



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

LAS CALLES EN LAS QUE HABITA MI FANTASMA: Una
representación pictórica sobre la identidad y la memoria

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Falcón González, Carolina Isabel

Tutor/a: Cueto Lominchar, José Luis

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

Esta obra desarrolla la temática del mapa, relacionándolo con la memoria, el hábito y la identidad personal. Busca analizar y representar subjetivamente recuerdos de la vida de la autora, concretamente recorridos habituales realizados por las ciudades en las que solía vivir o visitar. Hace hincapié en el simbolismo cultural y en el uso de los motivos y patrones propios, entrelazándolos y creando así un lenguaje y alfabeto personal.

Presenta una serie de piezas de varios tamaños, realizadas con materiales varios, entre ellos acrílico, óleo y transferencias, con el objetivo de realizar una serie final de carácter autobiográfico e íntimo. A pesar de su ambigüedad, esta obra busca evocar en el espectador un sentimiento de curiosidad y de entendimiento en cuanto a lo que significa pertenecer a un lugar al que ya no se puede volver.

PALABRAS CLAVE: Pintura, Identidad, Recuerdos, Memoria, Autobiográfico, Recorridos

ABSTRACT

This work develops the theme of the map, relating it to memory, habit and personal identity. It seeks to analyse and subjectively represent memories of the author's life, specifically habitual routes taken through the cities in which she used to live or visit. It emphasises cultural symbolism and the use of one's own motifs and patterns, interweaving them and thus creating a personal language and alphabet.

It presents a series of pieces of various sizes, made with various materials, including acrylic, oil and transfers, with the aim of creating a final series of autobiographical and intimate nature. Despite its ambiguity, this work seeks to evoke in the viewer a sense of curiosity and understanding of what it means to belong to a place to which one can no longer return.

KEY WORDS: Painting, Identity, Memories, Memory, Autobiographical, Paths

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
2.	OBJETIVOS.....	2
3.	METODOLOGÍA.....	2
4.	CONCEPTUALIZACIÓN.....	3
	4.1. El nomadismo geográfico y cultural.....	3
	4.2. El punto y la línea.....	4
	4.3. El recorrido desde el punto de vista femenino.....	5
	4.4. El automatismo.....	6
5.	REFERENTES.....	7
	5.1. Land Art.....	7
	5.2. Richard Long.....	8
	5.3. On Kawara.....	8
	5.4. Nikki Rosato.....	9
	5.5. Jane Hammond.....	10
	5.6. Dinah Diwan.....	12
	5.7. Guillermo Kuitca.....	13
6.	DESARROLLO DE LA OBRA.....	13
	6.1 Primeros atisbos.....	13
	6.2 Proceso.....	15
	6.3 Unión y cohesión.....	21
7.	OBRA FINAL.....	25
8.	CONCLUSIONES.....	30
9.	BIBLIOGRAFÍA.....	32
10.	ÍNDICE DE FIGURAS.....	34
11.	ANEXO.....	37
	11.1. ANEXO I: OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE.....	37

1. INTRODUCCIÓN

Esta obra presenta una serie de obras pictóricas, de formato pequeño en su mayoría, basadas en la identidad cultural y la memoria. Busca desarrollar la temática del mapa y el recorrido, relacionándolo con el recuerdo de la infancia y el recuerdo reciente. Insiste en el concepto de crear un estilo pictórico propio, creando y desarrollando un microcosmos íntimo y autobiográfico a través de la utilización de símbolos y códigos propios a la autora que solo ella es capaz de identificar y descifrar.

Formalmente, este proyecto presenta una gran diversidad de técnicas y materiales, pero con una línea poco figurativa y atada al uso de la línea como elemento principal, con la necesidad de crear un lenguaje pictórico propio que se adecue a los objetivos impuestos y a los referentes elegidos. Consta de una paleta de colores personalizada, conformada en su mayoría por tonos neutros y quebrados, con la excepción de algún color característico y de significancia estética y conceptual en ciertas piezas.

