación, de ser y estar en el momento presente y de reflexionar sobre cosas que normalmente no tienes el tiempo para pensar en ellas. Sin embargo, me habría gustado hacer la caminata en el paisaje natural para tener la experiencia total de la caminata en las dos modalidades que vamos a tratar en este trabajo.



Walking with Hamish Fulton,
(Bombasgens), Junio 2018.



Hamish Fulton en el centro cultural
de Bombasgens en Valencia el 20 de
Octubre de 2018.

“El andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar.”

Robert Smithson (En Careri 2013, 100)



**UNA MIRADA HACIA LO
LEJANO**

1.2. UNA MIRADA HACIA LO LEJANO

CONTEMPLACIÓN

LÍNEA

DISTANCIA

SILENCIO Y VACÍO

“Soy y seré un visual impenitente; todo se encuentra en lo visual”; “Sólo se necesita ver claramente para entender”; “Te ruego a que abras bien los ojos. ¿Abres los ojos? ¿Estás acostumbrado a abrir los ojos? ¿Sabes abrir los ojos, los abres a menudo, siempre y bien?”

(Pallasmaa 2006, 26)

1.2.1. CONTEMPLACIÓN

La contemplación es la experiencia de nuestra presencia en algún sitio. La apropiación interior de un tiempo vivido en un determinado lugar, la experiencia de ese tiempo, y la conciencia de su presencia. El tiempo se ofrece a quien sabe mirar. “Mirar, palabra clave. Clave para conocer. Clave para interpretar. Clave para saber.” (Luis Rosales, En: Company Climent 2017, 21).

Las sensaciones y las imágenes relacionadas con ese tiempo, la experiencia de los sentidos, el placer, el gusto, la vista y la armonía percibida, ejercen en nosotros las vivencias de esos paisajes efímeros, una huella que nos ha dejado el recuerdo.

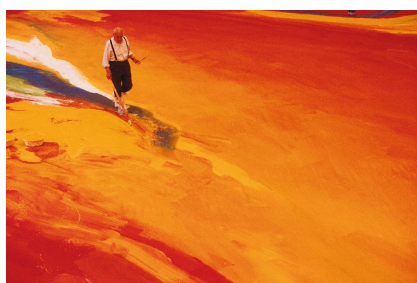
La contemplación es como una distracción para reencontrarse. Un momento silencioso y solitario que invita al cuidado de los detalles, y al descubrimiento de un lugar. La proximidad compartida con el espacio. La visibilidad. La mirada. La contemplación.

Al contemplar establecemos una relación con el objeto contemplado, con los elementos del paisaje natural y urbano, con los fragmentos de una experiencia vivida que se hace visible con la pintura. Una revelación de un paisaje que llega a la superficie del cuadro y que atrae la mirada. La mirada es necesaria para la existencia del paisaje. La mirada es una proyección subjetiva sobre el entorno. Así se establece una relación afectiva entre el observador y el paisaje.

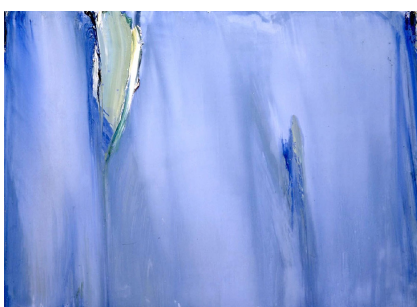
1.2.2. LÍNEA

Hemos hablado previamente de la experiencia con Hamish Fulton para decir que la caminata sugiere una línea, y la línea sugiere un movimiento. Hay un punto de inicio y un punto de llegada, que hacen una línea. La línea se mueve con nosotros mostrando la forma del límite.

Nos interesa la continuidad de la línea. La repetición de la línea. El pintor francés Olivier Debré decía: “La línea que dibujo se convierte en el camino de mi vida.” La línea del trabajo que se lía con la línea del camino. Líneas y paisajes, una diversidad de formas que se encuentran al camino. La línea del movimiento de la mirada para encontrar una forma. Con la mirada llegamos hasta lo lejano, lo indefinido, la línea del horizonte. Una línea que nos dirige hasta afuera, el otro lugar. El encuentro de lo cercano con lo lejano. La línea donde lo urbano encuentra lo natural. Lo que intentaremos explicar con nuestra obra pictórica.



Olivier Debré, una de las gran figuras de la abstracción lírica, cuya obra hunde el espectador en el centro de un paisaje inmenso que inspira su pintura que se dirige hacia una expresión emotiva y sensual.



Olivier Debré, *Longue traversée gris bleu de Loire à la tache verte*, 1980.

1.2.3. DISTANCIA

El encuentro se hace en la distancia. Una distancia que hace posible la libertad de la mirada. “El derecho al horizonte es el derecho a la libertad de la mirada.” (Prete 2010, 63). La mirada supone una distancia, una proyección, que se convierte en fuente de una imaginación. La imaginación de lo infinito, de ilimitados espacios. Eso lejano atrae las miradas, implica la imaginación de lo invisible, de unas líneas que se transforman

en imágenes sacadas de la memoria y del conocimiento. Así podemos ver las cosas con la importancia de la memoria. Cada imagen es captada con el recuerdo y dejada en el olvido. “El recuerdo es el acto de la memoria que capta una imagen o, mejor, el movimiento del pensamiento que reconoce y hospeda una imagen que se separa de la lejanía.” (Prete 2010, 116).

Ese diálogo entre lo cercano, urbano, y lo lejano, natural nos invita a una mirada en la lejanía. “La noción de paisaje implica siempre un grado de alejamiento.” (Albelda 1997, 78). El alejarse hacia un desconocido, alejarse y perderse la mirada.

“Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y detrás, un cerca y un lejos.” (Perec 1999, 123).

Según Perec, el espacio es todo lo que podemos ver, es aquello que nuestra mirada es capaz de ver hasta que encuentra un obstáculo. “Cuando nada se impone en nuestra mirada, nuestra mirada alcanza muy lejos.” (*Ibid*, 123).

1.2.4. SILENCIO Y VACÍO

“El paisaje sólo existe realmente si existe la contemplación, y contemplar es ver el alma de las cosas. Incluso si se trata del vacío.”

(Rafael Argullol 1999, en Mallent 2012, 141)

La contemplación requiere silencio y vacío. “La contemplación perfecta requiere aproximarse al “desierto”, refugiarse en una ferviente soledad donde nada se interpone entre el hombre y Dios.” Dios en este contexto nos remite al silencio. (LeBreton 2001, 149)

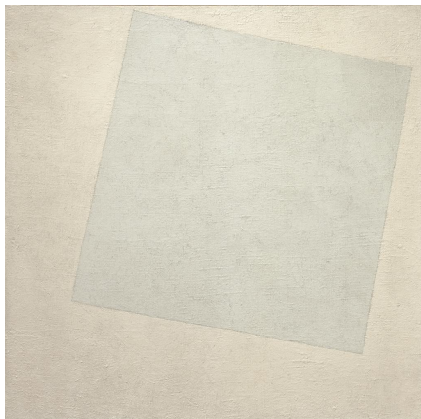
Un momento vacío de todo conocimiento previo para observar bien, despacio, con más tiempo. Esa necesidad de silencio pero también de vacío es precisamente una necesidad de reencontrarnos con nosotros mismos, de tomar contacto con las posibilidades, los límites, la invisibilidad. “El silencio es una modalidad del sentido, un sentimiento que atrapa al individuo.” (LeBreton 2011, 51) “El silencio también está asociado al vacío y, por tanto, a la carencia de referencias familiares, a la amenaza de ser engullido por la nada.”(LeBreton 2001, 120)

Espacios vacíos, espacios donde no hay nada. Como pensar esa nada. Como pensar el vacío sin poner automáticamente algo alrededor para delimitarlo. El vacío es sin duda una posibilidad de espacio. Un producir que crea lugares. “La nada es infinita y, por tanto, siempre está por llenar.”(LeBreton 2001, 50) “La ausencia de respuesta lleva a la búsqueda.” (*Ibid*, 177). Cuando nos encontramos en el vacío no es el fondo sino la experiencia de unas posibilidades que nos devuelve al origen que es la imaginación, la ilusión, la ficción.

“El silencio concede, en efecto, una oportunidad a lo simbólico, y permite una reflexión que conduce al entendimiento de las cosas, a no perder el hilo y a tomarse el tiempo necesario para la

comprensión.” (*Ibid*, 54) “El silencio se abre a la profundidad del mundo.” (*Ibid*, 120)

“La pintura también aporta el suyo (silencio) con los equivalentes simbólicos de la monocromía (Klein), del vacío en el que flota la forma, o de la creación de un ambiente evocador de silencio propia de la situación descrita o como añadido para conferirle una resonancia metafísica (De Chirico, Hopper, etc.).” (LeBreton 2001, 56). El silencio de la pintura es la condición para que resuene en nuestro interior, para que se establezca un diálogo silencioso en la contemplación.



Kasimir Malévitch, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918.

El vacío que se abre en la distancia, el “sinlímite”, el cielo, lugares en los que no hay nada, el paisaje blanco, todo lo relacionado con lo sublime. Malevitch escribió sobre sus cuadros blancos: “He roto los límites del color y me he abierto al blanco [...] He golpeado el revestimiento del cielo coloreado [...] El libre mar blanco, la infinitud, se presenta ante uno.” (Thomas McEvelley en Grau 2015, 64). Con su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, después de su *Cuadrado negro*, Malévitch cumple uno de los objetivos del suprematismo: llegar a la suprema abstracción, que hace alusión a la supremacía de la nada, a la abstracción total.



Kasimir Malévitch, *Cuadrado negro*, 1915.

La pintura retrata un mundo lejano sin los límites de la representación figurativa en relación con una realidad espiritual. Un camino hacia lo espiritual, lo que está fuera del lienzo, lo elevado, lo invisible. Como dice Rosalind Krauss: “Mondrian y Malevich no hablan de lienzos, pigmentos, grafito o cualquier otro tipo de materia. Hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu. Desde su punto de vista, la retícula es la escalera hacia



Barnett Newman, *Onement III*, 1949.

lo Universal, y no les interesa lo que pasa abajo, en lo Concreto.” (Krauss 1978, 24). “Malevich escribió: “el arte llega a un desierto en el que nada puede percibirse excepto el sentimiento”. Este “desierto” es “puro” sentimiento, el sustrato de la consciencia, del que se han eliminado todas las formas superficiales de personalidad, afectividad y pensamiento discursivo.” (McEvelley 2007, 47).

El vacío es como una energía espacial, con relación a la naturaleza sublime sobre la cual se puede proyectar una narrativa emocional. Lo sublime que tiene una relación con el paisaje que proviene de una experiencia en relación con la naturaleza, del enfrentamiento del individuo con el todo. “Lo sublime es lo destructor de la forma y por tanto esencialmente diferente de la belleza, que es una cualidad de la forma.” (McEvelley 2007, 38).



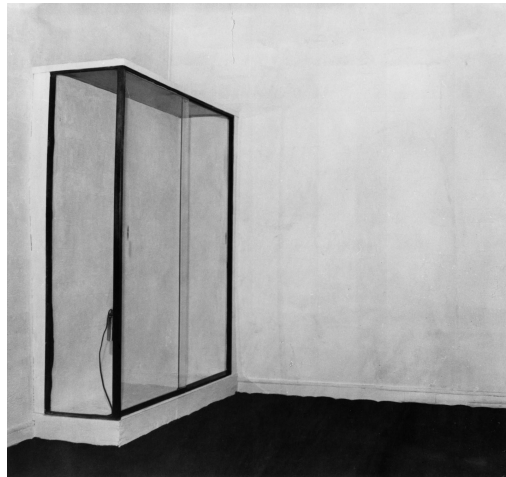
Barnett Newman, *The Voice*, 1950.

