



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Paisajes ocupados. Práctica artística en torno al lugar a través de la intervención pública efímera inspirada en la arquitectura.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Romeo Gascon, Sofia

Tutor/a: Tomás Marquina, Daniel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

En este proyecto se presenta un viaje compuesto por la realización de una serie de artefactos, un desplazamiento y, finalmente, una serie de intervenciones efímeras que son instaladas y fotografiadas. Después de esto no queda nada, más que el registro y documentación de un recorrido, una ubicación y unos artefactos.

Su finalidad reside en relacionar y cuestionar los conceptos “naturaleza” y “arte”, siendo ambos elásticos e infinitos en su definición. A partir de aquí, contextualizaremos la obra presentada para señalar cómo se han relacionado estos dos conceptos a través de la experimentación y construcción con el material con una clara mirada hacia la arquitectura, el contraste cromático y la acción de caminar como propia obra. Todo el desarrollo se apoya en una continua reflexión en torno al cuestionamiento del concepto de naturaleza como una de las principales construcciones culturales de la modernidad, entendiéndola como sujeto político y lugar en conflicto, abandonando la idea de naturaleza romantizada cada vez más alejada de nuestra forma de vida actual.

Palabras clave: Intervención pública, land art, naturaleza, paisaje, arquitectura, caminar.

ABSTRACT

This project presents a journey based on the realization of a set of artefacts, a tour, and, finally, a set of ephemeral interventions that are installed and photographed. After this there is nothing left, more than the registration and documentation of a tour, a location and some artefacts.

Its purpose is to relate and question the concepts “nature” and “painting”, both being elastic and infinite in their definition. From here, we will contextualize the work presented to indicate how these two concepts have been related from the experimentation and the construction with the material inspired by architecture, the chromatic contrast and the action of walking as one’s own work. The whole develop is supported by a continuous reflection on the questioning of the concept of nature as one of the main cultural constructions of modernity, understanding it as a political subject and a place in conflict, abandoning the idea of romanticized nature that is increasingly remote from our current way of life.

Key words: Public intervention, land art, nature, landscape, architecture, walk.

A mi padre,

por enseñarme a mirar el paisaje mientras avanzamos por
un camino propio, que se construye sin pisar el de otros.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	6
3. METODOLOGÍA	7
4. ESTRUCTURA DE CONTENIDOS	8
5. MARCO CONCEPTUAL	9
5.1. INICIOS A UN CUESTIONAMIENTO DE LA NATURALEZA	11
5.1.1. <i>Conceptualización de la naturaleza: Dualidades</i>	
5.1.2. <i>Arraigar-se</i>	
5.2. HACIENDO DESDE LA HIBRIDACIÓN	12
5.2.1. <i>Arte y esfera pública</i>	
5.2.2. <i>Trabajando au plein air</i>	
5.2.3. <i>Volviendo a los orígenes: escultura y arquitectura</i>	
5.2.4. <i>Fusión de la práctica artística con la vida</i>	
6. REFERENTES ARTÍSTICOS	18
6.1. ARTEFACTO NÓMADA: FRANZ ERHAR WALTHER Y FRANCIS ALÿS	18
6.2. PRESENCIA EN EL PAISAJE: IRENE GRAU Y DAN BRADICA	20
6.3. CAMINANTES: RICHARD LONG Y PEREJAUME	21
6.4. INTERFERENCIAS ENTRE ARQUITECTURA Y ESCULTURA: BRANCUSI Y RICHARD SERRA	22
7. ELABORACIÓN DEL PROYECTO	22
7.1 ANTECEDENTES	23
7.2 PAISAJES OCUPADOS	24
7.2.1. <i>Elaboración de los artefactos</i>	
7.2.2. <i>La excursión</i>	
7.2.3. <i>Familias de construcciones</i>	
7.3 PROYECTO EXPOSITIVO DE PAISAJES OCUPADOS	30
8. CONCLUSIONES	32
9. BIBLIOGRAFÍA	34
10. ÍNDICE DE FIGURAS	36
ANEXO I Elaboración de los artefactos	37
ANEXO II PAISAJES OCUPADOS	42
ANEXO III ESPEJISMOS	54

1. INTRODUCCIÓN

Este presente trabajo trata de resolver, o simplemente empezar dicho cometido, cuestiones tanto teóricas como formales que giran en torno a cómo nos relacionamos con una de las principales construcciones culturales de la modernidad: la naturaleza. Empezando con una inocente mirada hacia la naturaleza y la sociedad, los propios recuerdos y la propia manera de relacionarnos con ella, llegaremos a problemáticas mayores, desarrollando una práctica artística que lejos de fusionarse con este hábitat, busca formar parte de una agresión, solamente visual, al paisaje, que será descubierto a través del propio caminar. Utilizando la escultura, el paisaje y el recorrido cuyo *campo de acción común es el acto de la transformación del territorio*¹.



Fig.1. Christo y Jeanne-Claude, 1983
Surrounded islands.

Utilizando la arquitectura como principal huella que el hombre desde sus inicios imprime en la naturaleza al construir su hábitat, estudiaremos como esta ha ido abandonado la integración en el entorno, creando una edificación cada vez más artificial. Utilizaremos sus formas inspiradas en la arquitectura más funcional como estrategia y símbolo para hablar de una distancia entre nuestro hábitat y lo que entendemos por naturaleza, no solo arquitectónicamente, si no siendo este un símbolo representativo de nuestra sociedad y de su manera de relacionarse con el paisaje, basándose en la posesión, entendiendo el concepto de naturaleza como objeto y no como sujeto.

Este viaje, presentado como proyecto y metodología, que comienza en la ciudad de Praga, empezó en realidad tiempo atrás, en Huesca y Valencia, en el camino que engloba la práctica artística desarrollada estos años de grado, ahora en un terreno desconocido que se ha explorado como una intención fijada, aceptando las posibilidades de nuestros movimientos a medida que avanzaba el proyecto. Se presentará fundamental explorar el concepto de *lugar* presentado por Lucy R. Lippard, ahora redescubierto con una situación de verdaderos nómadas.

Este proyecto se desarrollará a través de una investigación teórica, una observación de un terreno, tanto urbano como natural, por el que no nos paramos de mover y una práctica artística que se desacompleja poco a poco de la categorización de las disciplinas artísticas tradicionales de las Bellas Artes, fluctuando libremente entre escultura, pintura plenairista, fotografía, performance y arquitectura. Durante el desarrollo de la obra, se valdrá de todas ellas, sin llegar a ser ninguna en concreto.

1 CARERI, F. *Walkscapes*. p. 136

A partir de aquí, comenzamos la producción artística mediante la creación de una serie de piezas modulares con sus respectivas estructuras, las cuales nos ayudarán a su colocación en el paisaje, apoyada de una serie de salidas del taller/ciudad hacia la naturaleza y una constante realización de bocetos y escritos. Una vez terminada esta fase, realizaremos el desplazamiento a la naturaleza, instalando las piezas, fotografiándolas y retirándolas posteriormente. Finalmente, realizaremos una documentación del viaje formalizándolo en un proyecto expositivo.

2. OBJETIVOS

A continuación, presentaremos una enumeración de los objetivos generales del proyecto, fruto de intereses ya trabajados en ejercicios anteriores que nombraremos más adelante, junto con los objetivos específicos, destinados a fortalecer el desarrollo del trabajo. Estos objetivos aquí presentados han sido revisitados constantemente a modo de *mapa*² durante todo el proceso que conforma este TFG, para no perder el rumbo de a dónde queríamos llegar realmente. Dicho esto, los objetivos generales son:

- Crear una imagen de máximo contraste formal y cromático que evidencie una oposición entre nuestros artefactos y el paisaje, asimilando una práctica artística que cuestione las disciplinas tradicionales de las bellas artes explorando la performance, la arquitectura, la escultura, y la fotografía y la pintura.
- Abordar la práctica artística desde el site-specific. Atender a las características del espacio e incluirlo como un elemento significativo y ser sensibles hacia su potencial a la hora de elaborar nuestro discurso.
- Cuestionar nuestra relación con la naturaleza evidenciando una distancia entre esta y nosotros.

Los objetivos específicos son:

- Realizar una acción relacionada con un material y las características del espacio.
- Asumir una mirada multidisciplinar con preferencia por lo escultórico y lo instalativo.
- Realizar una serie de piezas inspiradas en la arquitectura funcional con capacidad modular.
- Explorar el terreno en el que nos encontramos realizando el

² Utilizaremos este término durante la memoria a modo de metáfora para referirnos al listado de objetivos que nos ayudarán a no perder el sentido primero en el proceso creativo del TFG, volviendo a ellas cada vez que nos encontremos perdidos.

- proyecto, la ciudad de Praga y sus alrededores.
- Cuestionar nuestra relación con la naturaleza.
- Realizar una investigación teórica en torno a la construcción de la naturaleza.
- Explorar nuevos materiales.

3. METODOLOGÍA

Para conseguir los objetivos señalados nuestra metodología se basará, de forma muy resumida, en observar e intervenir, en lo referido al paisaje, mientras leemos y escribimos, en cuanto al trabajo escrito, ambos procesos entrelazándose y retroalimentándose durante todo el proyecto.

Seguiremos una metodología de investigación cualitativa basada en *comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto*³. Esta metodología nos ayudará, por lo tanto, a entender la forma en la que se desarrolla la construcción de los conceptos que ponemos en cuestión sobre el papel por parte de la visión subjetiva de la sociedad, apoyado por una selección de referentes teóricos sobre los conceptos presentados: naturaleza, paisaje, arquitectura... Nos apoyaremos durante la investigación teórica de reflexiones escritas sobre los referentes teóricos y vivencias personales. Así como de mapas conceptuales que realizaremos reiteradamente para estructurar nuestro camino.

Será fundamental la exploración del terreno: la mirada hacia nuestro entorno, tanto urbano como natural. Utilizaremos en la práctica metodológica el concepto conocimiento situado propuesto por la socióloga Dona J. Haraway, refiriéndose a la necesidad de conocer la influencia del contexto en la manera que un sujeto se relaciona con su entorno y construye la realidad como pilar fundamental del proceso, así, *podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos*⁴. En este aspecto también ha sido fundamental la asimilación de nuestras posibilidades entendiéndolos como aspectos protagonistas, como *moldes*⁵ establecidos de una práctica artística que se fusiona con la forma de vivir y crear. Aceptar así nuestros recursos para no sofocar la obra con pretensiones y dejar que se manifieste a través de estos, de los cuales destacamos nuestra ubicación espacio-temporal, nuestras posibilidades de desplazamiento y nuestros conocimientos previos y adquiridos en esta

3 HERNÁNDEZ, R. *Metodología de la investigación*. p. 358.

4 HARAWAY, D. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. p. 327

5 Utilizaremos este término durante la memoria a modo de metáfora para referirnos a las condiciones espacio temporales, características y posibilidades que tiene el artista condicionando, por lo tanto, su práctica artística.

investigación, entre otros muchos.