Este proyecto surge a partir de la necesidad de la autora de recrear de forma pictórica su cultura e identidad paterna, atada a sus ancestros, a partir de representaciones espirituales propias. Esta idea luego deriva en la búsqueda de recuerdos perdidos u olvidados, con el objetivo de plasmarlos a base del temor del olvido.

A la vez, a través de este proyecto, consigue recuperar parte de sí misma y de su persona al poder crear arte a partir de ellos, esperando a la vez que este reencuentro de lugar a un resurgimiento y compleción de su propia identidad. Busca analizar y representar de forma pictórica su interpretación subjetiva de dichos recuerdos, culminando en la recreación y re visitación de antiguos recorridos por las ciudades de Lima, Valencia y Viena. En su momento eran una cosa cotidiana y habitual, convirtiéndose lentamente en un simple recuerdo, en algo ajeno y extraño.

Estéticamente nos encontramos con varias referencias a la cultura Inca y unos motivos que recuerdan a las líneas de Nazca, aunque introduce un aspecto personal al estar realizadas a mano, ya que el propio gesto de la autora se ve reflejado en estas líneas y símbolos representativos de las calles, parajes y monumentos de Lima.

En cierta forma, este proyecto comenzó desde el mismo nacimiento de la autora y se podría decir que el potencial para crear estas piezas siempre ha existido, ya que se camina todos los días en los alrededores de uno mismo. Por supuesto, esta idea ha sido desarrollada por otros artistas en el arte contemporáneo previamente y varias veces, pero nunca de la misma manera, ya que, al realizar una obra bajo este concepto, bajo el concepto del recuerdo y el recorrido del habitar, ninguna experiencia y ningún andar se vuelve a repetir, se trata de algo propio, imposible de replicar.

Para realizar la presentación de este proyecto de manera organizada, presentaremos en primer lugar los objetivos de la obra a realizar y su

metodología, seguido por su conceptualización y sus referentes artísticos principales. A continuación expondremos y explicaremos el proceso pictórico y conceptual de la obra, haciendo hincapié en los detalles formales y las decisiones de la autora. Finalmente, concluiremos con una reflexión sobre este trabajo, analizando y desglosando los aspectos más pertinentes de la obra y su proceso, tanto pictórico como personal.

Cabe mencionar que este proyecto se continuará en un futuro y se busca su expansión para poder incorporarlo como etapa significativa en la trayectoria de la artista, ya que se trata de una obra muy personal e íntima.

2. OBJETIVOS

A continuación se describen los objetivos generales que aborda este proyecto:

- Realizar una serie de obras pictóricas de varios tamaños y soportes, de carácter autobiográfico y personal, a raíz del concepto de memoria e identidad, representando íntimamente recorridos basados en itinerarios habituales e importantes en la vida de la autora.

Por otro lado, los objetivos específicos son los siguientes:

- Representar de manera adecuada el concepto de identidad propia y su relación a la geografía.
- Representar verídicamente un sentimiento de conocimiento propio y del ser.
- Utilizar fuentes objetivas en cuanto a mapas y recorridos de los lugares representados.
- Analizar, seleccionar y aplicar los principales recursos de los artistas referentes.
- Emplear generalmente una paleta de colores neutros con excepción de algún color protagonista relacionado con la nación/lugar representado.
- Emplear una factura pictórica cuidada y planeada.
- Plasmar una visión subjetiva de los recuerdos de la autora.
- Experimentar con varios materiales y soportes pictóricos.
- Experimentar con varios estilos formales y crear una obra heterogénea entre sí.

3. METODOLOGÍA

En cuanto a la metodología aplicada en este proyecto, a pesar de que no ha existido en ningún momento una planificación estricta por la cual se ha guiado la autora, se podría decir que se trata de una metodología deductiva y experimental. La ideación y los bocetos, al igual que la obra, se han ido

construyendo a partir de la improvisación y lo que en ese momento se considerase oportuno o gratificante.

Teniendo en cuenta esto, una de las claves de este trabajo consta en la re-visitación y recuperación de recuerdos íntimos, por lo que cabe mencionar el proceso de introspección que realiza la autora como base de cada obra. Este proceso resultaba arduo y complicado en muchos momentos, ya que incluía la revisión de recuerdos no gratos, por los que la autora tuvo que navegar para poder llegar a completar cada serie de obras sin dejar atrás parte del pasado.