El artista Barnett Newman relaciona el concepto de vacío con lo sublime. En su ensayo *The Sublime is now* de 1948, Newman desarrolla el concepto de lo sublime afirmando que “lo sublime es ahora”, refiriéndose al reencuentro del individuo consigo mismo y la importancia de estar ahí. “Una cosa que busco en la pintura es que le dé al hombre una sensación de lugar: que sepa que esté ahí, y así sea consciente de sí mismo.” (Newman, en Scheck 2015, 191). Es decir, que el espectador se para en el momento de entrar en contacto con la pintura, y toma conciencia de su presencia frente a la obra, que le provoca unas emociones y una sensación profunda del espacio sublime.



Yves Klein, *Blue Monochrome*, 1961.

Le Vide (El Vacío), 1958.



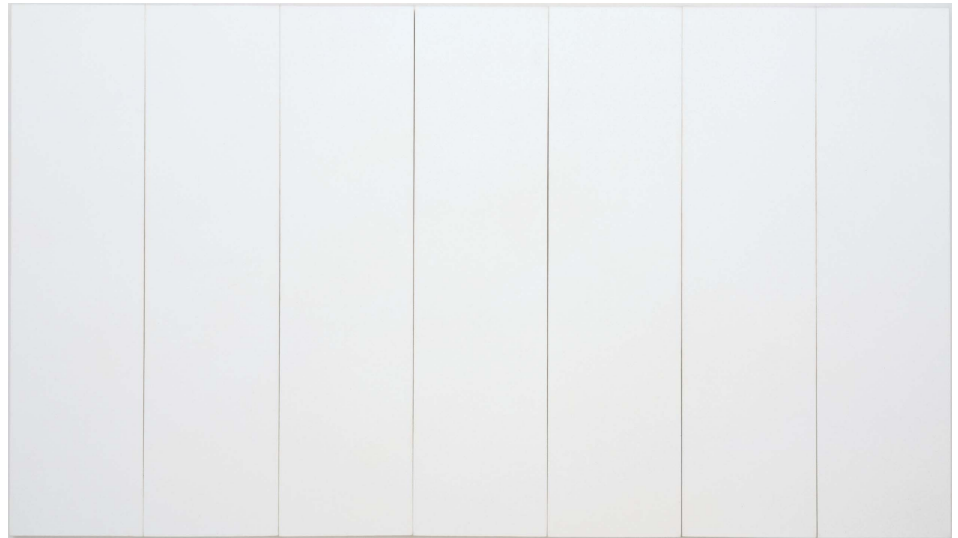
Yves Klein comparte también esta idea. Su exposición *El vacío*, en la cual el artista expuso una galería vacía, se puede ver como la materialización de un vacío inesperado, por que la gente pueda “vivir la experiencia del vacío llenado con su presencia”(Klein). Un vacío que proyecta espacios. Tenemos que apreciar el vacío siendo conscientes de nuestra capacidad a proyectar espacios, y percibir la presencia de la ausencia. El concepto del vacío en Klein está relacionado con lo espiritual. La importancia inmaterial del espacio le ha llevado hacia el monocromo que sería un momento de silencio y de emoción. La elección del color azul se convirtió en un instrumento conceptual pero también espiritual. Ese color se proyecta a cualquier soporte, espacio o contexto, permitiendo la extensión de la pintura más allá de los límites.



Untitled (Blue Monochrome), 1955.

De otra parte, Rauschenberg, hablando también de sus cuadros blancos, decía que “un lienzo nunca está vacío”. (En Cage 1961, 99). El vacío es siempre creación, como una página blanca en un libro.

Rauschenberg, *White Painting (Seven Panel)*, 1951.



Cuando no hay nada que ver nos encontramos en el silencio. La percepción del silencio como sentido en el que uno se presta a la contemplación.

El silencio se oye en la invisibilidad. El vacío absoluto como el silencio no existe. Según David Le Breton “no hay palabra sin silencio” de la misma manera podemos decir que no hay forma sin vacío. “El silencio no es la ausencia de sonoridad, un mundo sin vibración, estático, donde nada se oye. El grado cero del sonido, aunque pudiera conseguirse experimentalmente mediante una privación sensorial, no existe en la naturaleza.” (LeBreton 2001, 109). Siempre habrá insonoridad a oír. Y siempre habrá invisibilidad a ver. El silencio es también creación como lo demostró John Cage con su obra *El silencio*, contestando a Rauschenberg, y proponiendo la escucha de momentos de silencio. Un sonido hecho del silencio.

El silencio es el sonido de la lejanía. Uno se encuentra en la lejanía, experiencia el silencio, el sonido de las voces interiores, una experiencia que permite escuchar con claridad la voz de la naturaleza. El silencio de quien contempla. Estar solo forma

parte de la contemplación. La soledad es tan importante en la obra. En el silencio de la noche, las miradas discretas, se intensifican las sensaciones. En el paisaje inmenso, el silencio se hace, el viaje comienza. En el encuentro entre el yo y el paisaje, comienza el viaje por la escritura y por la pintura, “un camino que lleva hacia el yo.” (LeBreton 2011, 55).



**ESCRITOS EN EL
CAMINO**

2. ESCRITOS EN EL CAMINO

“El caminar es una biblioteca sin fin que escribe, en cada ocasión, la novela de las cosas habituales en el camino y nos enfrenta a la memoria de los lugares[...]. El caminar es una travesía por los paisajes y las palabras.”

(LeBreton 2011, 63)

En este apartado vamos a hablar del papel de la poesía dentro de mi trabajo y su relación con el caminar y la pintura. Los textos que escribo están presentados en fragmentos relacionados con la contemplación del paisaje de la misma manera que me relaciono con la pintura. “La escritura es la memoria de los innumerables acontecimientos cosechados al hilo del camino, de las emociones e impresiones que se han sentido.”(LeBreton 2011, 91). Las palabras como pasos que no van a ningún sitio, pero siguen pisando, cayendo, uno a uno.

La escritura precede a la pintura, pero funcionan de la misma manera. Estar siempre en el proceso de añadir palabras y formas, un trabajo continuo que no se acaba. El escritor contemporáneo francés Olivier Cadiot dice que no le interesa producir libros, sino estar dentro, en esa actividad. La literatura según Cadiot, es una máquina siempre en funcionamiento y en construcción, desmontada, reensamblada, siempre activada y manipulada, como un juego cuyas reglas cambian y se reinventan constantemente. De esa manera quiero relacionarme con mi trabajo, tanto por la escritura como por la pintura.

“Escribir es una cuestión de ajuste, es tratar de ajustar varios regímenes juntos. Nunca escribo, ni hago frases, lo que me interesa es resolver. No conscientemente. A partir de eso, si la máquina está bien afinada, paf, [...] estamos allí, hay producción de presente.” (Cadiot en Pasquier 2014).

Sensaciones de la materia, ajustes, afectos desconocidos, de todo esto se puede también hablar de pintura.

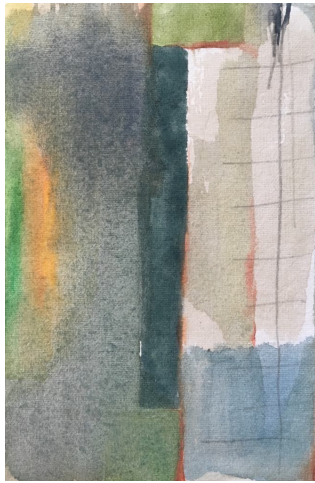
Caminar, mirar, pintar, escribir.

Layla Tageldin, *Escritos en camino*, 2017. (traducidos del francés)



camino. el camino. cogí el camino
 fui por el camino siguiendo dos líneas rígidas
 mi mirada se pierde en las sutilezas demasiado obvias
 una luz
 blanca y dura
 saliendo de las profundidades
 anima la superficie
 paredes móviles
 piedras espolvoreadas
 techos iluminados
 huellas y trazos
 una línea de sombra
 cerca y lejos
 cruza y pasa
 un paso que sube a una fuente desconocida
 caras lejanas
 caras olvidadas
 un rastro guardado
 una imagen inventada
 línea
 punto
 pliegue
 agujero
 puntos negros

route. la route. j'ai pris la route
 j'allais par la route suivant deux lignes rigides
 se perd le regard en des subtilités trop visibles
 une lumière
 blanche et dure
 sortant des profondeurs
 anime la surface
 murs mouvants
 pierres empoussiérées
 toits illuminés
 des empreintes et des traces
 une ligne d'ombre
 proche et lointaine
 traverse et passe
 un pas qui repart vers une source inconnue
 visages à distance
 visages oubliés
 une trace gardée
 une image inventée
 un trait
 un point
 un pli
 un trou
 taches noires

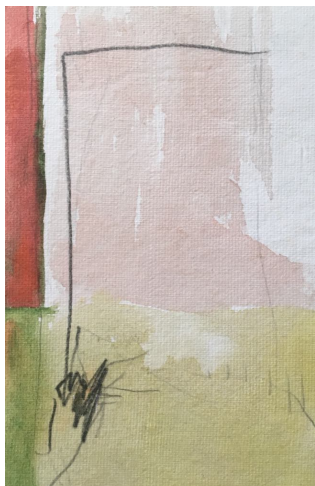


sigo el camino que no me lleva a ninguna parte
 la mirada atenta
 el paisaje se mueve
 el muro
 la roca
 el suelo
 la obra
 líneas idénticas
 apenas recuerdo mi punto de partida
 un ligero aliento mueve la rama
 mi mirada se prolonga
 el movimiento se detiene

je poursuis le chemin qui m'emmène nulle part
 au regard attentif
 le paysage bouge
 le mur
 le rocher
 le sol
 le chantier
 lignes identiques
 je ne m'en souviens presque plus de mon point de départ
 un léger souffle agite la branche
 mon regard s'attarde
 le mouvement s'arrête

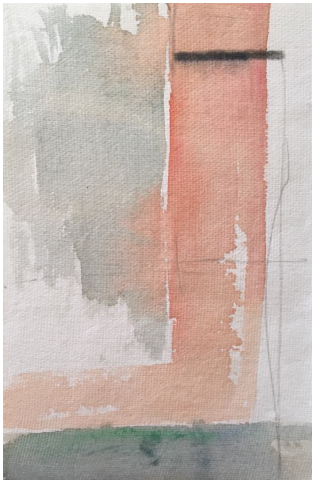
un rayo que cruza
 puntos líneas fuera de la mirada
 paso escurridizo
 luz
 trazas levantadas de las profundidades
 caídas sin fin subiendo
 unas manchas blancas que disuelven las nubes
 borradas
 dejando huellas de su paso

un rayon traversant
 points lignes s'abimant hors le regard
 passage insaisissable
 une lumière.
 des traces levées des profondeurs
 chutes sans fin remontées
 des taches blanches font dissoudre les nuages
 effacées
 laissant des traces de passage



confusión del camino a seguir
 podemos tomarlos todos
 las figuras hacen respirar al espacio
 la primera y la última luz
 mancha
 de blancura ligera
 vibración
 sombra y clara
 línea
 del cielo a la tierra
 choque de luz y sombra
 trozo de tierra implantada en el cielo
 construcción
 destrucción
 ruinas

confusion du chemin à prendre
 on peut tout faire
 que les figures fassent respirer l'espace
 la première et la dernière lumière
 tache
 d'une blancheur légère
 vibration
 au passage de l'ombre et du clair
 lignes
 allant du ciel vers la terre
 choc de la lumière et de l'ombre
 carré de terre implanté dans le ciel
 construction
 destruction
 ruines