La exploración del material y el respeto hacia este en el trabajo de taller, aceptando los cambios sin miedo, alimentado por un continuo cuestionamiento de sus propiedades y cualidades, será también un aspecto fundamental en la metodología de trabajo más enfocada al trabajo de taller. Despojar a nuestra práctica artística de una categorización concreta dentro de las disciplinas artísticas de las bellas artes y empoderarla a través de esa ruptura para poder avanzar libremente, sin complejos y decisión.

Finalmente, cabe mencionar el papel del cuaderno de campo como herramienta metodológica repositario, así como contendor, en la que durante todo el proceso creativo nos ha servido para ordenar nuestros pensamientos y reflexiones, bocetar ideas en cuanto a ubicación, formalización...

4. ESTRUCTURA DE CONTENIDOS

Para la estructuración de esta memoria, hemos organizado el documento en dos apartados diferentes, el primero dedicado al marco teórico y a los referentes y el segundo a la producción artística.

La parte teórica del proyecto está dividida en dos epígrafes, por un lado, el cuestionamiento del término “naturaleza”, en el que desarrollaremos el estudio de este a través de la dualidad ser humano-naturaleza y el cuestionamiento de esta, así como un estudio del concepto *lugar*⁶ como solución y acercamiento para concebir el término naturaleza como sujeto y no como objeto. Por otro lado, el epígrafe que estudiará el momento de la historia de arte en el que nos situamos, basado en la relación con la naturaleza que se experimentó a partir de los años sesenta y en una ruptura de muchas de las concepciones tradicionales de arte entendidas hasta la fecha.

La segunda parte está dedicada al desarrollo de la obra. En este capítulo hablaremos de dos ejercicios realizados durante los estudios de grado entendiéndolos como antecedentes necesarios para comprender lo que ha pasado en este trabajo. A continuación, presentaremos el desarrollo del proyecto, dividido en tres partes: la creación de los artefactos, la excursión y el conjunto de intervenciones efímeras. El último epígrafe lo dedicaremos a cómo el proyecto se llevó a un espacio expositivo.

⁶ Utilizaremos este término tal y como lo utiliza Lucy Lippard en el capítulo *Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar?* del libro *Modos de hacer*.

Para terminar, desarrollaremos las conclusiones, valorando el conjunto del ejercicio artístico en base a los objetivos enumerados en un comienzo, así como nuestra opinión personal. Concluiremos con tres apartados de anexos, en el que adjuntaremos, por un lado, la documentación del proceso de creación del material y los moldes utilizados para la realización de los artefactos, por otro lado, la documentación de *Paisajes ocupados* y por último, un apartado con la documentación del proyecto expositivo.

5. MARCO CONCEPTUAL

Seguidamente, pasaremos a desarrollar las claves conceptuales que fundamentan este trabajo.

Entendiendo que reedificar sobre el papel en blanco la historia de las relaciones entre arte y naturaleza conllevaría emprender un relato prácticamente inabarcable, nos disponemos a abordar el tema desde perspectivas transversales basadas en los intereses de este TFG, desde una visión específica y ubicada en un contexto occidental. Dicho esto, el marco conceptual se conformará por dos epígrafes, el cuestionamiento de la naturaleza por un lado, y el cuestionamiento del arte por otro, ambos entrelazándose, siendo uno necesario para la comprensión del otro.

5.1. INICIOS A UN CUESTIONAMIENTO DE LA NATURALEZA

Realizaremos un pequeño acercamiento a la conceptualización de la naturaleza a través de la dualidad ser humano-naturaleza y el cuestionamiento de esta. En lugar de proponer soluciones políticas, realizaremos un planteamiento a modo de primer acercamiento para entender nuestra relación con la naturaleza a través del concepto *lugar* que expone Lucy R. Lippard.

5.1.1. *Conceptualización de la naturaleza: Dualidades*

Ya sea a través de la imitación de su aspecto, la interpretación, o la imitación de sus procesos, la naturaleza siempre ha estado presente en el ser humano como búsqueda y cuestionamiento de esta, estableciéndose así una dualidad naturaleza - ser humano, englobando este toda una serie de conceptos que engloban lo hecho por este, y por tanto arte, cultura, sociedad...

José Albeda y José Saborit en *La construcción de la naturaleza* presentan el concepto de naturaleza como mentira, partiendo de la gran diversidad de definiciones que contiene, creando así una separación entre artificio y naturaleza, a menos que no se admita el artificio como naturaleza, llegando

a negar esta. Así, expondrán al comienzo del capítulo *La naturaleza como mentira* citando a Thomas Bernhard: *hace ya tiempo deberíamos partir solo de la contemplación del artificio*⁷. Concluirá con que lo que en realidad nos queda de esta es una *verdadera añoranza*⁸, haciendo referencia a esta idea abstracta que seguimos asimilando por naturaleza.

La crisis ecológica cuestionará la mentira de la naturaleza, excluyendo la pertenencia a la naturaleza en el binomio ser humano-naturaleza debido a la dinámica antropocéntrica y la explotación de recursos naturales no renovables dadas en el Capitaloceno⁹. La conquista de la naturaleza como exploración y colonización de territorios quedó casi concluida en el siglo XIX. En la actualidad, se lleva a cabo un dominio más estructural y científico de los procesos naturales.

Donna Haraway, desde un marco teórico ecofeminista, propondrá pensar más allá de los dualismos que ordenan el pensamiento y el conocimiento científico occidental, ya que esto crea la ilusión de un ser humano y un sujeto separados radicalmente de esta. Propone así que debemos ver y entender la naturaleza como sujeto activo con el que no tenemos que identificarnos o fusionarnos, si no articularnos. El énfasis de Haraway en la idea de articulación se encuentra relacionado con su crítica a las políticas de identidad. Hablará de la necesidad del establecimiento de *nuevos acoplamientos, nuevas coaliciones*¹⁰, lo cual propone abandonar las uniones basadas en la identidad que conforman los dualismos y concebir la acción aceptando las diferencias. Esto implicará el establecimiento entre entidades humanas y no humanas, dónde incluirá las máquinas, para proponer soluciones basadas en la hibridación, hacia un establecimiento de nuestra relación con la naturaleza abandonando la idea de posesión sobre esta.

La naturaleza es ahora, siendo una de las pocas cosas claras que tenemos de ella, un concepto de debate político, basándonos en un entendimiento de esta como un sujeto activo, y no un lugar salvaje y lejano que dominar o poseer ni menos como lugar al que volver en busca de un origen. Será importante alejarnos de teorías catastrofistas, entender ese sentimiento de pérdida no cayendo *en la melancolía o la negación*¹¹, si no como un punto de partida para transformar nuestra relación con esta.

7 SABORIT, J y ALBELDA, J. *La construcción de la naturaleza*. p. 21.

8 Ibid. p. 55.

9 CANO, O. M. *Capitoloceno y adaptación elitista*. p 8.

10 HARAWAY, J. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. p. 292

11 LATOUR, B. *Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política*. p. 76.

Nuestra propuesta para esta transformación, en base a nuestra condición de artistas nómadas, se fundará mediante el concepto *lugar* expuesto por Lucy R. Lippard desarrollado a continuación para pasar de la naturaleza como objeto a la naturaleza como sujeto.

5.1.2. Arraigar-se

Más allá de plantear una serie de soluciones directas a unas problemáticas ecológicas que respondan a este debate político, tema que dadas las acotaciones de nuestra investigación a los temas presentados dejaremos a un lado, queremos proponer, a través de nuestra obra y nuestro discurso, una revalorización de nuestra relación con la naturaleza a través de la asimilación de nuestra condición como ciudadanos nómadas.

En la actualidad, de una forma u otra, somos todos ciudadanos nómadas. Como desarrolla Zygmunt Baumann, la distancia se presenta en el mundo que habitamos como algo para ser cancelado y negado, basado en buena parte, a la *producción de lo efímero*¹² por parte de las economías, resultando en una reducción total del tiempo de vida útil de productos y servicios.

*Uno de puede quedarse quieto en la arena movediza. Tampoco puede hacerlo en nuestro mundo moderno tardío o posmoderno, cuyos puntos de referencia están montados sobre ruedas y tienen la irritante costumbre de desaparecer sin darnos tiempo de leer las instrucciones, digerirlas y aplicarlas*¹³

Esa idea de imposibilidad de *quedarse quieto*¹⁴, Lucy R. Lippard, la expondrá como resultado de pérdida de nuestro *lugar* en el mundo. Relacionará la idea de *lugar* con la de cultura, por tanto, el *lugar* entendido como emplazamiento social con un contenido humano. Relacionará el concepto de cultura directamente con el de *hogar*¹⁵: *La cultura no es de donde somos es de dónde venimos*.¹⁶ Así pues, al haber perdido nuestro *lugar* en el mundo, también hemos perdido el respeto por la tierra y de ahí nuestro comportamiento irrespetuoso. Lippard hablará de la importancia del papel del artista de devolver a la gente el *hogar* a través del arte: Devolver a la gente esa capacidad de arraigarse, siendo el artista el primero que debe parar, para desarrollar, aunque sea de forma portátil, un tipo de *lugar* en su interior. Hablará del paisaje como una de las vías para llevar esto a cabo, mencionando

12 BAUMANN, Z. *La globalización: consecuencias humanas*. p. 104.

13 Ibid. p 104.

14 Utilizaremos este término tal y como lo utiliza Zygmunt Baumann en el capítulo *Turistas y vagabundos* del libro *La globalización: consecuencias humanas*.

15 Utilizaremos este término tal y como lo utiliza Lucy Lippard en el capítulo *Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar?* del libro *Modos de hacer*.

16 LIPPARD, L. R. et al. *Modos de hacer*. p. 43

a Kenneth Helphand:

*El paisaje, portador de un legado y enseñanza capaz de generar una ciudadanía que toma forma a través de este*¹⁷.

Con este proyecto, pretendemos, con nuestra condición de nómadas, ahora más que nunca debido a nuestra situación como estudiantes becados Erasmus en la ciudad de Praga, intentar *quedarnos quietos* a través de la exploración del terreno basándonos sobre todo en el paisaje y en el estudio de su cultura, los cuales utilizaremos para el emplazamiento y el desarrollo de los intereses de nuestro proyecto. Todo esto estará influenciado por una serie de acontecimientos desarrollados entre arte y naturaleza que acontecieron a partir de los sesenta, los cuales expondremos en el siguiente epígrafe.

5.2. HACIENDO DESDE LA HIBRIDACIÓN

Desde los años sesenta hasta la actualidad, se produce una rehabilitación de la idea de naturaleza en el arte. Varios elementos marcarán este trayecto hacia el reencuentro con la naturaleza.

Por un lado, la escultura, al perder capacidad para caracterizar un lugar por su imponente presencia física, es decir, la idea convencional de monumento, iniciará una vía de exploración que la conducirá a una valoración del emplazamiento así como de los *aspectos históricos, ecológicos y sociológicos*¹⁸ de este.