También ha resultado crucial la realización continua de varias series, ya que este hecho ha potenciado el contenido de la obra y ha ayudado a concentrar así los conceptos y ha creado un compromiso con el proyecto, a pesar de los numerosos bloqueos artísticos. Cada serie aportaba diferentes puntos de vista en cuanto al tema principal y así al completar cada una de ellas se podía evaluar su contenido y corregir o cambiar lo necesario para así aplicarlo a la siguiente serie.

En esta metodología, se carecía de una organización o fecha límite ya que es un concepto que se puede desarrollar en varias instancias y a través de varios campos artísticos, además, gracias a su falta de necesidad de una clausura estricta, este proyecto consta del prototipo perfecto para poder desarrollar una obra mucho más compleja y que se expanda en el tiempo.

Claramente, entre obra y obra tenía lugar un proceso crítico y reflexivo para mejorar dicha pieza, como hemos mencionado, pero este proceso de reflexión viene además implementado en la memoria escrita, siendo esta una parte clave del proyecto, ya que en ella se recoge toda la información teórica que no se puede apreciar en la obra pictórica, como la búsqueda e implementación de referentes y otros aprendizajes conceptuales que se fueron haciendo a lo largo de la realización de cada serie.

Por último, imprescindible mencionar la influencia del día a día y la información recibida a lo largo del proyecto de fuentes no-artísticas, puesto que tanto las interacciones familiares y personales como la visita a lugares mencionados en este proyecto han influido sin duda en la realización de ciertas piezas, dotado a la producción de sentimiento y actualidad en referencia a la autora.

4. CONCEPTUALIZACIÓN

4.1. El nomadismo geográfico y cultural

Parece imprescindible mencionar el concepto del “nómada” en este trabajo, ya que son claves para el entendimiento del surgimiento e ideación de la obra realizada.

El nomadismo ha sido practicado por los seres humanos desde el principio de nuestra existencia en esta tierra, nos movemos y somos exploradores por naturaleza y, antiguamente, por obligación. Previamente, era una técnica de

supervivencia y búsqueda de recursos y de refugio, que, con el tiempo y la creación de la agricultura, se fue perdiendo, a favor de estancias más permanentes. Sin embargo, muchas culturas y tribus existen hoy en día que hacen uso de esta práctica tan antigua, como el pueblo gitano, ciertas poblaciones amazónicas en Sud América, o los esquimales de Groenlandia.

Se podría decir que, aunque hoy en día la mayoría de la población viven en asentamientos permanentes, sobre todo en los países más industrializados, todos seguimos siendo nómadas en cierto sentido, ya que, muy poca gente nace, se cría, se establece y termina su vida en un mismo lugar, muchos (siendo este el caso de la autora de este proyecto) puede que nazcan en un lugar pero se muden o se desarrollen en otro país completamente ajeno a su cultura. Este hecho suele traer consigo ya no solo un nomadismo físico, sino un nomadismo “psicológico” y cultural. Las personas que migran a otros países (normalmente en búsqueda de trabajo o por situaciones familiares y esperanzas de una vida mejor) suelen sentirse faltos de una identidad cultural definida, ya que resulta difícil provenir y ser criado de una manera distinta al mundo y las personas que les rodean. En este caso, las interferencias culturales y la nostalgia por un lugar que realmente es desconocido o ajeno son casi inevitables, y la sensación de “no pertenecer” casi resulta una imposición.

Cabe mencionar, que el simple hecho de caminar, de transitar de un lugar a otro, de viajar, supone una acción tan humana como espiritual. El caminar es, en sí mismo, una afirmación de la propia vida, del hecho de existir en este mundo y trazar en él nuestra marca, nuestro recuerdo. Por eso, realizar mapas de estos recorridos es tan personal al ser humano, porque en ellos se quiere decir algo como “aquí estuve yo, provengo de aquí, soy”.