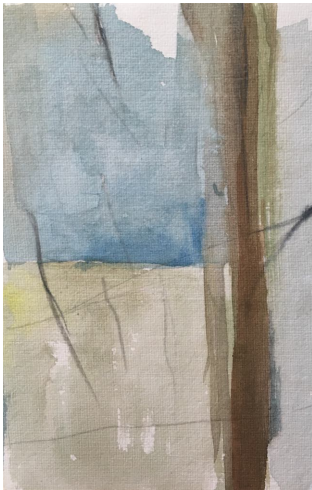


el vacío
 los continentes flotan en el vacío

encontré allí
 en la proximidad
 una porción del espacio
 ruptura
 detalle insignificante
 el inicio de algo
 el inicio y el fin de todo
 soy rápida o nada
 el paisaje se mueve
 la mirada aísla
 ¿dónde encontrar esta continuidad?
 cosa insignificante
 simplemente insignificante
 demasiado pequeña
 el medio
 la totalidad
 la parte por el todo

le vide
 des continents flottent sur le vide

je trouvais là
 dans la proximité
 une portion de l'espace
 rupture
 détail insignifiant
 le début de quelque chose
 le début et la fin de toute chose
 je suis rapide ou rien
 le paysage bouge
 le regard isole
 où trouver cette continuité?
 chose insignifiante
 juste insignifiante
 trop petite
 le milieu
 la totalité
 la partie pour le tout

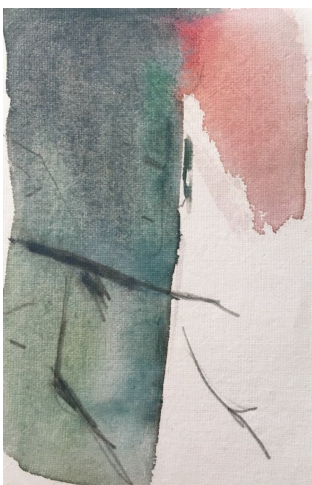


subí
 dura línea negra
 así para lograr lo que no se logra
 tampoco lo sé
 es así
 de todas formas continuó
 sigo subiendo
 una línea ascendente
 una montaña
 cruzada
 un espacio que se cruce
 una línea que cruce
 una palabra trazada
 un espacio dibujado
 un espacio abierto

je suis monté
 dure ligne noire
 cela à atteindre qui ne sera atteint
 non plus je sais
 il est ainsi
 de toutes façons je continue
 je monte encore
 un trait ascendant
 une montagne
 traversé
 un espace qui se traverse
 un trait qui traverse
 un mot tracé
 un espace dessiné
 un espace ouvert

cubrir todo en blanco
 todo está cubierto de blanco
 todo se puso blanco
 hacer desaparecer
 provocar la desaparición
 todo se puso claro

couvrir tout en blanc
 tout est couvert en blanc
 tout est devenu blanc
 faire disparaître
 engendrer la disparition
 tout est devenu clair



en todas partes hay materia para parar
 volverse
 quedarse
 permanecer
 recorrer
 soy una piedra
 es imposible de mover
 la luz viene hacia mi
 el mundo viene hacia mi
 todo el cuerpo comprometido
 apropiarse del mundo
 aprovecharlo
 que nadie me toca
 y yo no toco a nadie

partout il y a matière à s'arrêter
 devenir
 rester
 demeurer
 parcourir
 je suis une pierre
 il est impossible de partir
 la lumière vient vers moi
 le monde vient vers moi
 tout le corps engagé
 s'appropriier le monde
 le saisir
 personne ne me touche
 et je ne touche personne

soy un cuerpo indiferente
 viejo deseo de reconstruirlo todo
 sutilezas idénticas
 este lugar
 esta pared
 estos árboles

je suis un corps indifférent
 vieux désir de tout reconstruire
 des subtilités identiques
 cet endroit
 ce mur
 ces arbres



unos cambios se han producido
la sombra
las líneas
los contornos
todo viene hacia mí
variedades infinitas de muros
signos distintivos

no tengo nada que decir
solo todo para mostrar
todo o nada
todo
todo a la vez
relaciones
unas relaciones
hacer y deshacer las relaciones
tomar algo del suelo
mirar al suelo
entender las palabras
crear relaciones
construcción
construcción o destrucción

des changements ont eu lieu
l'ombre
les traits
les contours
tout venait vers moi
variété infinie de murs
signes distinctifs

je n'ai rien à dire
j'ai tout à montrer
tout ou rien
tout
tout à la fois
relations
des relations
faire et défaire des relations
prendre quelque chose du sol
regarder le sol
comprendre les mots
créer des relations
construction
construction ou destruction



mirar el paisaje
los ojos cerrados
los sentidos en alerta
todo es para llevar
espacio inmenso
superficies para cubrir
guardar los trazos
dejar la mano intervenir

por la ventana me vienen algunas reflexiones
la primera blancura del día
el inicio
una luz que corta todo
una hoja que cruce el techo
un evento inesperado
mi mirada va más allá de la ventana
el viento hace temblar a la ventana
todo se escapa
van y vienen la luz y la sombra
y mi mirada se cree ver y es ella la que es vista

regarder le paysage
les yeux fermés
les sens en alerte
tout est à prendre
espace immense
surface à couvrir
garder des traces
laisser la main agir

par la fenêtre me viennent quelques réflexions
la première blancheur du jour
le commencement
une lumière qui coupe tout
une lame traversant la toiture
un événement inattendu
mon regard va au delà de la fenêtre
le vent faisant trembler la vitre
toute chose s'enfuit
vont et viennent la lumière l'ombre
et mon regard croyant saisir saisi



el viento rompe las ramas
el cielo está gris
el cielo está en todas partes
en todas partes está el cielo
la rama inamovible
el sol brilla
hablar de la luz
la importancia de la luz
la plenitud
repetición de ideas
esta tarde
este día
todo es percepción
está claro aquí
lo brillante y lo oscuro
lo oscuro y lo claro
luz y materia
viejos camiones
construcción
construimos
escalones de piedra

le vent cassait les branches
le ciel est gris
le ciel est partout
partout il y a le ciel
la branche immobile
le soleil brille
parler de lumière
l'importance de la lumière
la plénitude
la répétition de certaines idées
cet après-midi
cet aujourd'hui
tout m'était perception
il fait clair ici
le vif et le sombre
le sombre et le clair
la lumière et la matière
vieux camions
construction
on construit
des marches de pierre



cuadrados de tierra
el suelo húmedo
la tierra mojada
la hierba congelada
la lluvia ha parado
el cielo dorado
un vuelo que pasa

perderser en estos reflejos
la suavidad de la mañana
un cielo lavado
línea sin fin
todo está claro
es la hora de irse
será la hora de irse pero sin pararse
un vuelo lejano
el paso pesado
el paso quitado
sin el paso
la proximidad
perderser en estas reflexiones
dándole el tiempo de descanso

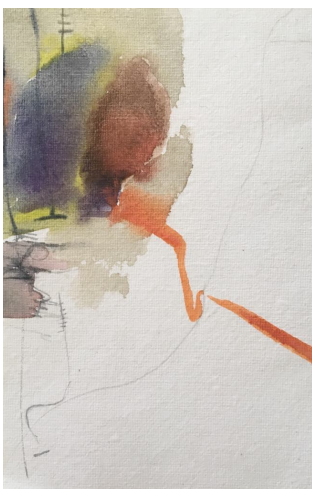
des carrés de terre
le sol humide
la terre mouillée
l'herbe gelée
la pluie a cessé
le ciel doré
un vol qui passe

il se perd dans ces reflets
la douceur du matin
un ciel lavé
une ligne sans fin
tout est clair
qu'il serait temps d'y aller
il sera temps d'y aller mais il ne sera arrêté
un vol lointain
la lourdeur dans le pas
le pas emporté
sans le pas
la proximité
il se perd dans ces reflets
lui donnant son temps de repos



El suelo compuesto de un rojo oscuro
carreteras altas
casas abarrotadas unas contra las otras
carreras por las colinas
un hombre que corre a pie
contacto con el suelo
bloque de piedras
rotura de una roca
esta luz falsa
construcciones en ruinas
tiempo seco
tiempo mojado
lo quemado y lo húmedo
sigo mi camino
que este camino es largo
la longitud del camino nunca llegó a su fin
ausencia de hombres

le sol composé d'un rouge sombre
routes hautes
maisons entassées les unes contre les autres
courses à travers les collines
un homme qui court à pied
contact avec le sol
bloc de pierres
fissure d'un rocher
cette fausse lumière
constructions ruinées
temps sec
temps mouillé
le brûlé et l'humide
je poursuis mon chemin
que ce chemin est long
la longueur de route ne prenait jamais de fin
absence d'hommes



estoy perdida
perdida en el mundo
este mismo perdido
en el todo de la nada
el paso de un hombre
el mundo se abre
movilidad continua
distinguir los detalles a distancia
acercarse
verlos ahora
espacio vacío
línea omnipresente
espacio del paisaje
una vasta construcción

je suis perdue
perdue du monde entier
lui-même perdu
dans le partout de nulle part
passage d'un homme
le monde s'ouvre
mouvance continue
distinguer les détails à distance
se rapprocher
les voir maintenant
espace vide
trait omniprésent
l'espace du paysage
une vaste construction

el encuentro
agotamiento del lenguaje
el inicio
comenzamos
palabras
duplicación
múltiples direcciones
una hermosa mañana de invierno
estar en el mundo
existir

la rencontre
épuisement du langage
le commencement
on commence
les mots
dédoublément
directions multiples
un beau matin d'hiver
être au monde
exister



soplar
respirar

dos líneas cruzando
que se tocan
está la parte superior y la parte inferior
está lo grueso y lo fino
dos líneas subrayando la superficie
ahora no se tocan
se multiplican hasta el infinito
luego se alejan en el olvido

tuve apertura
a la respiración del mundo
apertura a la luz
flujo de líneas negras
en el aire brillante
ritmo de formas
todo armonioso
deseo de capturar la luz
el sabor de la mirada abierta

prendre son souffle
respirer

deux lignes traversant
elles se touchent
il y a le haut il y a le bas
il y a le gros et le fin
deux lignes soulignant la surface
elles ne se touchent plus
elles se multiplient à l'infini
puis elles s'éloignent dans l'oubli

j'avais ouverture
à la respiration du monde
ouverture à la lumière
flux de traces noires
dans l'air lumineux
rythme de formes
ensemble harmonieux
désir de capter la lumière
le goût du regard ouvert



flujo liberado
transformación continua
luz imposible de localizar en el espacio
todo parecía claro
todo subía libremente en el aire
la lluvia
transparencia del agua
un perfil bajo el agua
encerrarse la mirada
la rejilla
jardín rejillado
hangares oxidados
un coche
unos pájaros
conjunto caótico
una pequeña ventana

evidencia fugaz de luz
en los extremos de las ramas bajas
casas prensadas
una rama de olivo
bote eléctrico
curvatura
brillos blancos
tensión de apertura
discontinuidad
proceso

flux libéré
transformation continue
lumière impossible de la localiser dans l'espace
tout avait un air dégagé
tout montait librement dans l'air
la pluie
la transparence de l'eau
un profil sous l'eau
s'enfermer le regard
la grille
jardin grillé
hangars rouillés
une voiture
des oiseaux
ensemble chaotique
une minuscule fenêtre

évidence fuyante de la lumière
aux extrémités des branches basses
maisons pressées
une branche d'olivier
des pots électriques
courbure
éclats blancs
tensions ouvrantes
discontinuité
cheminement

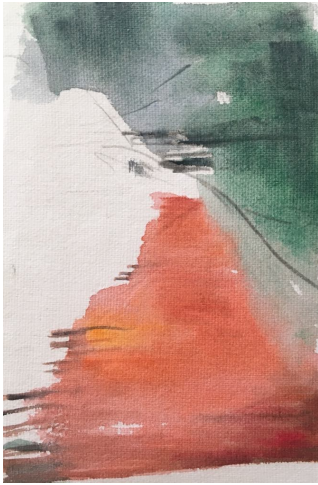


ritmo que requiere tensión
reconstruir todo
en materiales puros
a partir de nada
sin visión
la mayor agilidad del brazo
estos incidentes conocidos
porque me gusta lo que me gusta

la luz es imprecisa
como el ritmo
el ritmo se mantiene
y no se mantiene
destrucciones necesarias
apariencias

rythme exigeant des tensions
tout reconstruire
en matériaux purs
à partir de rien
sans vision
la plus grande agilité du bras
ces incidents connus
pourquoi j'aime ce que j'aime

la lumière est insituable
comme le rythme
le rythme se maintient
il ne se maintient pas
destructions nécessaires
des allures