Por otro lado, el arte desarrollado en estas fechas replanteará los principios del arte tradicional reivindicando una necesidad de un arte efímero, cuestionando el principio de autoría, injertando inquietudes sociales, renovando el interés por las culturas no occidentales, y agrediendo la noción tradicional de arte hasta convertirlo en una experiencia o en su documentación.

Ubicaremos nuestra práctica artística en muchos de los acontecimientos que aquí sucedieron.

5.2.1. Arte y esfera pública

Dado que utilizamos el espacio público como emplazamiento de nuestras intervenciones efímeras, analizaremos a través del texto introductorio *Explorando el terreno* de Paloma Blanco del libro *Modos de hacer*, en el que

17 LIPPARD, L. R. *et al. Modos de hacer*. p. 39

18 *Ibid.* p. 9

desarrolla los avances del arte público para entender cuál ha sido el contexto y las condiciones en las que se ubica nuestra práctica artística.

Debido a la globalización de las tecnologías comunicativas, el arte público o el arte en los espacios públicos experimentará un proceso de cuestionamiento de este espacio, ya que ha dejado de ser un espacio real, en el momento en el que las ciudades se han convertido en murales saturados de imágenes dominados por unos medios de comunicación totalmente politizados. Tal y como expone Manuel Catells haciendo referencia a los medios de comunicación de masas: *la comunicación que puede llegar a toda la sociedad, se conforma y gestiona mediante relaciones de poder enraizadas en el negocio de los medios de comunicación y en la política del estado.*¹⁹

*Con esta ampliación y diseminación no sólo es difícil seguir hablando de lo público como un espacio; también hay que preguntarse si tiene sentido seguir oponiéndolo tajantemente a lo privado*²⁰. Esta dificultad de limitar y definir la condición actual de lo público-privado, hacen inoportunos los enfoques binarios que los oponen, siendo necesaria una hibridación en su conceptualización. Así pues, se pasará de hablar de un arte público, haciendo referencia a un arte que utiliza el espacio público, a un arte que desarrolla una esfera pública, entendiendo la espacialidad de trabajo mucho más compleja y multidimensional.



Fig.2. Fragmento de la identidad corporativa del Centro Comercial O2 Arena, Praga. Elaboración propia.

De esta forma, ya no se hablará de un público pasivo frente al objeto, si no de un público de los medios de masas, que no siempre necesariamente interactuará con la obra a través de periódicos o televisión, si no como en nuestro caso, en exposiciones, dadas las condiciones de ubicación alejadas del del público, que tendrá una interpretación inherente al continuo bombardeo de imágenes en estos medios. Por ejemplo, el paisaje, trabajado en este proyecto, el cual se acostumbra a representar de forma virginal en pancartas y publicidad turística a lo largo de la ciudad. Buscaremos una no separación entre objeto y sujeto a través de la implicación directa y relacional del público mediante del uso de símbolos, desarrollando un lenguaje artístico legible y efectivo que nos permita llegar a este. Como Paloma Blanco explica sobre el papel del artista y el público: *se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes más que un contemplador pasivo de la estética o en un consumidor de lo espectacular.*²¹

19 CASTELLS, M. *Comunicación y poder*. p 23.

20 CANCLINI, N. *Público-privado: la ciudad desdibujada en Alteridades*. <<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/549>>

21 LIPPARD, L. R. *et al. Modos de hacer*. p. 33.

Para llegar a este paisaje realizaremos diferentes excursiones y desplazamientos continuos a la naturaleza desde la ciudad, a través del caminar como elemento fundamental del proyecto, como vía para llegar al paisaje en el que realizamos las intervenciones y como medio de exploración de la ciudad/naturaleza.

5.2.2. *Trabajando au plein air*

Volver al acto de caminar. Se nos planteará necesario rescatar esta práctica que desde nuestros ancestros se ha utilizado para ocupar un espacio creando un hábitat, que fusiona arquitectura y paisaje. No trataremos de volver a esta en busca de un origen perdido o como mero acto de ocio si no con la intención *desarrollar unas experiencias de tal magnitud que de modo casi mecánico permitan volver a trabajar au plein air, aunque convertido en algo de mucho mayor alcance*²². Convirtiendo hoy, el acto de caminar en un *gesto de resistencia*²³ frente a nuestra condición nómada y despreocupada por el entorno.

El caminar como práctica estética avistará sus comienzos desde las visitas dadá y las deambulaciones surrealistas. La internacional Situacionista, fundada en 1957, representa en sus inicios la voluntad de superar los intentos revolucionarios de las vanguardias artísticas: dadaísmo, surrealismo y letrismo. En este contexto Guy Debord publicará la teoría de la deriva, como un modo alternativo de habitar la ciudad, una operación estética fugaz libre de objetos que puedan ser comercializados, entendiendo el caminar como acto capaz de sustituir la representación.

Esta valoración del caminar como práctica estética se abrirá a magnitudes mayores evidenciándose en los artistas que trabajen en relación con la naturaleza. Tony Smith, con su famosa acción en la que decide una noche introducirse dentro de las obras de una autopista y los cuestionamientos posteriores a esta, dará paso a toda una serie de desarrollos artísticos: *El asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como una obra de arte*²⁴. La calle es vista por el artista como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el land art: la primera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía. La segunda la propia travesía como experiencia, como actitud que se convierte en forma. A través de estos cuestionamientos muchos artistas se lanzará a trabajar *reconquistando la experiencia del espacio vivido y de las grandes dimensiones del paisaje*²⁵.

22 BONET, P. et. al. *NATURALEZAS. Una travesía por el arte contemporáneo*. p.11.

23 GRAU, I. *The Painter on the Road*. p 308.

24 CARERI, F. *Walkscapes*. p 108.

25 Ibid. p 108.



Fig. 3. Perejaume, 1993
Rambla 61

Los artistas del land art utilizarán el acto de caminar como primer contacto directo con la naturaleza y experiencia necesaria para referirse a esta. Redescubrirán así el trabajo *au plein air*, entendido la naturaleza como el verdadero taller del artista. El artista Perejaume (1957) muestra esta operación en muchos de los artefactos que construyó con la finalidad de ver el paisaje como una gran pintura. Muchos de éstos eran móviles y encontraban su sentido en el acto de caminar como Rambla 61 (1993), una butaca-carretilla que actúa a modo de taller encuadrando el paisaje. Esta idea de la naturaleza como taller del artista irá de la mano del concepto de lo efímero, ya no solo por el caminar como acción que se desarrolla en el tiempo, si no también unida a la aparición del objeto en este caminar, también de la mano de una concienciación por parte de los artistas con la huella ecológica.

En nuestro caso, este objeto que nos acompañará en los desplazamientos buscará inspiración en la arquitectura a modo de símbolo tanto de una sociedad como de una arquitectura que forma o *ocupa*²⁶ artificiosamente el paisaje.

5.2.3. Volviendo a los orígenes: Escultura y arquitectura

La arquitectura y la escultura, desde nuestros orígenes, han ocupado parcelas difíciles de dividir, siendo la escultura la que se apropiará a mediados de los sesenta de su “funcionalidad”, reconquistando rápidamente los terrenos invadidos por la arquitectura. Partiremos de que ambas disciplinas están unidas por una idea de recorrido y transformación que nos llevarán los propios orígenes de la humanidad.

A partir de la década de 1950 la escultura se experimentará, tal y como expone Rosalind Krauss, como *negatividad de la arquitectura y del paisaje*²⁷. A partir de los sesenta, la escultura se desarrollará en un campo expandido que proporcionará a los artistas ininidad de posiciones y *una organización de trabajo que no está dicatada por las condiciones de un medio particular*.²⁸ En este contexto se pretenderá desmontar la compleja historia de las relaciones entre escultura y arquitectura y deshacer el binomio forma-función como elemento diferenciador tanto de la escultura como de la arquitectura, que consistía en la funcionalidad atribuida a la arquitectura, por un lado, y la plasticidad, la representación y lo simbólico por otro.

En esta pretensión de considerar la escultura más allá de la división escultura-arquitectura, volveremos el origen, que no nació, como dice Hegel,

²⁶ Término que hace referencia al título del proyecto y que determina una transformación del paisaje con connotaciones cuestionables.

²⁷ KRAUSS, R. *Pasajes de la escultura moderna*. p. 72

²⁸ *Ibid.* p. 66

desde una división, si no con ideas mucho más sencillas.²⁹ Retrocedemos en la historia y nos encontramos con las pirámides, por ejemplo, que tienen un valor simbólico por encima de su funcionalidad. A las que Hegel definirá al mismo tiempo como escultura y arquitectura, como esculturas inorgánicas, *puesto que materializan una forma simbólica destinada tan solo a sugerir o desvelar una representación*³⁰.

Los artistas del land art y del minimalismo se lanzarán, en base a estas premisas, a los orígenes de la historia para difuminar esta división. Por un lado, el minimalismo buscará reducir las formas lo máximo posible, desarrollando esculturas inorgánicas, de patrones geométricos. Más tarde el land art se centrará en la transformación física del territorio y en el uso de los medios y las técnicas de la arquitectura para la construcción de una nueva naturaleza y para la creación de grandes paisajes artificiales, abandonando la escala humana que utilizará el minimalismo. Volviendo al inicio primero, encontrarán el menhir como primer arquetipo de escultura inorgánica del cual el minimalismo se apropió, para luego evolucionar al land art. Este objeto emplazado, fijo e inexpresivo también será punto de partida en nuestros intereses, siendo para Careri un:

*Objeto que impone cierta distancia y que traba unas relaciones nuevas con el propio espacio. Es como un personaje sin vida interior pero que, al mismo tiempo, toma posesión del espacio, obliga al espectador a participar, a compartir una experiencia que va más allá de lo visible y que afecta, al igual que la arquitectura, a toda su presencia en el tiempo y en el espacio*³¹.

La arquitectura ha transformado la tierra, a través de una superposición de signos culturales sobre un sistema de signos naturales originarios. El land art buscará apropiarse de estas condiciones, para alcanzar una naturaleza arcaica. Los artistas que aquí se inscriben utilizarán espacios desprovistos de arquitecturas o signos de presencia humana para actuar, y conseguir dejar una huella única en un paisaje atemporal.

En este proyecto, utilizaremos esta arquitectura como símbolo artificial/cultural de posesión sobre el paisaje, más que de transformación. Centrándonos en esta arquitectura que, tal y como expone Adolf Loos mencionado por Felipe Ferrer en *Lo orgánico y lo arquitectónico*, no resulta artística en el sentido natural ofendiendo a la naturaleza a diferencia de, por ejemplo, una choza rural³². Siendo así la arquitectura *uno de los mayores ejemplos del dominio*

29 CARERI, F. *Walkscapes*. p 108

30 Ibid. p 108

31 Ibid. p 112.

32 FERRER, F. *Arte y naturaleza: Lo orgánico y lo arquitectónico: Artificio, Paisaje, Jardín y Escultura*. p. 10

*del hombre sobre la naturaleza*³³. También buscaremos ese paisaje inhóspito en el que actuar sin presencia humana, imitando a los artistas de land art, a pesar de lo difícil que se presenta esta labor.