4.2. El punto y la línea

En cuanto al punto, y la línea y su continuidad, su utilización en este proyecto es significativa, ya que, como bien observaremos más adelante en las obras, todos los mapas están “incompletos”, puesto que se trata de una representación subjetiva de estos lugares recorridos. En muchas de las obras se hace uso del punto como símbolo de partida y de destino, así como de terminación de algo, y a pesar de que los recorridos principales son representados con líneas continuas e uniformes, esta se utiliza también de forma desconectada, ya que los alrededores del recorrido principal son algo que la autora no tiene tan presente y en su memoria existen como recorridos secundarios borrosos, discontinuos.

John Berger habla de esto en su libro *Otra manera de contar* cuando nos dice:

Ninguna historia es como un vehículo de ruedas cuyo contacto con la carretera es continuo. Las historias caminan, como los animales o los hombres. Y sus pasos no se hallan sólo entre los sucesos narrados, sino entre cada frase, algunas veces cada palabra. Cada paso es una zancada sobre algo no dicho. (...) Todas las historias son discontinuas y están basadas en un

acuerdo tácito sobre lo que no se dice, sobre lo que une las discontinuidades. Entonces surge la pregunta: ¿Quién llega a ese acuerdo con quién? Uno se siente tentado a contestar: el narrador y el oyente. Sin embargo, ni el narrador ni el oyente se encuentran en el centro de la historia: están en su periferia. (Berger, 1982, p. 271).

Podemos decir que nuestras vidas, nuestras historias, así como nuestros recuerdos, tienden a ser discontinuos, tienden a estar inacabados, tanto por nuestro propio punto de vista como individuos, como por nuestra memoria, que va fragmentando recuerdos ya fragmentados en su creación. Lo que no podemos ver es aquello que no se dice, es decir, aquello que nos guardamos o que hemos olvidado, sin embargo, estas discontinuidades hacen una unidad, acaban siendo lo que une la obra consigo misma.

4.3. El recorrido desde el punto de vista femenino

Para hablar de este proyecto, resulta imprescindible mencionar el espacio y el recorrido a partir del punto de vista de las mujeres, para ello utilizaremos como apoyo un libro de Anna María Iglesia, titulado *La revolución de las flâneuses*.

La figura del *flâneur*¹ ha sido utilizada en la literatura durante siglos y siempre se ha entendido desde el punto de vista masculino, desde los estándares sociales del patriarcado, siendo además de un paseante, un hombre que observa, un artista y un poeta. En cambio, las mujeres, relegadas al hogar y las tareas domésticas, estaban excluidas de tal privilegio, es decir, no existían en el espacio ocupado por hombres, ya que, el pasear sola por la ciudad, sin acompañante, era considerado un acto de “mujer no respetable” y se las tachaba a menudo de “prostitutas”. De esto habla el libro *La revolución de las flâneuses*, el cual citaremos e interpretaremos a continuación.

Nos dice: “[...] la *flâneuse* no solo no puede definirse como una figura de la modernidad, sino que, en tanto que mujer que recorre la ciudad, aparece siempre como sujeto de observación, nunca como sujeto que observa” (Iglesia, 2019, p. 16). Anna María explica como las mujeres, a pesar de estar excluidas de estos espacios públicos masculinos, cuando están permitidas recorrer estos mismos, no se las aprecia como ser humano y ser pensante, sino como objeto, como algo a consumir, como nos dice Beauvoir en *El Segundo sexo*: “para el hombre es una compañera sexual, una reproductora, un objeto erótico, una Otra a través de la cual se busca a sí mismo” (Beauvoir, 1949, p. 46). A lo largo de la historia, nunca se ha tenido en cuenta al género femenino como algo más que una madre, un objeto sexual o una familiar del género masculino, las ideas, pensamientos y observaciones de las mujeres eran considerados insignificantes e incluso inexistentes.