Layla Tageldin, 16 dibujos en camino, 2017.

su aire
su niebla
su ambiente especial


estar atento
seguir la mirada
confiarse en la mirada
dejarse absorber
signos distintivos
el tiempo pasa deprisa
una diagonal
una línea de fuga
libertad de quien produce
estoy donde estoy
lenguaje sin respuesta

hay sombras
hay aire
hay cenizas
las rocas aparecen en las montañas
las aguas cruzan el suelo
la huella del movimiento
hay huellas
desvío
soy nada
nada convirtiéndose en todo

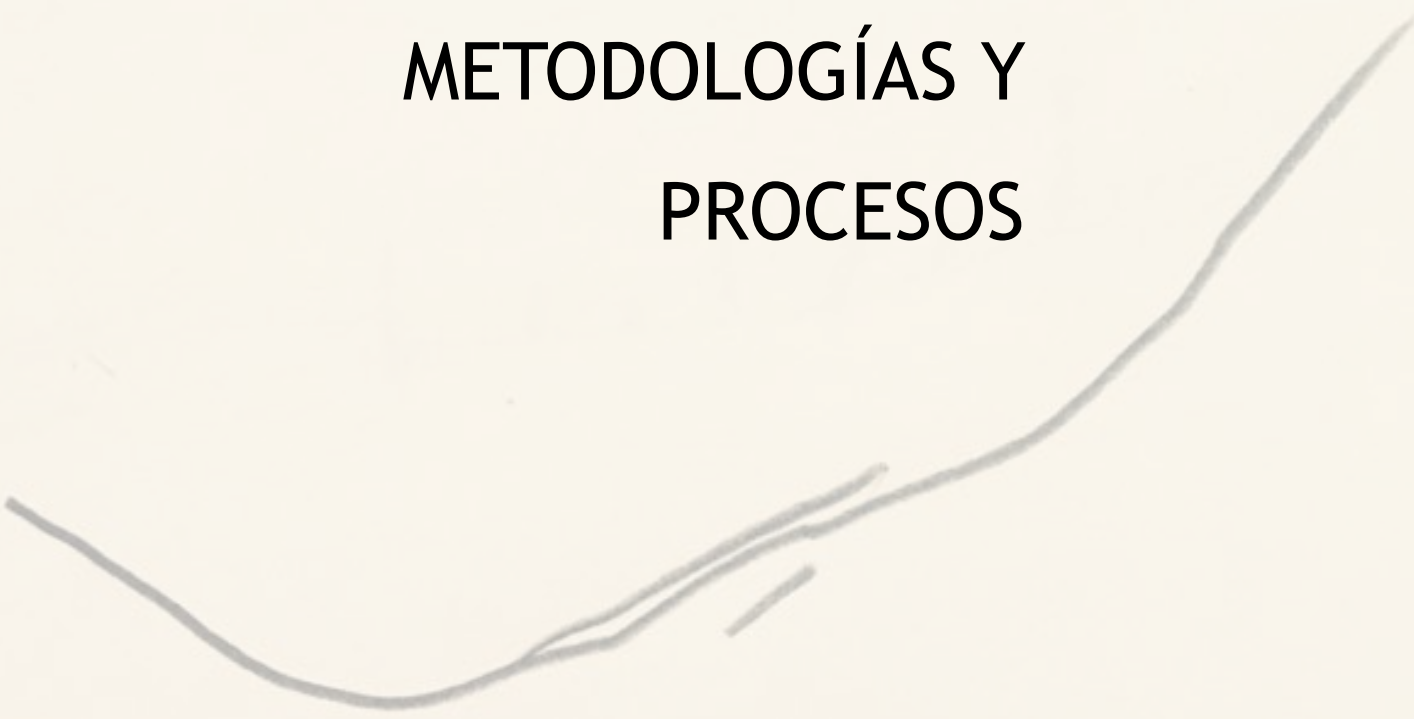
son air
son brouillard
son atmosphère particulière

être attentif
suivre le regard
faire confiance au regard
se laisser absorber
signes distinctifs
le temps passe vite
une diagonale
une ligne de fuite
liberté de celui qui produit
je suis là où je suis
langage sans réponse

il y a des ombres
il y a de l'air
il y a des cendres
les roches apparaissent dans les montagnes
les eaux traversent le sol
la trace du mouvement
il y a des empreintes
détournement
je suis rien
je suis rien devenant tout



**METODOLOGÍAS Y
PROCESOS**



3. METODOLOGÍAS Y PROCESOS

Las capas del azul

Miradas Fragmentadas

Pintura-Escultura-Objeto

Realidades Múltiples

“El rasgo distintivo del arte es la creación de formas. El arte es la configuración de cosas o, dicho de otro modo, la construcción de cosas. Dota a la materia y al espíritu de forma.”

(Tatarkiewicz 1987, 57)

El proyecto plástico habla de la dinámica de lo cerrado y lo abierto. La construcción de una forma cerrada que propone una apertura al mundo. En este mundo de aceleración y de velocidad donde no hay tiempo para mirar, hay que parar y observar. La pintura sugiere un momento de silencio, una distancia, una separación de este mundo ruidoso en el que vivimos.

Mi propuesta trata de esta tensión que se provoca entre oposiciones: el ruido y el silencio, la ciudad y el campo, lo lleno y lo vacío. Crear un contraste visual entre la pintura de un paisaje vacío que está, al mismo tiempo, llena de las formas de la ciudad. Un contraste de opuestos que se provoca desde esas relaciones dialécticas. La pintura y la escultura, en un cruce mutuo, ocupan el espacio, sus volúmenes y sus vacíos.

En el proceso pictórico está muy presente el paseo, la salida, el camino. La pintura es como un viaje sin punto de llegada, se conoce el punto de partida y se quiere partir en la aventura para aprender de lo encontrado en camino, de lo que no se sabía, de esas experiencias nuevas. Sólo se recurre al encuentro manipulando las herramientas por medio de la repetición. De hecho la experimentación es clave para mi trabajo, es uno de los objetivos que hemos planteado al principio y que querría conseguir para encontrar mi sitio.

A lo largo del primer cuatrimestre hemos podido experimentar y acercarnos a una técnica que hemos querido desarrollar profundamente. Durante el curso académico hemos podido asistir con gran interés a los talleres ofertados en los contenidos del programa del master, en los cuales se nos han mostrado diferentes técnicas, como es el caso de la construcción del

bastidor, la preparación del soporte, y la fabricación del aglutinante.

Lo que me parece importante son los protocolos, los métodos, las técnicas empleadas, y todo el proceso en general. El proceso de la pintura fue muy divertido, y la idea de entender la pintura como un proceso completo, desde la realización del soporte, del aglutinante mezclándolo con los pigmentos hasta la puesta de la pintura sobre el soporte resulta una buena y nueva experiencia.

La pintura como “un hacer más que un hecho” (Saborit 2018, 10). La pintura como proceso, como un fragmento al que siempre algo se puede añadir para llegar o no a la totalidad. “Un cuadro sin acabar puede llegar a ser el mejor cuadro acabado.” (Company I Climent 2017, 107).

Después de varias experimentaciones, me quedé con la pintura al óleo. Uno de los conceptos principales plasmados en el trabajo pictórico es la veladura, que consiste en capas muy delgadas de pintura, que dejan visible la capa inferior, de forma que el color deviene sutilmente más profundo al añadir varias capas sucesivas. Para el resultado deseado es recomendable usar diferentes capas de pintura muy diluida, sin empastar. Una vez seca la capa inferior, se iban añadiendo las sucesivas veladuras de color, así se consigue un resultado suavizado que produce transparencia y profundidad. Un proceso lento, de secado lento, de sesiones acumuladas en la duración del proceso, que habla de una experiencia lenta, de una resistencia a la hemorragia de cambios que nos arrastra.

Me gusta trabajar con brochas anchas para aplicar la pintura. La brocha me gusta por su capacidad de dejar una huella distinta más uniforme, pero a la vez más fría.

Las pinturas forman parte de un proceso de cuestionamiento sobre sus componentes, el lienzo tradicional, el marco y la pintura al óleo, pero también sus formas y sus objetivos, resulta interesante establecer una relación entre el cómo y el porqué.

Las formas han de hablar por sí mismas, han de sugerir los conceptos, incluso la ideología que tienen detrás. Han de hablar por sí mismas y aspiramos a ello, pero en este trabajo, por la propia naturaleza auto-reflexiva del mismo, vamos a dar pistas o incluso vamos a desvelar las conexiones entre las formas pictóricas y los contenidos que tienen, puesto que no se trata de un código duro y perfectamente claro, sino más bien de un código blando, donde vale más mostrar y sugerir que explicar o argumentar o demostrar.



**LAS CAPAS DEL
AZUL**

“Las capas del azul” es un tríptico que reúne cuadros concebidos en diferentes formatos y cuyos colores se caracterizan por su fuerza y profundidad. El cuadro acabado engendrará una continuidad con el siguiente en una ruptura por la elección de un formato diferente, pero también por las formas pictóricas que entrarán en juego con las de la pintura anterior. Esos cuadros son el resultado de una multitud de capas de color, hasta doce para algunas pinturas que, con superposición, crean un matiz único de color azul. Se trata de una cantidad de tonos de colores que terminan componiendo una unidad cromática con una densidad que sugiere movimiento a la vista.



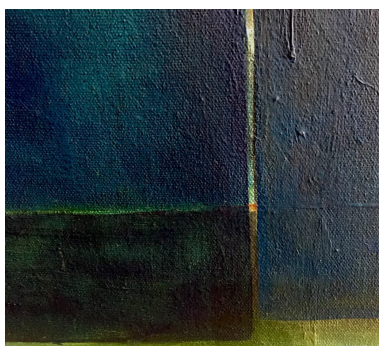
Layla Tageldin, *Las Capas del Azul*, 2018.

Óleo sobre tela

Ni completamente abstractas ni realmente figurativas, las pinturas están estructuradas por las líneas horizontales y verticales, por cruces, divisiones que estructuran el espacio pictórico según una división que les une con la de su entorno. Los cuadros están entonces más cerca de la arquitectura, al ritmo de la vida y la organización de la materia.