5.2.4. Fusión de la práctica artística con la vida

Poniendo en práctica el acto de caminar, tanto en la ciudad como para llegar a este paisaje, haciendo uso de unos artefactos inspirados en la arquitectura que nos acompañarán en el desplazamiento, entendemos que nuestras posibilidades corporales, así como la ubicación en la que nos encontramos, entre otras cosas, se hacen protagonistas de nuestro proyecto.

*Mi obra se basa en mis sentidos, mi instinto, mi propia escala y mi propio sentido físico*³⁴

Con estas palabras, Richard Long, está afirmando que las condiciones de su obra están totalmente definidas por sus condiciones de tamaño, sus posibilidades físicas y su naturaleza psíquica, como si sus decisiones no les quedasen otra que tomar la forma del *molde* que les concierne, siendo este *molde* toda una serie de condiciones preestablecidas sobre el sujeto que actúa, que afectarán a la obra tanto o más que las decisiones “conscientes” del artista, las cuales, tradicionalmente, se había entendido como única obra.

La revaluación del objeto artístico y la necesidad de acudir físicamente a la naturaleza serán factores que irán necesariamente de la mano de un emborronamiento de los límites entre el arte y la vida cotidiana que definirán la posmodernidad. La obra cerrada quedará a un lado y pasaremos a hablar de una obra difícil de delimitar, fusionada con la manera de vivir. Entrando a formar parte de ella, al respecto de este proyecto, nuestras posibilidades dada nuestra ubicación en Praga, el medio de transporte utilizado, las condiciones meteorológicas, mis capacidades corporales... De esta forma, rehabilitaremos la vieja batalla sobre qué es lo que debemos considerar como arte y que no, creando una práctica artística que hará especial incampié en todos estos factores de la vida cotidiana para evidenciar esta hibridación del arte y de la vida, mostrando a través de la práctica individual las maneras de ser y hacer de una sociedad.

Como expuso Ranciere, *el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. El arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los*

33 FERRER, F. *Arte y naturaleza: Lo orgánico y lo arquitectónico: Artificio, Paisaje, Jardín y Escultura*. p. 10 . p. 33.

34 BONET, P. et. al. *NATURALEZAS. Una travesía por el arte contemporáneo*. p.140.

*cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos*³⁵.

6. REFERENTES ARTÍSTICOS

Según los criterios teóricos en los que se enmarca este proyecto y la producción artística que surge de esos planteamientos, han sido fundamentales los siguientes referentes, agrupados según la semejanza de sus proyectos como estrategia para crear un diálogo entre ellos que nos ayude a establecer unas referencias de forma sectorial. Así pues, nos disponemos a citar solo una selección de referentes, puesto que la lista de estos y las conexiones entre ellos se nos presenta inmensa.

6.1. ARTEFACTO NÓMADA: FRANZ ERHARD WALTHER Y FRANCIS ALÿS

La performance es una acción efímera y, por lo tanto, se entiende que el objeto pasa a segundo plano. Pero obviamente ésta no implica necesariamente la desmaterialización total del objeto, implicando una expansiva concepción y una reevaluación del objeto artístico, convertido en un instrumento *que no solo acompaña, sino que posibilita la acción*³⁶

Comenzaremos citando a Franz Erhard Walther (1939), artista que desarrolló este concepto a lo largo de su obra. En su trabajo tematiza la relación con el cuerpo y crea objetos en relación con la acción y el desplazamiento, que acompañan, proponen y posibilitan este. Durante las décadas de los sesenta y los setenta creó *Werksatz*, un conjunto de instrumentos funcionales que determinan y ordenan las condiciones y limitaciones de una acción que debe desarrollar el espectador. Los objetos, así, se activan con la acción, proponiendo una manera de medir el cuerpo en relación al espacio. Utilizará el cromatismo en los objetos que adquiere un papel de diferenciación y asociación entre los diferentes objetos. Utilizará materiales como tela o madera, con cualidades móviles y constructivas.



Fig.4. Franz Erhard Walther, 1967
Kreuz Verbindungsform Werksatz, elemento #36 de la serie "1.Werksatz"

35 RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. p 17.

36 GRAU, I. *The Painter on the Road*. p 213.



Fig. 5. Franz Erhard Walther, 1968
Sehkanal, elemento #46 de la serie
"1.Werksatz"

Por otro lado, Francis Alÿs (1959). También desarrolla en varios proyectos a lo largo de su vida esta revaloración del objeto relacionando al tiempo y al espacio, en torno a la acción performática examinando tensiones entre política y poética. Nos interesa una de sus primeras acciones, *The Collector* (1991), en la que el artista caminó por las calles de la Ciudad de México tirando de un pequeño perro de juguete magnético, al que se le iban pegando varios objetos metálicos y escombros a medida que avanzaba. En 2006 realizó una muestra en el Tate Collector, aludiendo a esta acción, en la que se exhibían en el suelo treinta y seis pequeñas esculturas de perros hechas de hojalata. En la pared aparecía collage compuesto por un mapa de calles peatonales de Oaxaca y un fragmento de una fotografía de edificios urbanos con anotaciones del artista.

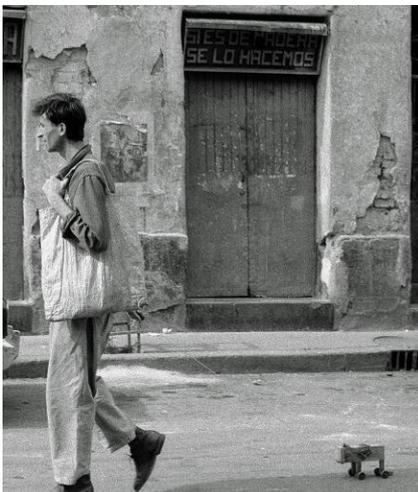


Fig. 6. (izquierda) Francis Alÿs, 1990-1992
The collector



Fig. 7. (derecha) Francis Alÿs, 2006
Exposición *Collectors* en el TATE

En términos expositivos, a diferencia de la obra de Walther, en la que el espectador activaba el objeto, en *Collector*, el objeto ya activado es ahora presentado y no aparece esperando a ser representado en la sala expositiva, como ocurría con los objetos de Walther.

6.2. PRESENCIA EN EL PAISAJE: IRENE GRAU Y DAN BRADICA

Preservar en el tiempo las presencias en el paisaje efímeras por medio de la fotografía. Presencia basada en la autonomía del objeto, geometría, color. Una presencia que se guía en ambos casos buscando componer dejándonos guiar por el discurso natural de los elementos del paisaje y crear una imagen que trabajar, o más bien componer, utilizando la fotografía como marco que acotará la visión creando un paisaje, fuera del estudio.

Comenzaremos con la artista Irene Grau (1986), fundamental para la consolidación y determinación de todo el trabajo. En muchos de sus trabajos trabajará creando lazos entre la relación entre el concepto de pintura y el de naturaleza como constructos sociales. En su proyecto *Color field* (2014-15) busca una relación de presencia colocando sus paneles monocromáticos en diferentes paisajes, buscando el máximo enfrentamiento cromático. Buscará estos paisajes mediante una ruta planificada pero que casi siempre termina convirtiéndose en una especie de deriva, buscando un paisaje que propone una relación de contraste entre el panel y el entorno. Los paisajes resultantes no solo tienen una presencia y un contraste cromático, si no también con la geometría del panel.

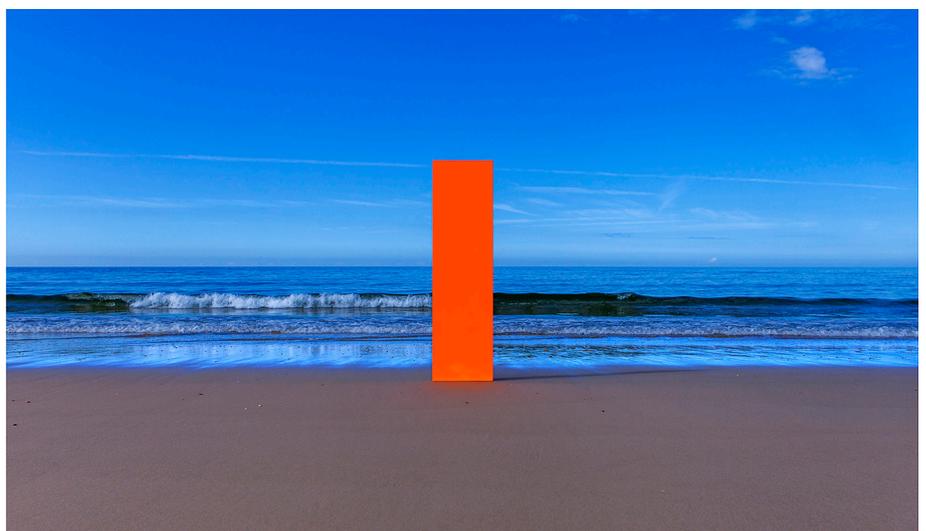


Fig.8. Irene Grau, 2014-1015
Color Field



Fig.9. Dan Bradica, 2010-2011
Constructions

El artista Dan Bradica, estudiando, nuestra percepción y nuestra interpretación de la naturaleza. En su serie *Construcciones*, crea esculturas dentro de bosques, fotografiándolas en un acercamiento desafiante a la naturaleza, los artificios y la percepción. Trabaja con diferentes materiales, como papel, tela, fáciles de transportar, usando el contraste cromático y el contraste mático en el binomio ciudad – naturaleza. Dan Bradica trabajará con muchos materiales y también el color, en ocasiones, a diferencia de Irene Grau, el contraste lo hará con el propio material.

*Apilar cajas de cartón es algo que encontramos a menudo en las calles de una ciudad, pero cuando se hace en el claro de un bosque hay algo casi fantasmal al respecto, y una sensación de que, de manera definitiva, no pertenecen allí.*³⁷

6.3. CAMINANTES: RICHARD LONG Y PEREJAUME

El acto de caminar como inspiración, gesto de resistencia 3., proceso o destino será explorado por todos los referentes aquí presentados. Dejando el objeto que reevaluar “en casa” artistas exploraran el viaje en sí como propia obra de arte. Mencionaremos, pudiendo nombrar muchos más proyectos y artistas, una de las primeras obras de Richard Long (1927 – 1974), junto a un texto del artista PereJaume, hablando de escribir pudiendo ser pensar. Nos interesará esta valoración del caminar como punto de partida de un proyecto, en el que se mezcla lo físico y la deriva que realiza el pensamiento, en ocasiones como en la obra de Richard Long también final. No solo entenderlo como algo físico si no como un acto de pensar caminando.