Sin embargo, la mujer siempre ha intentado auto-reivindicarse y ha intentado escapar de estos constructos sociales impuestos por el patriarcado,

¹ **Definición de flâneur:** (/flɑ̃œʁ/) procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'.

aunque estos actos cobraron mayor importancia e impacto desde el surgimiento del feminismo y el derecho al sufragio femenino. La autora de este libro describe a la *flâneuse* como “la mujer que observa, escribe y ocupa la ciudad reivindicándola y lo hace desde la trasgresión a un relato, a un mapa, a un rol social y a un silencio que le ha sido impuesto” (Iglesia, 2019, p. 21). Desde que las mujeres empezaron a ocupar las calles, se ha cometido un acto de ruptura, ruptura de todo lo impuesto y conocido hasta ese momento como “correcto”, los hombres pasaron de poder ocupar espacio cómodamente, a tener que aceptar esa incomodidad, ya que la propia presencia de la mujer significaba para ellos una amenaza, el fin de algo dictado y aceptado: “el ejercicio de poder se expresaba en el control de los espacios y de sus prácticas, en la censura y codificación de las mismas” (Iglesia, 2019, p. 25).

Como ha sido mencionado previamente, la sociedad tachaba de “prostituta” a cualquier mujer que se atreviese a ocupar el espacio en solitario, ya que para el hombre su individualidad se tomaba como “disponibilidad”, es decir, si una mujer paseaba no acompañada, se daba por hecho su disponibilidad sexual, y por tanto, el derecho a abusar de ella, como nos dice Anna María Iglesia: “porque la mujer que camina, viaja, ocupa el espacio público en solitario es siempre sospechosa, porque la mujer <<de la calle>> es siempre la prostituta, el objeto con el que comercializar, el objeto con el que comprar y satisfacer el placer sexual” (Iglesia, 2019, pp. 100-101).

Finalmente, podemos cerrar este comentario con unas palabras que nos deja la autora del libro:

Y es que si tiene sentido hablar de *flâneuse* no es para definirla sencillamente como una mujer que transita la ciudad, sino como una mujer que ocupa la ciudad, entendiendo el ocupar así como el caminar como una forma de insubordinación. (Iglesia, 2019, p. 143).

Claramente, la *flâneuse* es la mujer que contesta, la mujer que con tan solo habitar las calles, las transforma en un espacio para todas y contesta al relato impuesto, cuestionando el sistema constantemente, aunque esto no venga de manera fácil, ser “paseantes incómodas” es nuestro deber y nuestra única manera de seguir imponiéndonos en el espacio habitado.

4.4. El automatismo

El automatismo es un proceso creativo mediante el cual se relega la acción artística al subconsciente y se deja que este haga el trabajo pictórico de manera inmediata e intuitiva. Este término se comenzó a utilizar por primera vez con el surgimiento del surrealismo y el dadaísmo, los cuales apoyaban la idea que el arte podía surgir de cualquier manera y desde cualquier parte, en este caso, desde la mente no racional.

Este método utiliza el impulso y los instintos como principal fuente de creación, tal como se puede observar en ciertas etapas de este proyecto, en las

¹ **Definición de flâneur:** (/flɑ̃sœʁ/) procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'.

que la autora crea bocetos y obras a partir de una escritura o pintura automática, dejando dominar a la mente inconsciente.

Según Jorge Kleiman el automatismo se trata de lo siguiente:

Automatismo: movimiento libre del espíritu que se expresa mediante un discurso verbal, de texto, de imágenes, dinámicas corporales o de cualquier otro tipo, respondiendo a las pulsiones, necesidades, demandas, deseos y emociones, generalmente inconscientes, de los sujetos actuantes y las de la sociedad de su época. El automatismo pictórico es una forma de asociación libre de movimientos gráficos o de manchas que o bien generarán o bien se traducirán proyectivamente en imágenes. (Kleiman, 2012, pp. 114-115).

Jorge reconoce el automatismo como el deseo inconsciente y lo separa completamente de lo que la fantasía y la imaginación, definiendo fantasía como escenarios ficticios voluntarios e idealizados, e imaginación como pensamientos creativos involuntarios. Nos está diciendo que el automatismo en su base es un producto directo de la mente psíquica, algo no modificable, algo primal y puro.

El proceso de automatizar nuestras emociones trae consigo la creación de un producto directo, es decir, algo irracional pero urgente, por esto, muchas obras resultadas a partir de la utilización de este método traen consigo resultados inesperados, incluso indeseados, pero si se saben trabajar estas creaciones correctamente en vez de perderse en la incertidumbre y el rechazo, pueden surgir de estas ideas y puntos de vista innovadores, aportando al artista una ventana o una puerta a través de la cual progresar.