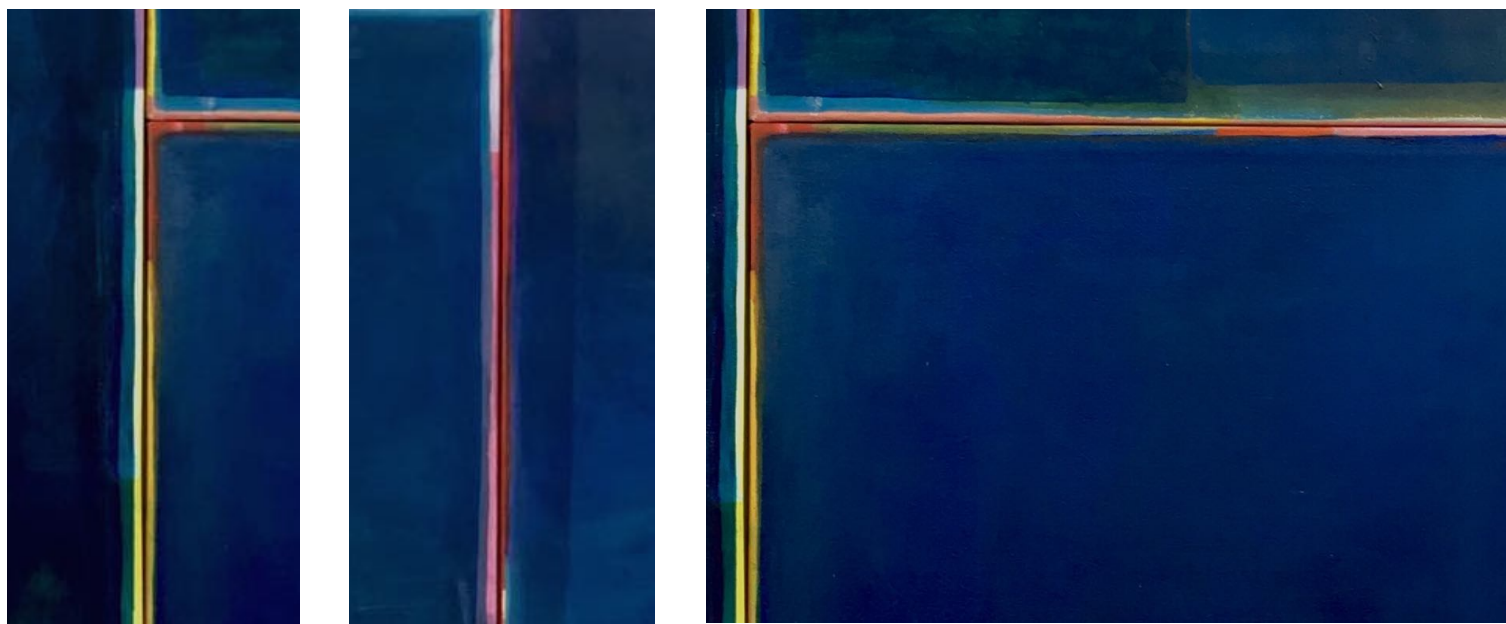
Remitir a la abstracción geométrica, y también a la escena urbana, la arquitectura, el diseño industrial, las zonas en construcción, los contornos de los edificios, evocar las barreras, los soportes urbanos, las antenas, formas geométricas de nuestro mundo moderno, objetos que atraigan las miradas, que poseen la cualidad de ser absolutamente inolvidables, que me permitirán hacer una pintura informal, al límite, pintar al borde de la figuración.

Cuando comienzo a pintar, tengo un esquema mental de lo que me gustaría obtener. Empiezo a superponer capas, una sobre otra en busca de las mejores combinaciones y abierta a variar el camino según los resultados que vaya obteniendo. Un equilibrio en toda la obra, una unión y una coherencia.



Las Capas del Azul, 2018
(detalles)

Las capas de pintura son muy finas, superposiciones de capas de veladuras que ayudan a integrar la atmósfera del paisaje, unificando de una forma muy sutil, dejando ver huellas de las capas anteriores creando espacios entre los distintos campos de color que aportan una calidad profunda al paisaje. Esa técnica permite una calidad muy interesante a nivel plástico y aporta a los paisajes que pinto mayor carga matérica. Una pintura que parece borrosa, que nos ofrece una sugerencia más que la exactitud, una posibilidad con el movimiento del recuerdo o de



Las Capas del Azul, 2018
(detalles)

la vida imprecisa de los objetos que no puede encerrarse en la nitidez de una perfecta imagen figurativa.

En este conjunto, el borde de la pintura es de cierta importancia. El intersticio es lo que permite la continuidad de las piezas, las pinturas no terminan en el borde sino que están abiertas al espacio y tienen una continuidad más allá de sus límites.

“Forzar la invisibilidad innata de las cosas exteriores hasta que esta misma invisibilidad se convierta en cosa, no simple consciencia de limite, sino una cosa que se puede ver y hacer ver, y hacerlo, no en la cabeza [...] sino en la tela.” (Beckett 1990, p48-49)



Ellsworth Kelly, *Dark Blue Panel*, 1985.

La obra *Dark Blue Panel* (1985) del artista Ellsworth Kelly es una de las referencias. El artista combina formas y colores para dar a la obra dinámicas y tensiones que dinamizan el espacio que la contiene. Sólo una pintura de un azul profundo, se vuelve escultural por la fuerza de la masa coloreada. Cuando nos acercamos, el cuerpo entra en la obra por su escala importante y percibimos la presencia física de la pintura.



Mark Rothko, *No. 61 (Rust and Blue)*, 1953.

De otra parte, Mark Rothko es también un referente fundamental para la aparición del paisaje como campo de color, tal y como argumentó Robert Roseblum. Tanto la forma como el color nos expresan sensaciones, sentimientos subjetivos, ofreciéndonos la posibilidad de distinguir diferentes elementos donde el color tiene mayor impacto visual que la forma. Frente a las obras de Rothko, el color nos provoca unas emociones intensas y en este caso el color se transforma en un medio de comunicación, aún con toda su ambigüedad y polisemia.



Mark Rothko, *Red and Brown*, 1957.



**MIRADAS
FRAGMENTADAS**

“Aquí todo se mueve, nada, huye, regresa, se deshace, se rehace. Todo cesa, sin cesar.”

(Beckett 1990, 44)

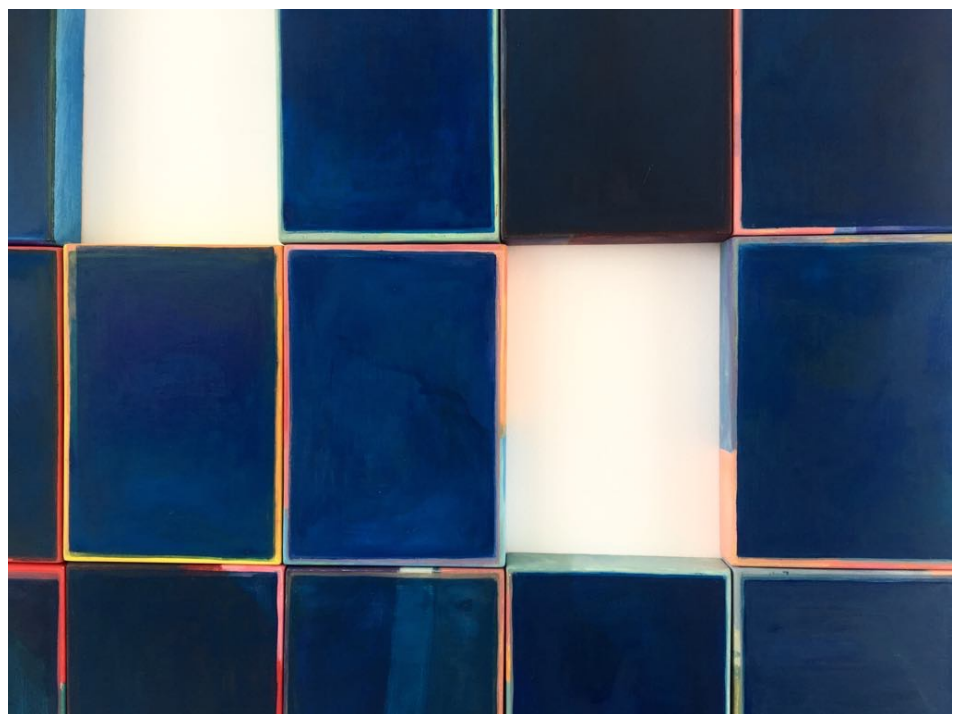
Esta serie funciona de la misma manera que la anterior y comparte la misma idea. Todo surge a partir del caminar y de la emoción que se genera a partir de la contemplación del paisaje y de las sensaciones que se producen. Elementos que encuentro en el camino y que me llaman la atención. Voy construyendo y pintando esas miradas fragmentadas.



Layla Tageldin, *Miradas Fragmentadas*, 2019.

Óleo sobre tablas.

Pintar con y desde el paisaje a partir de esta relación con el recorrido. Una práctica pictórica que intenta establecer una relación entre pintura y paisaje, y que incluye las ideas de recorrido y territorio. Los gestos transforman las materias y las formas en ilusión de paisaje. La pintura parece esconder un fragmento de paisaje, y al mismo tiempo finge la continuidad del paisaje. La pintura expone, con sus trazos, fragmentos de espacios. Es la combinación de cada trazo, de cada gesto lo que hace aparecer a la pintura. Una pintura de color azul que deja ver en transparencia otros colores de las capas anteriores. El resultado fue muy satisfactorio, una superficie unificada y armoniosa de color azul. Esta superficie presenta espacios pictóricos fragmentados por la división del propio espacio del soporte utilizando polípticos. La división de la superficie propone direcciones para la mirada, la guía, generando un recorrido visual. Fragmentación para ordenar el espacio. “Devolver cierta unidad a un mundo fragmentado por una mirada fragmentada” (Saborit 2018, 27).



Miradas Fragmentadas, 2019.
 (detalles)



El límite existe como fuente de la representación, que permite dar una estructura y una forma a la realidad, y de reducirla a una geometría. Se forma entonces un diálogo entre las formas geométricas destacadas de la escena urbana y el paisaje natural, un procedimiento de reflexión que intenta crear conexiones entre diversos conceptos y diversos fragmentos para producir una imagen del mundo.



Cada pieza se representa individualmente y a la vez forma un conjunto, una serie de imágenes que juegan con la repetición y la variación. La cuestión de la serie es central. La serie es un medio para producir cuadros. No son los cuadros que hacen la serie sino que las series producen los cuadros. La relación entre las piezas se encaja bien como si formaran parte de un puzzle donde cada pieza pueda ser movida y cambiada. La serie conserva su bidimensionalidad y al mismo tiempo afirma una fuerte dimensión escultórica. Una exploración que lleva la práctica pictórica a los límites de la escultura, a través de obras abstractas cuya superficie se eleva como un paisaje que tiene su ritmo, sus formas y su actitud. La abstracción no se considera aquí como un mundo sin imágenes, sino como un momento después de su aparición.



En este sentido el cuadro lo podemos llevar a ser un cuadro objeto que deja de ser cuadro ventana. Alcanzando la forma del cuadro y reduciendo los elementos, fusionando los colores, de líneas y tonos, creando un desorden visual que conduce a la contemplación, a un abandono sensorial y emocional.



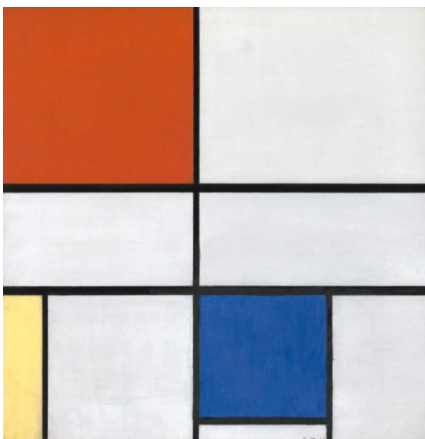
Sean Scully, *Robe Montserrat*, 2016.

“El cuadro pequeño parece hablarnos en privado, en voz baja, como si pidiera que nos acercásemos para poder escucharlo, para poder verlo. Hay algo en su contemplación más individualizado, confidencial, secreto e íntimo por la proximidad del tacto.” (Saborit 2018, 179).



Sean Scully, *Robe Blue Blue Durrow*, 2018.

Sería interesante en esta parte hablar de la obra de Sean Scully, en la que el espacio está estructurado por las líneas y las combinaciones de color que van de capa en capa, un trabajo entre la emoción y la ordenación, un trabajo que nos puede remitir a Rothko pero también a Mondrian. “Grid Paintings”, o pinturas de rejillas presentan una intersección densa de líneas de muchos colores que crean una estructura que se parece a una pieza de arquitectura. A propósito de esta ordenación del espacio, podemos también hablar de Piet Mondrian, que ha introducido un nuevo código para definir la pintura de una manera muy simple.



Piet Mondrian, *Composition C (No. III) with Red, Yellow and Blue*, 1937-42.