Fig.10. Richard Long, 1967
A line made by walking

*Naturalmente, escribir no es andar, pero es lo que más se le parece. Ambas actividades comparten un sentido hilante, de singladura, de rumbo. A mano o a pie, hay una línea que hacemos o que seguimos, y de la forma de esa línea depende lo que veremos. Tintas y caminos obedecen a un mecanismo similar, en el acto de maniobrar con la mirada según por dónde vamos, y asimismo participan de una visión fluidrica en la que las cosas adoptan un curso narrativo a medida que van avanzando, se ordenan conforme van sucediendo, a fin de que el rumbo nos deje ver a hileras una realidad que, de otro modo, vista de pronto y sosiego, sería completamente inabordable*³⁸

³⁷ Dan Bradica takes a heap of paper back to the woods, with strangely beautiful results en *It's Nice That*.

<<https://www.itsnicethat.com/articles/dan-bradica>>

³⁸ BONET, P. et. al. *NATURALEZAS. Una travesía por el arte contemporáneo*. p.159.

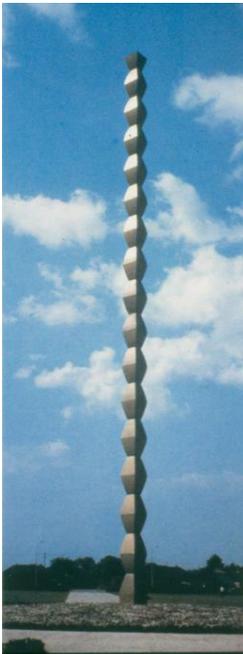


Fig.11. Brancusi, 1938
Columna sin fin

6.3. INTERFERENCIAS ENTRE ESCULTURA Y ARQUITECTURA: BRANCUSI Y RICHARD SERRA

En este sentido, han sido referentes fundamentales escultores que trabajaron con una fuerte mirada a la arquitectura, utilizando muchos de sus formas típicas como columnas, pórticos o muros, así como la utilización de técnicas y materiales industriales y un cambio de escala basado en una imponente presencia. Maderuelo hablará de la interferencia entre los campos de la escultura y la arquitectura refiriéndose al rapto de parcelas del espacio físico y conceptual de la arquitectura por parte de la escultura³⁹, desarrollando obras que irrumpirán en la ciudad o en el paisaje involucrando directamente al espectador. Esta mirada a la arquitectura marcará las obras en un no figurativismo, utilizando formas abstractas en el espacio. Citaremos a dos de los artistas más relevantes del siglo XX, como referencias básicas en la propuesta presentada.

Por un lado, la obra de Brancusi (1904-1957), como artista fundamental en esta conquista de la funcionalidad por parte de la escultura. En su obra, reduce las formas escultóricas a su esencia, con una predilección por los elementos arquitectónicos, convirtiendo estos en muchos de los temas de sus trabajos. *Columna sin fin* (1938) se nos presenta como una fuerte inspiración, dada su imponente presencia y su construcción modular basada en una superposición de órdenes geométricos, compuesto por una serie de piezas y una estructura metálica en su interior.



Fig.12. Richard Serra, 1981
Titled Arc

El pensamiento y la obra de Brancusi será una gran influencia para el artista posterior, Richard Serra (1939), que no solo utilizará las formas y sus materiales si no que verdaderamente querrá irrumpir en la ciudad como hace la arquitectura (y en otros muchos lugares como la naturaleza), desarrollando un fuerte interés por los emplazamientos y las condiciones culturales, políticas e ideológicas de estos. Con su obra *Titled Arc* (1981), una de las esculturas con más controversia de la historia del arte, el artista encarnaba su interés en la capacidad de una obra de arte para adaptarse a la medida de un lugar de manera que hiciera interactuar directamente con los espectadores a través de escalas, la ubicación y los materiales utilizados que lejos de fusionarse con el emplazamiento buscan invadir verdaderamente: *las esculturas de Serra no trabajaban con los espacios, sino contra los espacios*.⁴⁰ Nos interesará esa idea de ir *en contra* del espacio, aunque respetemos las cualidades del paisaje al que acudiremos, en un sentido formal cromático y de ubicación para crear realmente un contraste.

39 MADERUELO, J. *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. p. 21.

40 CRIMP, D. "La Redefinición de la espacialidad" *texto traducido en On the Museum's Ruins*. p. 153.

7. ELABORACIÓN DEL PROYECTO

En el siguiente capítulo explicaremos cronológicamente el desarrollo de nuestra práctica artística. Antes de todo, vemos necesario mencionar proyectos que, aunque no se relacionan directamente con nuestro TFG, consideramos antecedentes fundamentales que han ido poco a poco abriendo las puertas y guiando los comienzos del proceso creativo de este proyecto. En segundo lugar, desarrollaremos las tres partes que han conformado el trabajo, concluyendo con una demostración de Paisajes ocupados en un espacio expositivo.

7.1. ANTECEDENTES

Durante la formación en el grado hemos desarrollado una serie de ejercicios, muchos de los cuales, volviendo la vista atrás, establecen conexiones directas con los planteamientos y resultados presentados en este trabajo, viendo dos de ellos antecedentes directos de lo que ha ocurrido en este proyecto.

Por un lado, Erosión de un monocromo, para nosotros el predecesor más directo de este TFG. Ejercicio que es interesante subrayar que nace desde la asignatura Teoría de la pintura contemporánea, desde el cuestionamiento de la pintura como disciplina artística tradicional. Aquí, descubrimos a la artista Irene Grau, que relacionará el concepto de pintura con el de naturaleza, cuestionando ambos términos como constructos sociales. Será la primera vez que trabajemos directamente la acción como obra artística, así como el site-specific siendo la naturaleza el emplazamiento final de la obra. La idea de llevar la arquitectura, siendo en este proyecto un molde directo del asfalto de la ciudad, a la naturaleza, comienza ya en este proyecto, que pretende, de forma quizá demasiado ambiciosa y cuestionablemente resulta, señalar estas baldosas y la acción sobre ellas como pintura sobre un paisaje que no deja de ser lo mismo que esta pintura cuestionada, un constructo social.



Fig.13. Sofía Romeo Gascón, 2020
Monocromo Erosionado

Fig.14. Sofía Romeo Gascón, 2020
Monocromo Erosionado



Fig.15. Sofía Romeo Gascón, 2021
Un lugar donde quedarse quieto

Por otro lado, *Un lugar donde quedarse quieto*. Este ejercicio lo desarrollamos en el primer semestre del Erasmus en la Academia de Artes, Arquitectura y Diseño de Praga en el Estudio de Cerámica. Cuestionábamos la velocidad y la imposibilidad de estar quieto en el ritmo de vida contemporáneo, asumiendo la ciudad como nuestro verdadero entorno al cual acudir en busca de origen, negando la naturaleza como origen “natural”, inherente al ser humano. En él la idea de construcción e inspiración en la arquitectura se utilizaron para hacer referencia a la ciudad. Se trataba de la primera vez desarrollando un proyecto con cerámica, en la que por primera vez explorábamos las capacidades de la cerámica con una escala considerablemente grande, utilizando nuestras propias dimensiones corporales. El trabajo en un estudio de cerámica fue muy enriquecedor en el sentido técnico del material, aprendiendo diferentes procesos, partiendo de un material a otro través de la creación de moldes.

Justo después de *Un lugar donde quedarse quieto*, comenzamos con los primeros pasos de este TFG, aunque los primeros pasos ya estaban dados aquí, incluso aún sin saberlo.

7.2. PAISAJES OCUPADOS

Paisajes ocupados se nos presenta como un intento de formalizar intereses pasados, ahora redescubiertos sobre un terreno a conocer, que influenciarán de plenamente nuestros pasos y nuestra práctica artística. Una necesidad de explorar el terreno, dada nuestra situación, irá de la mano de una manera de mirar el paisaje con un tinte crítico cuestionando el concepto de naturaleza como constructo social.

Así pues, comenzamos el proceso creativo con la pretensión de intervenir en la naturaleza, llevar la arquitectura a la naturaleza-paisaje para romper esa idea de naturaleza romantiza. Entendemos la idea de intervención efímera necesaria para conseguir simplemente las composiciones en forma de documentación, siendo respetuosos con el medio al que nos desplazamos. El concepto de excursión se nos presenta como estrategia basada en el contacto más común con la naturaleza desde un punto de vista personal, así como por la de la mayoría de la población que desarrolla su vida en las grandes ciudades, entendiendo esta como lugar de descanso y desconexión de la vida frenética urbana.

Respaldándonos en experiencias personales, rescatamos un escrito en el que relatamos como mi padre, cada fin de semana realiza una excursión llevando en la mochila todo lo necesario para sobrevivir en esta naturaleza que, aunque pretendiendo poseerla, se nos hace desconocida. Pensé que, así como llevar en la mochila todo lo necesario para sobrevivir en la montaña, sería interesante llevar en la maleta todo lo necesario para hacer una escultura. De la misma forma que mi padre atiende a sus necesidades de supervivencia, yo atendiendo a las mías escultóricas, llevando todo lo necesario para poder construir y componer, casi jugando, en definitiva, para trabajar au plein air.

A partir de estas ideas, comenzamos con la realización de este viaje: *Paisajes ocupados*. El conjunto del proyecto lo hemos dividido en tres epígrafes. Por un lado, la creación de los artefactos, por otro la excursión y por último la serie de construcciones que realizamos componiendo sobre el paisaje.

7.2.1. Elaboración de los artefactos

A partir de aquí, el primer paso fue ser conocedores de la maleta que nos acompañaría en la excursión, siendo ésta elemento protagonista de nuestras posibilidades formales. Su forma, ni demasiado grande, para poder ser transportada con facilidad, ni demasiado pequeña, ya que buscábamos la escala adecuada para tener *presencia*⁴¹ en el paisaje, detonaron las dimensiones y el número de piezas finales, las cuales comenzábamos a desarrollar en múltiples bocetos.

Después de varias pruebas con diferentes pastas cerámicas, incluidas porcelana, entendemos que el material idóneo debe ser una pasta ligera, robusta y resistente, como la que nos aporta el barro cocido. Pretender una apariencia arquitectónica y que no requiriese de un proceso de tanto gasto eléctrico como la cerámica, fueron aspectos claves en la búsqueda de mate-

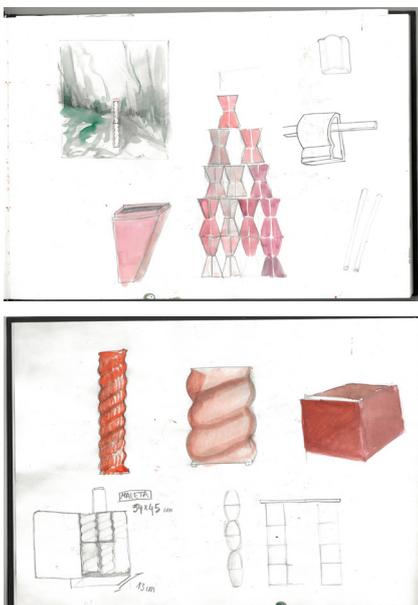


Fig.16-17. Primeros bocetos *Paisajes ocupados*

41 MADRUELO, J. *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. p. 54.

rial. Por otro lado, la idea de que eran creadas para ser transportadas y su instalación sería efímera nos hace huir de la cerámica para crear nuestra propia pasta. Nuestra investigación técnica, utilizando diferentes componentes y pruebas sobre la escayola, concluye con la elección de una pasta de papel conformada por cartón de hueveras y engrudo como aglutinante, sumado de goma arábica, la cual aporta rigidez, aceite, para una mejor manipulación de la pasta, pintura acrílica y pigmento para su pigmentación y cola blanca, que aportará elasticidad a la mezcla. Así, creamos una mezcla lo suficientemente plástica para poder utilizarla en un molde de molde escayola, pero con la suficiente rigidez para no parecer un artefacto demasiado plástico.