5. REFERENTES

5.1. Land Art



Fig. 1.
Fotografía de las Líneas de Nazca (Perú).
600-200 A.C.

Parece imprescindible mencionar este movimiento artístico en lo que se refiere a nuestro proyecto. A pesar de que esta práctica surgió en EEUU y Gran Bretaña en los años 70, podemos afirmar que han existido antecedentes mucho más antiguos. Estamos refiriéndonos precisamente a culturas y civilizaciones ancestrales, como es el caso de los Inca (con las líneas de Nazca), o la Inglaterra prehistórica (con Stonehenge y Avebury Rings). La intención del Land Art consistía en expandir el concepto de escultura y sacar dicha práctica de los museos, devolviéndola a la naturaleza. Los artistas utilizaban materiales de la propia tierra y localización en la que se realizaba el proyecto, creando así obras efímeras que desaparecerían con el paso del tiempo, lo cual impedía que se comercializasen o vendiesen como obra, aunque sí se vendiesen fotografías de estos proyectos.

En relación a nuestro proyecto, cabe citar al teórico y geógrafo Edward W. Soja, el cual nos habla del *Espacio Vivido*:

Es un terreno de encuentro, un sitio de hibridación y mestizaje y movimiento más allá de los límites establecidos, un margen o un borde en el

¹ **Definición de flâneur:** (/flɑːnœʁ/) procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'.



Fig. 2.
Fotografía de Stonehenge
(Wiltshire, Inglaterra).
3100-1600 A.C.

que los lazos pueden cortarse o también donde nuevos lazos pueden forjarse. Puede trazarse un mapa de él pero nunca podrá ser capturado en las cartografías convencionales; puede imaginarse de modo creativo pero sólo tiene sentido cuanto es practicado y vivido completamente. (Soja, 2010, p. 206).

Edward nos habla de cómo un espacio, un lugar, nunca puede ser representado de forma fidedigna a través de un mapa o una cartografía, ya que debemos vivirlo, debemos recitar esa experiencia en primera persona. Considero importante las palabras de este teórico, ya que en nuestra obra se plasma de forma subjetiva la cartografía de las ciudades, se presenta desde el recuerdo, desde lo vivido. Se podría decir que ningún mapa, ninguna representación de un lugar, es jamás igual a otra, sobre todo en el arte, ya que influye tanto la experiencia de uno mismo que resulta imposible imaginarse dos vivencias iguales.

Además, cabe añadir que sabemos que a los artistas del Land Art les interesaban las estructuras ancestrales, como las mencionadas previamente, y se inspiraban en estos lugares para crear su propia obra, así como en este trabajo gran parte de la obra está inspirada en las líneas de Nazca y otros símbolos pre-hispánicos.

5.2. Richard Long

Este artista es caracterizado por ser uno de los pioneros del Land Art y haber realizado varias obras significativas dentro de este movimiento, así como *A Line Made by Walking* o *Connemara Sculpture*.

Long resulta relevante en relación a nuestra obra, ya que, realizaba paseos performativos para registrarlos en su obra y opina que el paseo es un arte en sí mismo, cuestión reflejada en este proyecto. Para este artista, resultaba muy importante la documentación del proceso de la obra, tanto en fotografía como en texto e imágenes, que después exponía e incorporaba como parte del proyecto. Además, se ayudaba de los mapas para realizar sus obras, siendo muchas de estas, resultados de sus paseos y sus derivas, así como en nuestra propia obra, creando así recorridos únicos e irrepetibles, como podemos apreciar en su pieza *A Walk By All Roads and Lanes Touching or Crossing an Imaginary Circle* (1977).