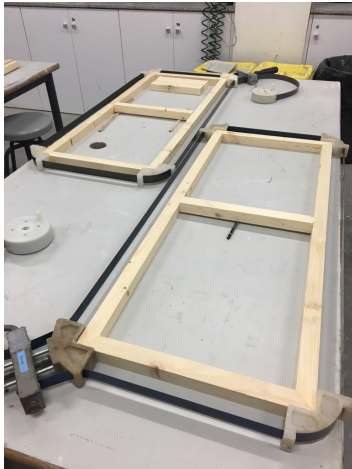
PINTURA-ESCULTURA-OBJETO



“Las obras de arte ya no son ventanas abriéndose sobre otro mundo,
son objetos.”

(Viktor Shklovsky 1915, en Nakov 1971, 19)

Proceso de construcción:



Este trabajo funciona como una pintura-escultura-objeto. Quiero decir con esto que no es solamente una pintura sobre tela sino también una construcción de una forma que tiende hacia la escultura, un objeto que fusiona los dos medios y que intenta explorar el espacio expositivo.

Una pintura sobre tela construida como caja. Un conjunto de una estructura de metal que subraya el carácter del espacio urbano y un bastidor de madera que no se ve. Una tela que sirve como pantalla, ventana, abertura al mundo, que cubre la parte en madera.



La estructura de metal apela a los elementos de la vida urbana moderna. Barandillas, señales de tráfico, puentes, rejillas, solares de construcción, elementos que crean el mundo que nos rodea. Un mundo geométrico creado por delimitaciones.

El carácter del metal me interesa por varias razones. Por su color vibrante, por la textura lisa un poco moderna, y también por su peso que da a la estructura una presencia importante.

Esta estructura está implantada en el presente, ocupa unas dimensiones espaciales y temporales importantes. El tiempo tiene un carácter inmaterial, no se refiere a una cosa específica sino a unas experiencias, unas sensaciones que ocurren en la realidad cotidiana del hombre.

Esas dimensiones me permiten salir del cuadro tradicional, experimentar con el espacio de exposición, y romper una posible monotonía con la estructura de metal. Dos opuestos de un mundo en construcción. Una especie de antítesis entre lo urbano





y lo natural, entre lo geométrico moderno y lo natural tradicional. El encuentro de lo cercano con lo lejano.

El formato del soporte es muy importante, con unas dimensiones un poco extrañas.

La construcción de la parte en madera se realiza en el laboratorio de pintura con la ayuda de los técnicos, que me han ayudado mucho para llevar a cabo el proyecto. Y la parte de metal la realicé en el taller de metal.



La estructura está influenciada por el trabajo de Javier Vallhonrat, que hace confrontar lo natural con lo artificial a través de espacios naturales modificados y propone nuevas perspectivas a la percepción visual, relacionando apariencia y verdad, realidad y ficción, orden, caos y azar, naturaleza y construcción.



La función del soporte es de una importancia relevante. Cuestionar el soporte es una de las grandes preocupaciones de los pintores del último siglo. Una tentativa de liberarse de las limitaciones del cuadro, del marco de la tela, de su delimitación, y de la materialización del bastidor.

Una tela construida como caja, pese a que esas cajas puedan ocupar suelos y paredes. El resultado transmite quietud y calma.

Pruebas con resina epoxi:

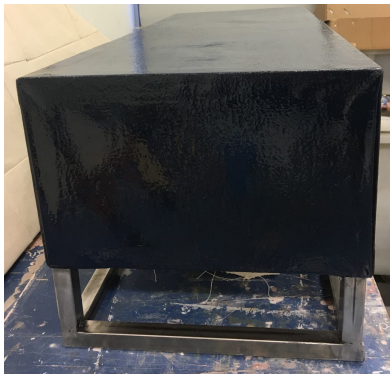


Una vez el cuadro pintado, he experimentado con la resina epoxi para obtener un acabado brillante que refleje el espacio donde se muestra el trabajo y al mismo tiempo acentuar esta idea de distancia del paisaje, un paisaje que se descubre detrás de una pantalla.



La Resina Epoxi es un polímero transparente que se endurece cuando se mezcla con un agente catalizador.

Después de haber puesto la primera capa fina de resina con la brocha sobre los lados del cuadro, he observado que esta marca servía para hacer moldes y no había dado el acabado que deseaba.



El resultado no fue tampoco como lo que quería. La superficie de la tela no ha reflejado el espacio como yo quería pero ha generado unas texturas raras interesantes. Cada lado tiene una textura diferente que la otra. He conseguido obtener el reflejo deseado en un solo lado. Pero los otros son también interesantes y eso permite unas vibraciones tonales que se mueven desde cada punto de observación de la tela.

La utilización de la resina ha generado un espacio donde la luz es la protagonista. La luz rompe la tonalidad de la composición, llega desde el exterior de la escena, y se transforma en experiencia directa. Con esa brevedad consigo cambios en la percepción de las cosas. A cada nueva mirada revela algo de su aventura. De hecho, el cuadro está en un diálogo permanente con la luz. Su fuerza reside en esta posibilidad casi infinita de variaciones que se reproducen en función de la luz. Con cada mirada, la experiencia cambia por la luz que revela las sutiles variaciones cromáticas, lo que les da un efecto hipnótico. Una manera de introducir el movimiento en la percepción. El movimiento de cada espectador será diferente, singular, y así



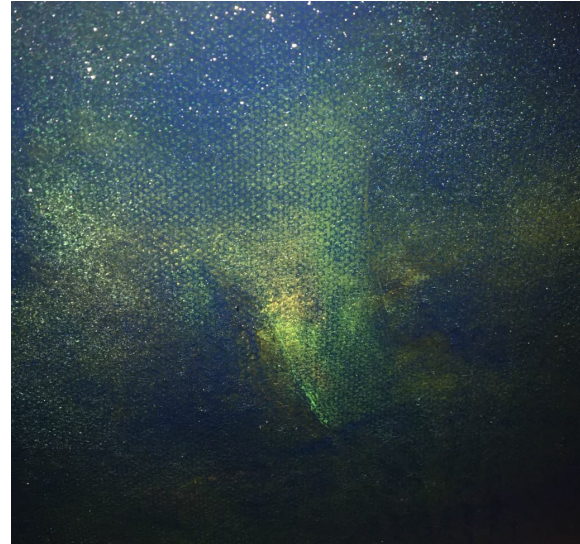


será también la percepción de la pieza, individualizada en cada caso.

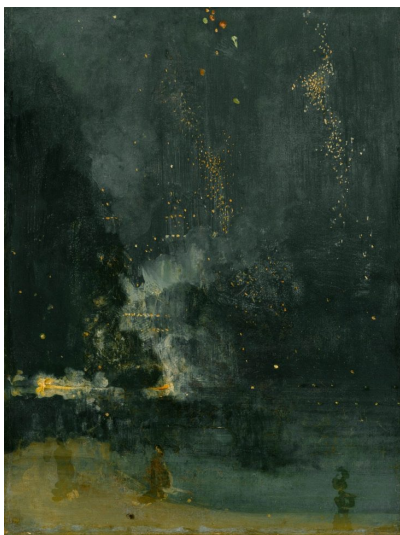
La superficie del lienzo representa una pintura de paisaje que se pierde en la lejanía. La transparencia de la luz hace de la distancia una presencia próxima, elimina toda distancia y vibra en la proximidad de la mirada del espectador. “El cuadro es la representación de la relación entre la mirada del personaje y el infinito”(Prete 2010, 157).



Layla Tageldin, *Pintura-Escultura-Objeto*, 2018.



Layla Tageldin, *Pintura-Escultura-Objeto*, 2018. (detalles).



Whistler, *Nocturno en negro y oro*, 1875

Sobre ese detalle podemos hablar de Whistler y su manifestación de lo sublime jugando con la tensión entre figura y fondo en sus paisajes como en *Nocturno en negro y oro* 1875, una superficie en la que las figuras y el fondo son azules de tonos próximos con gradación tonal y una fuerte tendencia hacia el monocromo.



REALIDADES
MÚLTIPLES

“El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real.”

(Ortega y Gasset 1921, 114).

Esta serie parte de caminar y explorar el espacio urbano. Un recorrido geográfico, experimentaciones, disposición de elementos removibles, para dibujar los rasgos de la sociedad urbana, en transformación continua. El proceso de composición genera una secuencia dinámica por las formas, las texturas y los colores, y provoca nuevos discursos, llevando nuestras miradas a unas realidades múltiples.



Layla Tageldin, *Realidades Múltiples*, 2019.



Una confrontación directa con la ciudad, con la arquitectura y los espacios, que adquiere forma, ritmo, y color. Absorber y reflejar la realidad a punto de abstraerla.



Una estructura que coge la forma de un módulo de construcción, que se concibe como un fragmento y no como totalidad. La dinámica del lleno y del vacío, la unión de la naturaleza interior con la naturaleza exterior para procurar un contraste visual. Salir del marco de la pintura para explorar la continuidad del paisaje. Esta continuidad es posible mediante la idea de la pintura como un fragmento del paisaje infinito.



“Como decía Robert Barry, «durante años nos hemos preocupado por lo que sucede dentro del marco. Puede que esté pasando algo fuera del marco que se pueda considerar una idea artística».” (Grau 2015, 173)



Fragmentos de edificios, trozos de muros donde se puede ver una posibilidad de paisaje dentro de la ciudad. Estos elementos de la escena urbana dan cuenta de una historia urbana no contada, funcionan como fragmentos y participan en la creación del paisaje. Cada elemento hace una proyección sobre el paisaje que habla del silencio de estos espacios, de todo lo sucedido o vivido en estos mismos lugares, cosas de las que la ciudad no quiere hablar.

La conciencia de estar en el mundo es una actitud básica, primaria. Vivimos en estos espacios, en estas ciudades, en estos países. Mis proyecciones son intentos de leer y esculpir esos silencios en los espacios que propagan ficciones dentro de la esfera social, creando un juego espacial muy dinámico, un diálogo con el entorno arquitectónico, urbano y paisajístico... manteniendo el carácter y la singularidad de los lugares.



Esas piezas pertenecen a un lugar, tienen su historia, y guardan sus apariencias. El ladrillo sigue pareciendo ladrillo, la pintura interviene solamente en la superficie manteniendo la propia expresividad de la materia. Así consigo establecer una relación directa con la naturaleza urbana, con los elementos del paisaje, los fragmentos de una experiencia de lo invisible para hacerlo posible.



Entonces juego con la transparencia, las reflexiones, la luz, las texturas, intentando cubrir parcialmente la superficie para dejar respirar al soporte, y ver como el cuadro puede participar o proyectar en el espacio de exposición con la utilización de la resina epoxi.



El objetivo de la resina epoxi consiste en producir una serie de estímulos visuales que hagan dudar sobre la realidad física de lo que estamos contemplando. La superficie de cada pieza consigue manipular el espacio e interactúa con él, produciendo un dinamismo entre la luz y la sombra, el objeto y el espacio. La actitud del espectador se altera también ante la experiencia perceptiva que le invita a concentrarse en lo que tiene ante él. Una experiencia que puede emocionar, provocar, impresionar. El espacio de la posibilidad donde lo visible toca lo invisible.



Esta serie está influenciada por las obras de Richard Tuttle, de Gordon Matta-Clark, y también de Pierre Buraglio.



Richard Tuttle, *Light and Color*, 2011

Richard Tuttle trabaja con formas visuales de apariencia espontánea, con una paleta de colores brillantes. Su obra transmite cierta monotonía, pequeñez y humildad. Unas piezas que se pueden poner en la palma de una mano. Utiliza materiales encontrados para crear esas piezas en relieve que celebran las experiencias y las rutinas cotidianas. Gordon Matta-Clark, de otra parte, nos interesa por la relación de su obra con cuestiones del espacio urbano. Tiene en cuenta las particularidades de cada lugar, enfrentándose a la transformación continua de las ciudades y a la realidad.