Fig.18. Proceso técnico de obtención de la pasta *Paisajes ocupados*

Desde un principio decidimos trabajar con colores vivos y homogéneos, en contraste con la infinidad de tonos del paisaje natural. Nuestra gama de investigación fue desde el naranja, pasando por tonos rosados hasta el rojo, gama específicamente seleccionada pensando en el paisaje verde al que nos desplazaríamos.

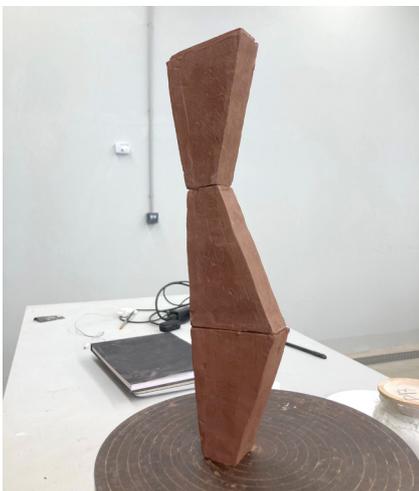


Fig.19. Maqueta *Paisajes ocupados*

Después de diversos bocetos y maquetas, una vez decidida la forma, inspirada en el triángulo, una de las figuras geométricas predilectas de la arquitectura, procedimos a realizar la pieza en barro. A partir de esta, realizaríamos una en escayola a través del molde perdido, la cual puliríamos para, a continuación, realizar el molde definitivo utilizando esta. En este sentido fue muy enriquecedor partir de la cerámica y sus procedimientos. Haciendo uso de la pieza en escayola, realizamos dos moldes de escayola en vez de uno, para acelerar el proceso de creación de las piezas, debido a que el material requería demasiado tiempo de secado.

Realizamos un total de doce piezas, cantidad condicionada por la capacidad de la maleta, en base a las cuales realizamos los esbozos de posibles construcciones. Por otro lado, compramos las estructuras de madera, calculando qué medidas y qué divisiones se adecuaban a nuestra maleta y a la fácil construcción una vez estuviésemos en la ubicación seleccionada para la intervención.

Todo el desarrollo de la creación de la pasta utilizada y la producción de los moldes para la realización de los artefactos lo documentamos en el Anexo I al final de trabajo: *Elaboración Artefactos: Proceso técnico de obtención de la pasta y los moldes para la intervención.*

7.2.2. La excursión

*¿Viajan buscando o viajan para encontrar?*⁴²

La excursión en la que finalmente desarrollamos las instalaciones efímeras que conforman este proyecto partía del centro de la ciudad de Praga, más concretamente del edificio Mikulandská (Universidad de Arte, Diseño y Arquitectura de Praga) hasta Teletín, un pequeño pueblo de la región de Bohemia Central, República Checa. Antes de seleccionar este lugar habíamos recorrido ya meses atrás, cuando aún ni siquiera sabíamos que íbamos a embarcarnos en este proyecto, diferentes parajes naturales checos. Esta exploración del terreno natural que desarrollábamos en nuestro tiempo libre, y la exploración del terreno urbano, nos ayudarán a entender el lugar y sus características en el que nos ubicamos.



Fig.20. Fotografía del proceso de bocetos en el cuaderno de campo *Paisajes ocupados*.

De la misma forma que cuando realizamos una excursión, en ocasiones, buscamos alejarnos de la ciudad, para “desconectar”, nosotros, para instalar nuestras piezas, buscábamos un paisaje con la menor dominante urbana, de apariencia virginal, con las mismas cualidades de ese paisaje añorado y ese paisaje que vemos representado en los medios de masas (a pesar de la dificultad de dicha misión, si no imposible). A su vez, se hacía difícil debido que solo disponíamos de transporte público.

A través de conversaciones con checos, las lecturas de diferentes textos provenientes de literatura e incluso recomendaciones para turísticas en internet, decidimos buscar el paisaje típico checo, inmenso y verde. Karel Hynek, poeta romántico checo, quien recorrió República Checa para inspiración nos habla de este paisaje, verde y de interminables horizontes, hecho verso

42 IRACHETA, M. *La libertad de lo fugaz: entrevista con Cristo y Jeanne-Claude*. <<https://letraslibres.com/revista-mexico/la-libertad-de-lo-fugaz-entrevista-con-cristo-y-jeanne-claude/>>

en uno de sus poemas más famosos *Mayo*. Fue justo en mayo cuando decidimos realizar la intervención pública, debido a las condiciones temporales favorables.

*[...] Aquí lo envuelve los pies el azul
que, alejándose, va reverdeciendo,
cada vez más y más verde pareciendo,
hasta fundirse en un pálido tul.
En aquella superficie sin fin,
la joven posa su lánguida vista; [...]* ⁴³



Días previos al día de las intervenciones, se realizó un desplazamiento hasta Teletín y sus alrededores para realizar bocetos finales con las diferentes construcciones que colocaría en los diversos paisajes que rodeaban el pueblo. A pesar de que las construcciones finales las decidiríamos in situ el día de la intervención, valorando las piezas con sus dimensiones y cualidades máticas en relación con en el paisaje, con sus colores y agentes cambiantes.

El desplazamiento se realizó desde la ciudad hasta el pueblo haciendo uso de transporte público, primero tranvía, y luego autobús regional. Durante la excursión nos acompañaron dos amigos estudiantes de fotografía que nos ayudaron con la documentación del viaje y del proceso de construcción de las piezas, a pesar de que estaba pensado para ser una acción individual, así como con las fotos finales. Todos los materiales necesarios para la instalación: las doce piezas, sus respectivas estructuras, tornillos y herramientas para su colocación los llevaba en la maleta.

7.2.3. Familia de construcciones

En base a los bocetos previos, se planteaban dos ubicaciones paisajísticas, una detrás del pueblo de Teletín y otra, a media hora caminando de este. Comenzamos con la primera construcción. La acción de construir consistía en realizar un agujero en la tierra, colocar la estructura de madera, variando su tamaño según la construcción que procedíamos a edificar, haciendo uso de cuñas y un martillo. Sobre estas estructuras colocábamos las piezas. Una vez fotografiada, lo desmontábamos y lo volvíamos a colocar en la maleta, en busca de otro lugar en el que construir. Debido a la posición del sol, realizamos diferentes pruebas y estudios para no hubiese contraluces. También evitamos en todo momento que en el plano fotográfico apareciesen casas, o cualquier tipo de arquitectura, para que aquello que *ocupara* un paisaje aparentemente virgen, natural, fueran nuestras construcciones.



Fig.21-22. Sofía Romeo Gascón, 2022
Paisajes ocupados

⁴³ HYNEK, K. *Mayo*.

<<http://lacomparenciainfinita.blogspot.com/2018/01/karel-hynek-macha-mayo-extracto.html>>



Como si de pintura de paisaje se tratase, ubicábamos las diferentes construcciones en diferentes paisajes y como diferentes puntos de vista, buscando componer dejándonos guiar por el discurso natural de los elementos del paisaje y crear una imagen que, aunque está ocupando un paisaje, no deja una imagen *de alegría y belleza*⁴⁴. Siendo estos conceptos, ubicados en un contexto paisaje-naturaleza-arquitectura, subjetivos y modificados por toda una serie de factores.

Nos dimos cuenta de que, muchas de las construcciones que habíamos esbozado no funcionaban, así que muchas las descartamos in situ y otras, aunque fotografiadas, fueron descartadas en la posterior postproducción para el proyecto expositivo. En el Anexo II adjuntamos fotografías del proyecto-viaje.

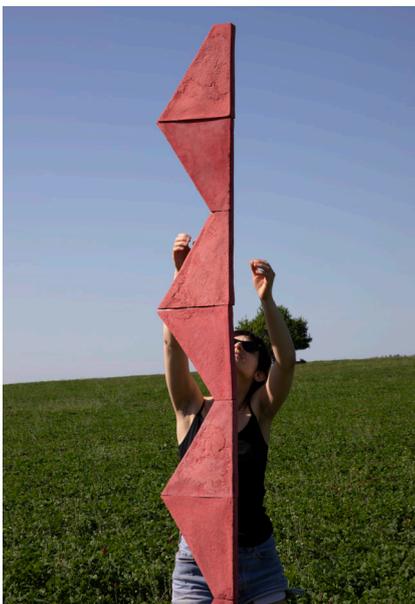


Fig.23-24-25. Sofía Romeo Gascón, 2022
Paisajes ocupados

44 IRACHETA, M. *La libertad de lo fugaz: entrevista con Cristo y Jeanne-Claude*. <<https://letraslibres.com/revista-mexico/la-libertad-de-lo-fugaz-entrevista-con-cristo-y-jeanne-claude/>>

7.3. PROYECTO EXPOSITIVO DE PAISAJES OCUPADOS

[...] *toda experiencia de la obra es un espejismo.*⁴⁵

Así es como Richard Serra, citado por Douglas Crimp en *La Redefinición de la espacialidad* explica que reducir la escultura al formato plano de la fotografía no es más que obtener un residuo, un resto de lo que te interesa, negando así la experiencia temporal de la obra. Además de reducir la escultura a una escala diferente simplemente para ser consumida, negando su contenido real. Siendo conscientes de esto, nos disponemos a investigar el espacio expositivo y sus posibilidades.

Dadas las condiciones efímeras y su emplazamiento en una ubicación alejada del público y la no convocatoria de este al lugar, vemos necesaria su documentación y exposición. Pretendemos aun así utilizar y estudiar el espacio expositivo como medio para poder presentar el viaje y poder así llegar a ser comprendido el público, así como una vía para profesionalizar nuestro trabajo. *Las montañas y las galerías son, cada una a su manera, lugares extremos, neutrales, espaciosos son lugares idóneos para trabajar.*⁴⁶ Según este apunte de Richard Long, entendemos así el llevar Paisajes ocupados a un lugar diferentes y con cualidades diferentes pero interesantes a tener en cuenta.



Fig.26. (izquierda) Sofía Romeo Gascón, 2022

Proyecto expositivo Paisajes ocupados.
Detalle del fotolibro y las piezas

Fig.27. (derecha) Sofía Romeo Gascón, 2022

Proyecto expositivo Paisajes ocupados.



Cómo contar todo lo que había pasado. La respuesta era sencilla: recopilar todos los restos, los residuos de la excursión. Así pues, realizamos una selección de las fotos que mejor mostraban nuestros intereses y las imprimimos en papel mate 260g formato A1. Decimos seleccionar cinco para la compo-

⁴⁵ CRIMP, D. *La Redefinición de la espacialidad. texto traducido de Redefining Site Specificity, incluido en On the Museum's Ruins.* p. 159.