5.3. On Kawara

Respecto a este artista, nos interesa específicamente su obra *I Went* (relacionada con *I Got Up* y *I Met*), realizada entre el 1 de julio de 1968 y el 17 de septiembre 1979. En esta obra, que duró unos 11 años, On Kawara narra sus movimientos y recorridos diarios sobre fotocopias de mapas. Trazaba todos los recorridos con un bolígrafo rojo, independientemente de si se trataba de un paseo a pie o de un viaje en bus, y solo podemos diferenciar ligeramente unos



Fig. 3.
Richard Long.
*A Walk By All Roads and Lanes
Touching or Crossing an
Imaginary Circle*, 1977.

¹ **Definición de flâneur:** (/flɑːnœr/) procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'.



Fig. 4.
On Kawara.
I Went, 1968-1979.

recorridos de otros gracias al trazado y las características de la línea en sí, ya que, los recorridos en bus, por ejemplo, son mucho más organizados y claros, y los paseos constan de líneas más confusas, ya que se puede deambular y recorrer calles varias veces en este segundo caso. También utilizaba el punto como símbolo de partida, ya que señalaba con un punto rojo donde se despertaba cada día, donde comenzaba su recorrido, al igual que en nuestra propia obra.

Todos estos mapas, los recolectaba a lo largo de los meses y conseguía llenar unas dos carpetas cada año, marcando cada una con su respectivo día y año de realización. Claramente, en esta obra el artista retrata lo cotidiano, sus itinerarios del día a día, y, a pesar de que no ofrece ningún otro tipo de información sobre sus recorridos, y resultan en parte fríos y metódicos, este proyecto es algo realmente íntimo y subjetivo en cuanto a la vida del artista. Nos está contando su día, nos está narrando todos los lugares que recorre, aunque no diga porqué. Ese cierto misterio es lo que hace particular a On Kawara y a su obra, y por lo que este proyecto ha estado inspirado profundamente por él, aunque se muestren recorridos de manera mucho más autobiográfica y abstracta, la utilización del punto y la manera de retratar los recorridos están basados en esta obra en particular.

5.4. Nikki Rosato

Esta artista estadounidense trabaja con el retrato y la silueta a partir de los mapas, partiendo desde una obsesión por el cuerpo humano y como este refleja todo lo que vive una persona a lo largo de su vida.

Rosato habla de todas las similitudes entre las líneas de los mapas y las líneas de las que estamos hechas las personas, por lo que utiliza estos mapas para recrear una “segunda piel”, ya que, en las carreteras y en las vías ella ve venas y arrugas. Afirma que nosotros, como seres humanos, estamos moldeados a partir de nuestros alrededores, nuestros familiares, de momentos claves en nuestras vidas, y de los lugares a los que pertenecemos y los que habitamos o recorreremos. Estamos atrapados dentro de nuestra propia piel, y dentro de esta, habitan nuestros recuerdos.

En su obra *Connections* podemos apreciar cómo trabaja con el espacio de los mapas, substrayendo de ellos toda masa de tierra y dejándonos ver únicamente las vías de acceso, es decir, carreteras y autopistas, lo que une un lugar a otro. Además de crear una única conexión entre las personas retratadas, esta forma de trabajar los mapas dota de vida a la obra y nos hace entender que entre los retratados existe algún tipo de vínculo, algo que comparten en sus vidas que les hace estar conectados de una manera tan íntima en la obra de Nikki.

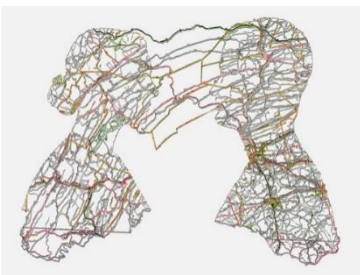


Fig. 5.
Nikki Rosato.
Sin título (Connections), 2014.

¹ **Definición de flâneur:** (/flɑːnœr/) procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'.

5.5. Jane Hammond

Esta artista resulta un referente imprescindible para la obra, ya que, en una obra en específico, titulada *The Wonderfulness of Downtown* (1997), a pesar de su utilización de diversas técnicas (pintura, serigrafía, litografía, collage, etc.), Hammond nos presenta un mapa de una zona de Manhattan, habitada por la artista en ese momento, acompañada de una figura femenina en armadura, una brújula, y una flota de barcos.

¹ **Definición de flâneur:** (/flɑncœr/) procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'.