Gordon Matta-Clark, *Splitting: Four Corners*, 1974



Pierre Buraglio, *Brisées*, 1985

Pierre Buraglio, el artista francés, que se conoce como el “pintor sin pincel”. Sin pincel, sin tela, sin pintura. Sigue con el cuestionamiento o la puesta en duda de la materialidad de la pintura, como todos los artistas del Support Surface. Utiliza la ventana como símbolo de la pintura. Sus obras están realizadas con herramientas recuperadas en un sitio de construcción que intentan situar un paisaje imaginario en su lugar mientras hace referencia a la vida cotidiana y el entorno.



POÉTICA PERSONAL

4. POÉTICA PERSONAL

El espacio

El monocromo

El color

La pantalla

El espectador

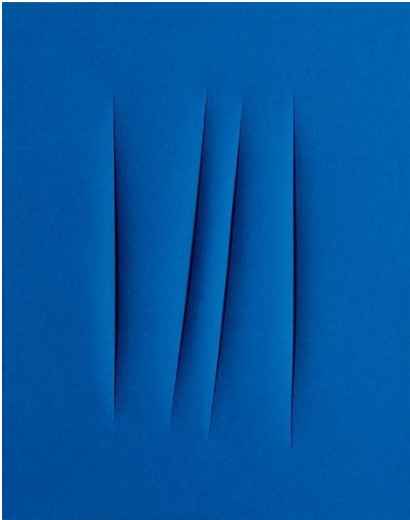
4.1. EL ESPACIO

El título “Espacio de posibilidad” subraya la relación que mantienen el paisaje natural con el espacio urbano. Esta relación está efectivamente afirmada con las composiciones geométricas y abstractas de unas posibilidades de coexistencia pictórica. Un paisaje aleatorio.

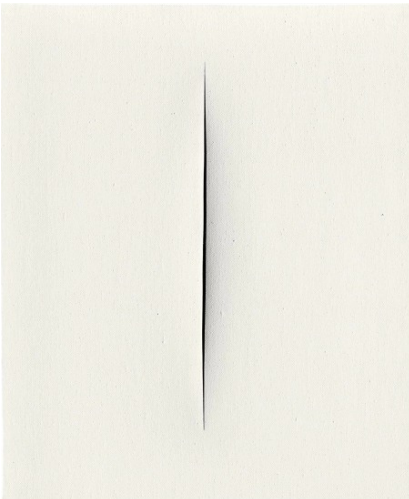
“El espacio no solo existe para la mirada...se quiere vivir dentro”, y “el objetivo de cualquier creación[...]no es representar, sino dar presencia a algo.”(Lissitzky 1930, citado en Ampiato 2018, 177).

Podemos decir que toda obra de arte modifica más o menos la percepción del espacio. La conexión entre obra y espacio es propiciada por el tamaño o la colocación del objeto. El espacio es el lugar donde se produce una experiencia del objeto como tal. Color, material, tamaño y forma aluden a ese contenido en concreto. Como dice Olivier Debré : “El espacio es el lugar y, a la vez, la revelación.”

“El espacio no es un contenedor ni tampoco la forma de nuestras representaciones, sino, ante todo, una estructura; el espacio, en otras palabras, no es anterior a la mirada, es coexistente a ella.” (Pascal Cassagnau en Prada 1995, 62).



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1961



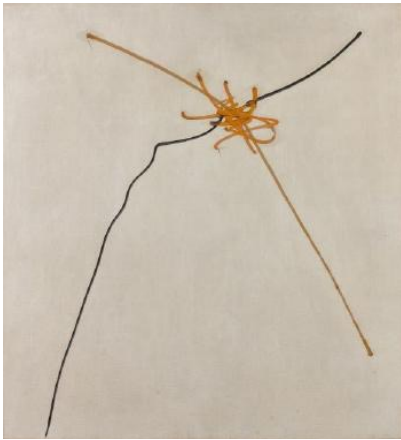
Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1964.



Martin Barré, *74-75-A-139 X 129*, 1974

Obras que se oponen a una resistencia visual demasiado presente, incluso robando el espacio del espectador en algunos casos y que le piden, con su posición desplazada en el espacio, una aproximación al minimalismo. La pared no forma parte de los trabajos ni es su fondo, sino que sirve a la obra como soporte y señala un espacio. Un hueco entre el objeto y el muro que cree ambigüedad y misterio, el espacio como un material más del objeto, que quiso hacer consciente al espectador que se limita a permanecer como observador. Lucio Fontana decía: “Como pintor, mientras trabajo en uno de mis lienzos perforados, no quiero hacer un cuadro: yo lo que quiero es abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el arte, encajarlo en el cosmos cuando éste se expande infinitamente más allá del plano confinante del cuadro” (En McEvilley 2007, 57). Fontana es, sin duda, representante de esta investigación sobre la esencia de la pintura y su relación con el espacio desde el ámbito escultórico, realizando unos cuadros marcados por sus perforaciones. Una ruptura del límite del cuadro, y una abertura y transferencia del lienzo al espacio. “El espacio no tiene límites; el lienzo es un cuadrado. En suma, se trata de destruir la idea de superficie”. (Tal-Coat en *Ante la imagen*, 77).

Sería también esencial hablar de Martin Barré, que se dedica a investigar sobre el equilibrio que existe entre las nociones de espacio interior y exterior, la figura y el fondo. Realiza pinturas abstractas muy sencillas y simples, característica enormemente esencial en nuestro trabajo. El uso de la línea en su práctica tiene una posición única en el contexto del arte abstracto. Formas reducidas muy simples sobre la superficie del lienzo crudo, que provocan la reinención del espacio ocupado. Pero en

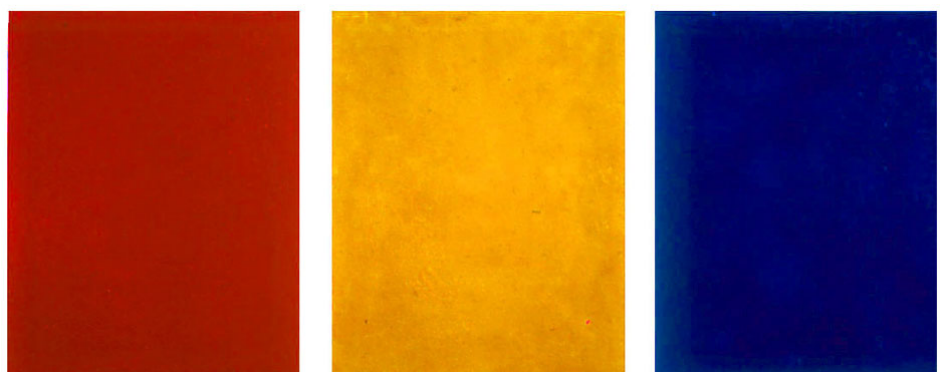


Martin Barré, *60-T-51*, 1960.

su trabajo hubo también una parte de juego y ligereza, y su obra es como una teoría de la pintura donde el cuadro interpreta su propia práctica haciendo referencia a los gestos que la funden.

4.2. EL MONOCROMO

Hemos mencionado previamente a Klein y su revolución azul, a Malevich y el desierto, y sería también fundamental hablar de Alexander Rodchenko, que es uno de los primeros artistas que realizaron una pintura monocroma en la historia del arte. Con su *Color rojo puro*, *Color amarillo puro*, *Color azul puro* (1921), el color encuentra su propia espacialidad. Y también a Ad Reinhardt, y sus monocromos negros que representan la máxima reducción cromática, y que se consideran como la ausencia de color, que el artista llamaba “el icono puro”.



Alexander Rodchenko, *Color rojo puro*, *Color amarillo puro*, *Color azul puro*, 1921.

Desde su reticencia cromática, la pintura monocroma propone más posibilidades de imaginación, y permite la existencia del espacio de la posibilidad. La exploración del tema del paisaje se

persigue a través de un conjunto de pinturas en las cuales unas zonas coloreadas están aisladas, rasgadas de la escena urbana y separadas de su contexto, y luego tapadas con unas capas de pintura uniforme.

La pintura interviene aquí con la intención de anunciar esta posibilidad. Ocupar el espacio del soporte y dar cuenta de lo que ha sido visto. Añadir poco a poco capas sucesivas de veladura que cubren los precedentes sin borrarlos completamente. Los trazos siguen siendo visibles en transparencia, los colores antecedentes dan pruebas del tiempo de la realización de la pintura.

Superposición de patrón abstracto, líneas y colores para crear una visión paradójicamente armoniosa. Mas allá de la representación de paisaje, la pintura monocroma intenta hablar de ella misma y a remitir a la práctica pictórica y la confrontación con la materia. Contagiar una atmósfera cromática, un estado de ánimo cromático.

Al transformar las formas y los materiales en una ilusión de paisaje, aparece entonces la posibilidad de un espacio. Un nuevo lugar que como siempre fija y concretiza nuestras dos dimensiones básicas de existencia : el espacio y el tiempo, con una hibridación de medios.

4.3. EL COLOR

“El paisaje es una superficie de colores, y la superficie misma es un juego de superficies que se esconden y se niegan mutuamente.” (Prete 2010, 166).

Los colores son elegidos de forma consciente, teniendo en cuenta su aportación. Querría dar a mi pintura un color oscuro, el color de la distancia, y crear un lenguaje poético propio. Según la fórmula de Leonardo, donde se afirma que “lo que tú quieres que sea cinco veces más lejano, píntalo cinco veces más azul” (En Prete 2010, 139), decidí pintar mis piezas con un azul oscuro y intenso. Un azul que representa la distancia del paisaje, el color del aire, del cielo, del mar, el carácter infinito, y que crea un continuo y cambiante diálogo entre la luz y las sombras, entre las relaciones de proximidad de quien observa, y la distancia del ojo que mira. “Para Klein, el azul era el color de la infinitud [...]. A sus monocromos azules los llamaba “retratos” del cielo [...] el azul se había convertido para él en el símbolo de lo absoluto: el vacío cielo infinitamente extendido de su reino “aéreo”.” (McEvelley 2007, 54)

Este color azul intentará cumplir la función de expresar la distancia, para hacer presente la naturaleza. Una presencia activa y silenciosa, cargada de misterio que se muestra en la sombra. “Es allí donde se empieza, por fin, a ver, en la oscuridad. En la oscuridad que ya no teme a ningún amanecer. En la oscuridad que es alba y mediodía y atardecer y noche de un cielo vacío, de una tierra fija. En la oscuridad que ilumina el espíritu. Es allí donde el pintor puede tranquilamente guiñar el ojo.”(Beckett 1990, 41).

El azul es un espacio vacío que nos invita a recorrerlo, a habitarlo, “nos invita, principalmente, a estar con él, a contemplarlo, a penetrarlo y a convivir con él, a libarlo.”(Company Climent 2017, 25). El azul es un color frío que

desmaterializa las formas. “El azul es una especie de nada que, sin embargo, es algo.” (Saborit 2018, p228).

Apelar a unas series de evocaciones urbanas, edificios, calles, señales, que me han servido de inspiración y fundirlas en una pintura sutil y emotiva construida a base de pinceladas cortas de unos azules sombres aplicados en capas para evocar esa lejanía. Algo muy sencillo pero importante para obtener esos efectos visuales en la superficie de la pintura.

Esto me sirve para establecer una relación entre el recorrido por la pintura y especialmente la pintura monocroma relacionada con el color. El color se mueve, traza un recorrido, se transporta a un espacio. El color como elemento en movimiento, se fija en la memoria pero se mueve en el camino, nos recuerda a una imagen específica. El paisaje es el lugar que posibilita esta movilidad, este camino donde surgirá el color.

4.4. LAS SOMBRAS

“Las sombras profundas y la oscuridad son fundamentales, pues atenúan la nitidez de la visión, hacen que la profundidad y la distancia sean ambiguas e invitan a la visión periférica inconsciente y a la fantasía táctil.” (Pallasmaa 2006, 47-48).

Bajo de la luz todo se puede cambiar con el movimiento y la acción de las sombras, creando una relación dinámica entre la forma y el color, entre la pieza y el espectador.