⁴⁶ BONET, P. et. al. *NATURALEZAS. Una travesía por el arte contemporáneo.*, p.129.

sición en la sala. Observamos la documentación fotográfica del proceso, el mapa con el que habíamos guiado el viaje y decidimos crear un fotolibro como recopilación del viaje en el taller de encuadernación que puede consultarse en el siguiente enlace:

https://issuu.com/paisajesocupados/docs/piasajes_ocupados

En la exposición, este cuaderno se encuentra colocado encima de las piezas apiladas, descansando en la sala sin formar nada más que un conjunto de piezas que después de haber sido las protagonistas del viaje, ahora se encuentran almacenadas. Aparecen simplemente como un montículo, cuya finalidad reside en sujetar el fotolibro a la suficiente altura para ser manipulado por el público. En el Anexo III adjuntamos fotografías del proyecto expositivo.



Fig.28. Sofía Romeo Gascón, 2022
Paisajes ocupados

8. CONCLUSIONES

Para finalizar este ejercicio de memoria que recoge *Paisajes Ocupados* expondremos una serie de conclusiones basadas en la consecución de los objetivos situados al comienzo de esta, presentados como una valoración personal de los resultados obtenidos.

El objetivo de realizar una imagen de máximo contraste formal y cromático que evidencie una oposición entre nuestros artefactos y el paisaje ha sido cumplido, tal y como exponemos en el capítulo *Elaboración de la obra* a través de una práctica artística híbrida que ha puesto en práctica exitosamente la performance, la arquitectura, la escultura, la fotografía y la pintura, cuestionando las disciplinas tradicionales de las Bellas Artes.

El concepto de naturaleza y de paisaje, tanto urbano como natural, ha sido explorado. El cumplimiento de este objetivo ha sido mucho más eficiente sobre un terreno que no conocíamos, verdaderamente redescubriendo este constructo, lejos de ser, los resultados de este viaje, resultados de vivencias personales y subjetividades pasadas. De esta forma, también hemos podido cuestionar más fielmente nuestra relación con la naturaleza. Además, se nos ha permitido experimentar así el concepto de *lugar* alejado del de *hogar*. Nos hemos visto portadores de una libertad en la toma de decisiones al entender que ya están muchas tomadas, si atendemos a nuestras posibilidades y condiciones espacio temporales y las valoramos como recursos activos con potencial en lo que queremos decir.

De este modo, también podemos decir que hemos abordado correctamente la práctica artística desde el site-specific, siendo sensibles a las características del espacio que descubríamos y en el que emplazábamos las piezas, incluyéndolo como elemento significativo y elaborando nuestro discurso en torno a este.

Se ha realizado una investigación teórica en torno a la construcción del concepto de naturaleza así como del resto de conceptos presentados correctamente, redactado en el capítulo *Marco conceptual* de la memoria.

En cuanto a la producción de las piezas y desarrollo del material, consideramos esta parte del proyecto como un verdadero aprendizaje en el sentido de cómo hemos respetado cada parte del proceso sin tener miedo al cambio. Este proceso, acompañado de una libertad matérica, es curioso que se haya desarrollado dentro de un estudio de cerámica y no de escultura, habiendo sabido coger los procesos de este material y haberlos relacionado con nuestros intereses. Tal y como exponíamos en los objetivos, hemos explorado

nuevos materiales, desarrollando el nuestro propio a través de todas estas premisas. Los resultados de las piezas tanto en un sentido cromático como matérico han sido efectivos creando una distancia entre estos y el paisaje.

Estamos verdaderamente satisfechos con haber conseguido abordar un proyecto que trabaja la performance considerándolo como coherente en comparación con nuestros primeros intentos de desarrollar un proyecto a través del caminar como práctica artística. Partiendo de unos planteamientos muy individuales en sus objetivos, en los que proyectaba una intervención acorde a mis posibilidades espacio temporales planteando en todo momento una acción individual (una maleta que YO puedo cargar, según MIS dimensiones, MIS posibilidades para transportarme...) finalmente, se convirtió en una acción colaborativa, dada la necesidad de su documentación, en la que la visión de mis acompañantes modificó en un sentido totalmente positivo tanto el proyecto como la documentación de este. De esta forma, nos hemos permitido plantear nuestra práctica artística desde una perspectiva más colaborativa.

Ponemos aquí en duda la efectividad de nuestro proyecto sobre el público. No sabemos si la imagen resultante, consigue crear una sensación de verdadero contraste en un sentido que involucren al espectador en los temas presentados, ya que sentimos que permanecemos en un limbo difícil que ha oscilado entre la agresión visual sin agredir el medio ambiente. Estos planteamientos y preguntas nos proponen una necesidad tranquilizadora por entender este "final" como un comienzo en la investigación de terrenos los cuales consideramos que hemos dejado las puertas abiertas.

Además, tras la realización de este trabajo, se ha apreciado un cambio drástico a la hora de percibir obras relacionadas con las corrientes que hemos trabajado, apreciándolas ahora de una forma mucho más rica y apasionada que antes.

Como hemos apuntado en esta memoria, hemos concebimos este proyecto como un viaje. Durante toda la memoria hemos pretendido analizar a través de toda una serie de conexiones de experiencias, lecturas y acciones sus comienzos, pero del cual aún no avistamos su final.

9. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- BAUMAN, Z. (2000) *La globalización: consecuencias Humanas*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- BLANCO, P., et al. (2001) *Modos de hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BONET, P. (2000) *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- CARERI, F. (2009) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- CASTELLS, M (2009) *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza
- CRIMP, D. (1992) "La Redefinición de la espacialidad" *texto traducido en On the Museum's Ruins*. Massachusetts: The MIT Press
- FERRER, F. (2008) *Arte y naturaleza: Lo orgánico y lo arquitectónico: Artificio, Paisaje, Jardín y Escultura*. Sinaloa: Ediciones Universidad Autónoma de Sinaloa.
- KRAUSS, R. (1977) *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, S.A.
- HARAWAY, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*.
- HERNÁNDEZ, R. (2010) *Metodología de la investigación*. México DF: Mc Graw Hill/Interamericana.
- MADERUELO, J. (2008) *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas, Huesca.
- MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. España: Mondadori.
- RANCIÈRE, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra
- SABORIT, J y ALBELDA, J. (1997) *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Dirección General de Museos y Bellas Artes.

TESIS Y TRABAJOS DE FIN DE GRADO

- 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*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- ALBELDA, N. (2020) *¿Está segura de que desde eliminar el archivo de forma permanente? Práctica artística en torno al archivo personal como basura digital*. Trabajo final de grado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

WEB

- CANCLINI, N. (1996) “Público-privado: la ciudad desdibujada” en *Alteridades del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa*
<<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/549>>
- CANO RAMIREZ, O. M. (2017) “Capitoloceno y adaptación elitista” en *Ecología política. vol. 2*
<<https://www.ecologiapolitica.info/?p=9698>> [Consulta: 20 de mayo de 2022].
- CERCLE, M. (2013) “Constructions of Dan Bradica” en *Cercle Magazine*
<<https://www.cerclemagazine.com/en/magazine/articles-magazine/constructions-ofdan-bradica/>>
[Consulta: 11 de junio de 2022]
- HYNEK, K. (2018) *Mayo*.
<<http://lacomparenciainfinita.blogspot.com/2018/01/karel-hynek-macha-mayo-extracto.html>> [Consulta: 10 de junio de 2022]
- IRACHETA, M. (2004) “La libertad de lo fugaz: entrevista con Cristo y Jeanne-Claude” en *Letras Libres*.
<<https://letraslibres.com/revista-mexico/la-libertad-de-lo-fugaz-en-entrevista-con-cristo-y-jeanne-claude/>> [Consulta: 7 de junio de 2022]
- LATOURE, B. (2012) “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política” en *Otra Parte*.
<<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf>> [Consulta: 7 de junio de 2022]
- SIDALL, L. (2012) “Dan Bradica takes a heap of paper back to the woods, with strangely beautiful results” en *It’s Nice That*.
<<https://www.itsnicethat.com/articles/dan-bradica/>> [Consulta: 16 de junio de 2022]

10. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig.1.** Christo y Jeanne-Claude. *Sourrounded islands*, 1983.
- Fig.2.** Centro Comercial O2 Arena, Praga. *Fragmento de la identidad corporativa del Centro comercial O2 Arena, Praga*.
- Fig.3.** Perejaume. *Rambla 61*, 1963.
- Fig.4.** Franz Erhard Walther, 1967. *Kreuz Verbindungsform Werksatz, elemento #36 de la serie “1.Werksatz”*
- Fig.5.** Franz Erhard Walther, 1968. *Sehkanal, elemento #46 de la serie “1.Werksatz”*
- Fig.6.** Francis Alÿs, 1990-1992. *The collector*.
- Fig.7.** Francis Alÿs, 2006. Exposición *Collectors* en el TATE.
- Fig.8.** Irene Grau, 2014-1015. *Color Field*.
- Fig.9.** Dan Bradica, 2010-2011. *Constructions*.
- Fig.10.** Richard Long, 1967. *A line made by walking*.
- Fig.11.** Brancusi, 1938. *Columna sin fin*.
- Fig.12.** Richard Serra, 1981. *Titled Arc*.
- Fig.13.** Sofía Romeo Gascón, 2020. *Monocromo Erosionado*.

- Fig.14.** Sofía Romeo Gascón, 2020. *Monocromo Erosionado.*
- Fig.15.** Sofía Romeo Gascón, 2021. *Un lugar donde quedarse quieto.*
- Fig.16 - 17.** Bocetos *Paisajes ocupados.*
- Fig.18.** Proceso técnica de obtención de la pasta *Paisajes ocupados.*
- Fig.19.** Maqueta *Paisajes ocupados.*
- Fig.20.** Fotografía del proceso de bocetos en el cuaderno de campo *Paisajes ocupados.*
- Fig.21-22.** Sofía Romeo Gascón, 2022. *Paisajes ocupados.*
- Fig.23-24-25.** Sofía Romeo Gascón, 2022. *Paisajes ocupados.*
- Fig.26.** Sofía Romeo Gascon, 2022. *Proyecto expositivo Paisajes ocupados.*
- Fig.27.** Sofía Romeo Gascón, 2022. *Proyecto expositivo Paisajes ocupados.* Detalle del fotolibro y las piezas.
- Fig.28.** Sofía Romeo Gascón, 2022. *Paisajes ocupados*
- Fig.Anexo I 1-2.** Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de la pasta para *Paisajes ocupados.*
- Fig.Anexo I 3.** Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de la pasta para *Paisajes ocupados.*
- Fig.Anexo I 4.** Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de los moldes para *Paisajes ocupados.* Primera pieza en barro.
- Fig.Anexo I 5.** Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de los moldes para *Paisajes ocupados.* Pieza en escayola.
- Fig.Anexo I 6.** Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de los moldes para *Paisajes ocupados.*
- Fig.Anexo II 1.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 2.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 3-4.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 5.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 6-7.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 7.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 8.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 9.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 10.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 11.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 12.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo II 13.** *Paisajes ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo III 1.** Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo III 2.** Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo III 3.** Espejismos: proyecto expositivo *Paisajes Ocupados.* Detalle del fotolibro y las piezas, 2022.
- Fig.Anexo III 4.** Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados, 2022.*
- Fig.Anexo III 5 - 6.** Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados.* Detalle del fotolibro, 2022.

ANEXO I: *ELABORACIÓN DE LOS ARTEFACTOS*

Proceso técnico de la obtención de la pasta y los moldes para las piezas de *Paisajes ocupados*

Fig Anexo I 1-2 Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de la pasta para *Paisajes ocupados*



Fig Anexo I 3. Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de la pasta para *Paisajes ocupados*



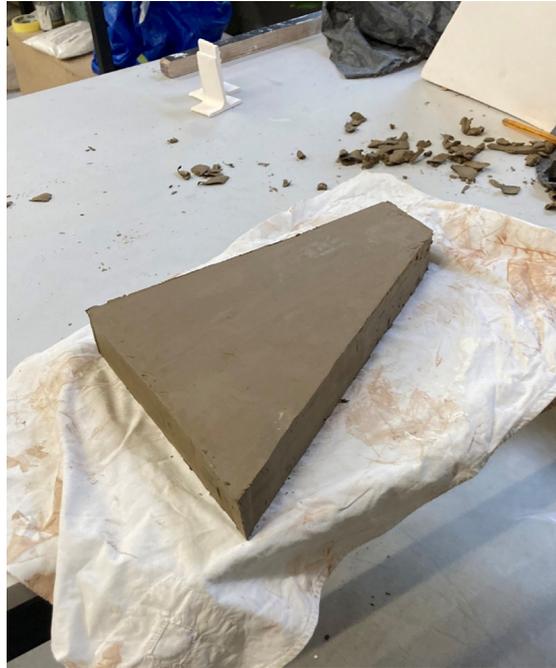


Fig Anexo I 4. Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de los moldes. Primera pieza en barro para *Paisajes ocupados*

Fig Anexo I 5. Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de los moldes. Pieza en escayola para *Paisajes ocupados*

Fig Anexo I 6. Elaboración artefactos: proceso técnico de la obtención de los moldes para *Paisajes ocupados*



ANEXO II: PAISAJES OCUPADOS

Fig Anexo II 1. *Paisajes ocupados*, 2022



Fig Anexo II 2. *Paisajes ocupados*, 2022



Fig Anexo II 3-4. Paisajes ocupados, 2022

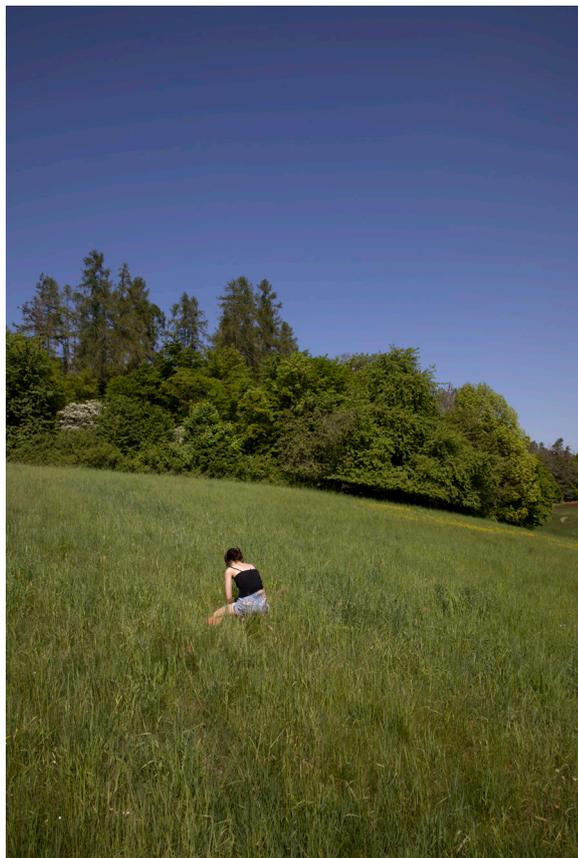
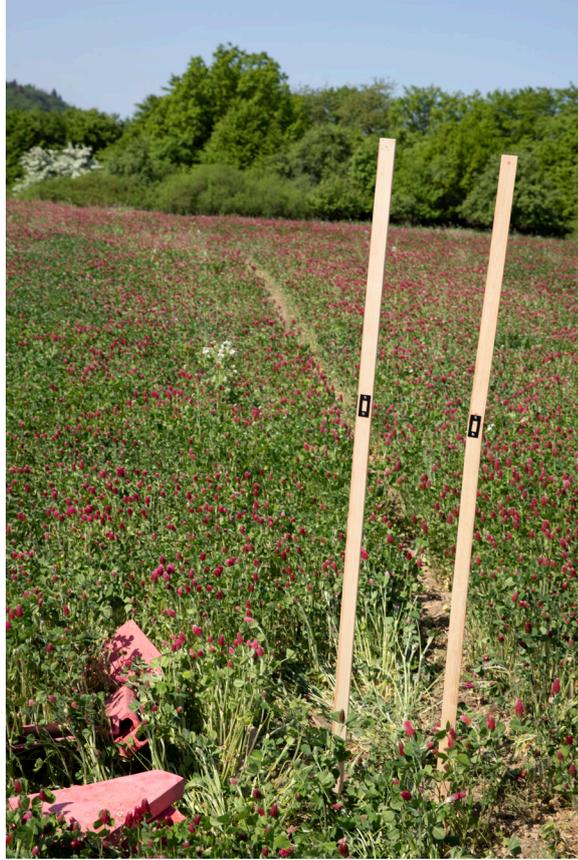


Fig Anexo II 5. *Paisajes ocupados*, 2022



Fig Anexo II 6-7. Paisajes ocupados, 2022



Fig Anexo II 8. *Paisajes ocupados*, 2022



Fig Anexo II 9. *Paisajes ocupados*, 2022



Fig Anexo II 10. *Paisajes ocupados,*
2022



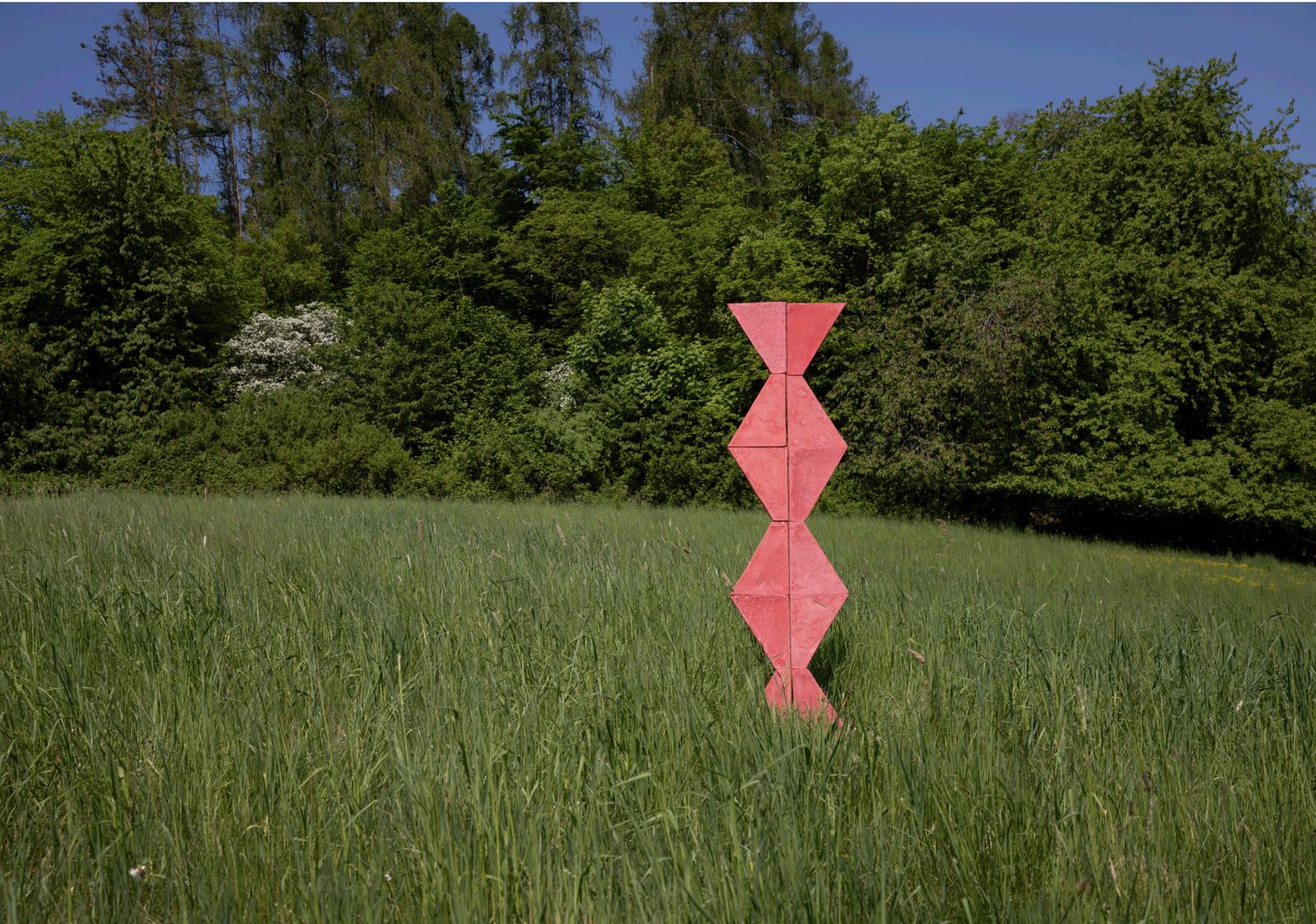
Fig Anexo II 11. Paisajes ocupados, 2022



Fig Anexo II 12. Paisajes ocupados, 2022



Fig Anexo II 13. *Paisajes ocupados*, 2022



ANEXO III: PROYECTO EXPOSITIVO DE PAISAJES OCUPADOS

Enlace al cuaderno con la documentación del viaje: *Trip Documentation*:

https://issuu.com/paisajesocupados/docs/piasajes_ocupados

(En caso de que el hipervínculo no funcione, copiar el enlace en la barra superior de cualquier navegador)

Fig Anexo III 1. Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados*, 2022



Fig Anexo III 2. Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados*, 2022



Fig Anexo III 3. Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados*, 2022

Fig Anexo III 4. Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados*. Detalle fotolibro y piezas, 2022



Fig Anexo III 5. Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados*. Detalle cuaderno y piezas, 2022





Fig Anexo III 6 - 7. Proyecto expositivo *Paisajes Ocupados*. Detalle fotolibro, 2022