El color de las sombras es la esencia de la distancia. En la distancia la luz y la sombra se confunden, las sombras se pierden. Las sombras son intensas, oscuras y frías, negras y opacas, privadas de luz. Las sombras absorben.

Las piezas producen una experiencia cinética que transforma el color en un elemento que flota libremente en la superficie y en los ojos de los espectadores.

De este movimiento se genera una voluntad de aproximación y una confusión con lo real. Las sombras y los reflejos que aparecen en la proximidad del cuadro y que, sin embargo, desaparecen en el vacío de la distancia.

4.5. PANTALLA

El cuadro se presenta como pantalla que absorbe, refleja y da a ver. El cuadro como pantalla en relación con la naturaleza, un espacio abierto al mundo exterior en cuyo fondo hay un paisaje pintado. La naturaleza contenida dentro de un objeto. Se trata de una pantalla reflejante, una pantalla espejo que refleja, una pantalla por la cual, en la distancia del paisaje pintado hay proximidad, proximidad de quien mira, proximidad de quien se acerca y observa los detalles. Una paradoja pictórica.

No solo eso. Se intenta poner en escena una fuerte presencia silenciosa, fría y oscura, que nos invita a considerar el carácter extraño de las cosas. La pantalla funciona también como espejo, como agua, cualidad requerida con la resina. La aparición y la

desaparición de los reflejos producen un movimiento. Esta revelación de los reflejos del espectador atrae su mirada y le invita a acercarse y a mirar.



Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599.

Los reflejos de uno mismo siempre atraen las miradas. Invitan a acercarse. Como en el mito de Narciso que se enamora de su propio reflejo en la agua. En la agua lo visible se duplica, se copia a sí mismo en sus reflejos, los ojos se fijan en ellos y empiezan a contemplarlos. Contemplar esta pintura dónde aparece una copia del mundo, un doble de su entorno y de sí mismo que sin embargo queda impreciso y misterioso, lleno de color y de formas que escapan a los límites. En su *Tratado*, Leonardo ya se refería al espejo como un instrumento idóneo para descubrir los errores de dibujos y pinturas, por medio del extrañamiento de la imagen invertida.



Oliver Johnson, *What you are to me*, 2017.

Aquí podemos hablar también del artista inglés Oliver Johnson que construye superficies brillantes, frías, donde el color parece dar a la composición unas gradaciones tonales de gran interés, creando la apariencia de un mundo lleno de texturas, de movimientos y de vibraciones, un mundo lleno de imágenes que se nos ofrecen como una pantalla.

La obra de Johnson tiene un sentido del volumen, de la línea y de la relación al color. Una atmósfera de calidez agradable donde aparece una voluntad de creación cercana a la mecánica, una especie de acumulación.



Oliver Johnson, *The Uncertainty Principle*, 2016.

4.6. EL ESPECTADOR

“La emoción es el momento en que uno está muy cerca: cuando se superponen la mirada y el tacto. Tomar distancia es importante para ejercer la crítica pero si uno sólo se aleja, es inevitable que se pierda el fenómeno.” (Georges Didi-Huberman en su entrevista con Cecilia Macón 2014).

El espectador pasivo que contempla las cosas se transforma en miembro activo que participa en el proceso de creación con su imaginación y reflejo. En ambos casos la huella del espectador estará presente y será además a un ritmo de una temporalidad que le sea propia.

El hombre es quien hace el paisaje, el espectador es también quien hace el cuadro. La contemplación del paisaje y la experiencia de su recorrido depende del ritmo de quien lo mira. No hay paisaje sin mirada humana y no hay cuadro sin mirada de espectador. Como dice Marcel Duchamp “Son los que miran quienes hacen los cuadros”. Los cuadros necesitan de sus visitantes, de sus usuarios, de sus espectadores.

La forma conduce la mirada hacia la inmensidad de un paisaje donde el espectador se transforma en un protagonista, y le produce una relación directa con lo sublime y lo infinito. La soledad frente a la inmensidad de la naturaleza. Reencontrarse en la profundidad de la superficie.

El espectador ya no es pasivo sino que participa en la creación de la obra con sus movimientos, gestos, observaciones, notas, apuntes y miradas. Es importante para la experiencia de la contemplación de una pintura verla en directo, el espectador participa en la experiencia, moviéndose, acercándose, alejándose, estableciendo un diálogo en el espacio que cada vez es diferente, un diálogo entre dos cuerpos físicos que establecen relaciones espaciales.



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Para abordar un proyecto sobre el paisaje contemporáneo hacía falta unos conocimientos previos de conceptos y de artistas referentes que trabajaban el mismo tema. En este trabajo final de master, he intentado profundizar en algunos conceptos que han sido fundamentales para el desarrollo del proyecto práctico. Así pues, como hemos visto, los conceptos como el caminar, el límite, la mirada, o la lejanía han resultado imprescindibles para el proyecto “Espacio de posibilidad”. He empezado este estudio hablando del paisaje, de los sentimientos y las emociones que éste genera impulsándonos a crear.

Personalmente, este estudio ha supuesto un enriquecimiento en mi trayectoria artística tanto por la parte conceptual como por la práctica, porque ha reforzado los componentes ideológicos y experimentales de mi práctica pictórica, haciendo posible su actual evolución.

Sobre todo este trabajo ha sido fundamental en el desarrollo de mi obra plástica. Soy consciente de la importancia de los materiales elegidos, la técnica y el soporte, pues es el espacio hacia donde deben dirigir la mirada. Hacer la pintura fue un proceso divertido, me aportó otra perspectiva para ver el acto de pintar, conocer el material que uno usa, su composición, mezclar el aglutinante con los pigmentos y experimentar con las texturas, los colores y las herramientas, y ser capaz de adaptarlo a sus propias necesidades artísticas.

Cada elección formal en este trabajo tiene un sentido que cabe sugerir en relación a toda la aventura de conocimiento y

transformación que supone este TFM, también como toma de postura ante la realidad actual, para abrir más caminos de reflexión. El paisaje para mí se capta en una relación, una emoción, una serie de imágenes que siempre genera algo en mí, y que me hace mover. Trabajar y experimentar en el paisaje, como un viajero que siempre se mueve para ver algo nuevo que le produce una emoción en el paisaje encontrado y contemplado.

Esta memoria, tal como el paisaje, se representa como experiencia, como zona de experimentaciones, como territorio libre en el que podemos caminar, intervenir y darle sentido, no para llegar a algún sitio, sino para pensar y estimular la reflexión. Somos siempre observadores, observadores de la historia, observadores de los trabajos de nuestros antecedentes, observadores de nuestro entorno, siempre estaríamos caminando, mirando y observando para aprender y evolucionar.

En este inevitable movimiento continuo que es la vida no se deja de avanzar ni un momento, pues el tiempo no se detiene, y las experiencias deben ser aprendidas para proseguir el camino con más conocimiento cada vez.

El proyecto “espacio de posibilidad” es el resultado de mi diálogo con la propia pintura, y el material. Lo considero como el punto de inicio, de un viaje que estaría siempre en marcha, dispuesto a continuar y a profundizar. En ese aprendizaje la pintura puede ser un registro, memoria y conciencia de lo vivido. Un espejo que fije en su imagen las experiencias y el poso que dejan en la conciencia como aprendizaje. La pintura es una necesidad. Una manera para expresarse y encontrarse. Análisis y

sensibilidad, estructura y signo, inteligencia y emoción. La pintura es un lenguaje, ligado al sentido, al cuerpo y al mundo.

Además de ser un puente que establezca algún tipo de comunicación con el espectador (que es quien “hace” la pintura), algún tipo de expresión, alguna forma de compartir una visión, la pintura puede ser una especie de diario de aprendizaje, la huella de los pasos que se han ido dando no solo en lo pictórico sino en lo vital, quién sabe hacia dónde.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Albelda, J. y Saborit, J. (1997), *La Construcción de la Naturaleza*, Valencia: Generalitat Valenciana.
- Ampliato Briones, y Antonio Luis (2018), Sobre lo interior y lo exterior al arte y la arquitectura: punto de partida para una teoría analítica contemporánea. *Expresión gráfica arquitectónica*. Universitat Politècnica de València, 172-179.
- Beckett, S. (1990), *Manchas en el silencio*. Barcelona: Tusquets.
- Berque, A. (1995), “El nacimiento del paisaje en China”. En Madruelo, J. (1997), *El paisaje: Actas Huesca*. Huesca: Diputación, 15-21.
- Cage, J. (1961), Sobre Robert Rauschenberg, artista y su obra, en *Silencio*. (2007) Madrid: Síntesis.
- Careri, F. (2013), *Walkscapes, El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Company Climent, X. (2017), *Velázquez : El Placer De Ver Pintura*. Lleida: Estudios de Pintores.
- Cullen, G. (1974), *El Paisaje Urbano, Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Editorial Blume y Editorial Labor.
- Grau, I. (2015), *The Painter on the Road, de la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo*. Universidad Politecnica de Valencia. (Tesis doctoral).
- Gros, F. (2014), *Andar, una filosofía*, Barcelona: Taurus.
- Ivam, (1998), *Tal Coat, Ante la imagen*, (Catálogo de la Exposición), Valencia: Ivam Centro Julio Gonzalez.
- Krauss, R. (1978), *Retículas, La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, p.23-37.
- Le Breton, D. (2011), *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.

- Le Breton, D. (2001), *El Silencio*, Madrid: Ediciones Sequitur. (Recuperado de: <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/07/David-le-breton-el-silencio.-1997.-.pdf>)
- Lequeux, E. (oct2018), Dans la tête de Joan Miró, *Beaux Arts Magazine*, Issue 412, 56-63.
- Macón, C,(31 de octubre de 2014), entrevista con Georges Didi-Huberman para *LA NACIÓN*: "Yo no sé lo que es el arte". Recuperada de : <https://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>
- McEvelley, T. (2007), "A la busca de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo" 37-79. *De la ruptura al "cul de sac"*. Madrid: Akal.
- Mallent, M. (2012), La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje. *Dedica Revista de educación y humanidades 2*, marzo 2012, 141-156.
- Mezquita, J. (2014), Los árboles de los pintores: Laboriosa ociosidad, *Expresión gráfica arquitectónica*, p62-69.
- Nogué, J. (Mayo 2007), En los límites, *Cultura/s La Vanguardia*, p23.
- Nogué, J. (2008), *El paisaje en la cultura contemporánea, Paisaje y Teoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ortega y Gasset, J. (1921), Meditación del marco, en *El espectador, III*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996, p.113-115.
- Pallasmaa, J. (2006), *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Paret, P. (1970), Olivier Debré: Peintre de la sensation colorée, *Vie des Arts* (59) 30-33.
- Pasquier, R. (2014), Préface: À propos d'Olivier Cadiot, rapidement. Recuperada de: <https://ojs.cimedoc.uniba.it/index.php/trd/article/viewFile/326/194>
- Perec, G. (1999), *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

- Prada, M. (1995), *La experiencia de los límites, híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Valencia : Universidad Politécnica de Valencia. (Tesis doctoral).
- Prete, A. (2010), *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pretextos.
- Saborit, J. (2018), *Lo que la pintura da*. Valencia: PreTextos.
- Ruiz de Samaniego, A. (2017), *Cuerpos a la deriva*. Madrid: Abada.
- Santiago, P. (2009), *Visiones del entorno: Paisaje, territorio y ciudad en el campo de las artes visuales*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. (Tesis doctoral).
- Scheck, D. (2015), Danto y lo sublime: El valor que el arte perdió para la vida, En: *Páginas de Filosofía*, Año XVI, N° 19 (enero-julio 2015), 176-197, Universidad Nacional del Comahue.
- Rothko, M. (2004), *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Tatarkiewicz, W. (1987), *Historia de las seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 6ª edición.
- Valdez, C. y González, C. (2018), Lecturas sobre el paisaje urbano y el espacio público de Santo Domingo. *Arquitexto n.100*, 34-47.