Fig. 6.
Jane Hammond.
The Wonderfulness of Downtown,
1996-1997.

Esta obra está realizada a partir de una recolección previa de varias fotografías significativas a la artista y a esta ciudad. Cada manzana que cobra una importancia para ella, contiene una fotografía de igual importancia. Nos quiere hablar de lo cotidiano, de cosas del día a día, ya que todas estas fotografías se tratan de momentos accidentales y particulares a su propia persona.

En propias palabras de Jane:

People don't need a map of home—they need a map of the unfamiliar. Usually, it was about conquest or, at best, trade. The features the old maps describe are permanent, or perceived as permanent, and the attempt is to be as precise as possible. So I thought it would be interesting to turn that all around. (Hammond, 1996-97).²

Los mapas tradicionales no se tratan de recorridos personales e íntimos, mucho menos subjetivos, y esta artista buscaba representar todo lo contrario a un mapa cartográfico comercial o político con su obra, busca plasmar sus vivencias y su forma de ver Manhattan, de manera completamente caótica e individual.

Claramente, se trata de una obra cargada de recuerdos personales y recorridos de la artista, con lo que consigue crear un imaginario lleno de curiosidades y eventos peculiares, por lo que resultaba imprescindible relacionarlo con el proyecto presentado, ya que, en ambos casos se desarrolla una representación propia de un universo creado, lleno de eventos autobiográficos, basado en mapas y recorridos de lugares existentes y objetivos.

²**Traducción por la autora:** La gente no necesita un mapa de su hogar, necesita un mapa de lo desconocido. Por lo general, se trataba de conquistas o, en el mejor de los casos, de comercio. Las características que describen los mapas antiguos son permanentes, o se perciben como permanentes, y se intenta ser lo más preciso posible. Así que pensé que sería interesante darle la vuelta a todo eso. (Hammond, 1996-97).

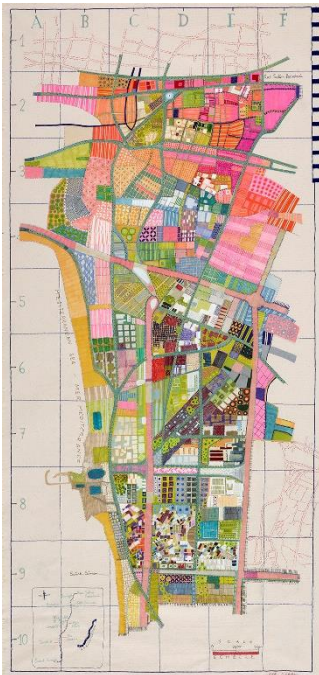


Fig. 7.
Dinah Diwan.
Wandering City 6, 2018.

5.6. Dinah Diwan

Diwan trata en toda su obra acerca de su tierra natal, los conflictos que hubo en Líbano, tanto políticos como sociales, después de la guerra que estalla en este país en 1975. Trata el retorno a un lugar completamente ajeno a lo que ella presenció en su infancia y los problemas a futuro de olvido colectivo del pueblo libanés.

Los coloridos y personales mapas de la colección *Wandering City* (2021) de esta artista, basados únicamente en la ciudad de Beirut, resultan familiares y rebosantes de vida, pero sus obras no se tratan de una representación objetiva de esta ciudad de su infancia. La artista, la cual utilizó acrílico, rotulador y bordado sobre lienzo para realizar esta obra, comenzó su creación a partir del re-descubrimiento de sus diarios de 1975 y algunos recorridos que dibujó en esta misma época. En estos mapas la artista busca representar estos mismos recorridos que solía hacer antes de su partida de Beirut, además de utilizar símbolos en los que se esconde un lenguaje personal y difícil de descifrar.

Busca restaurar su recuerdo y su vínculo a esta ciudad desde la memoria, desde lo aprendido a base de la repetición y el hábito. Los espacios que se pueden apreciar en *Wandering City* son los barrios en los que se encontraba su casa familiar y otros varios destinos que solía frecuentar en la infancia, como la casa de su abuela o la oficina de su padre, no obstante, los recorridos que ella realizaba están extraídos de estas representaciones coloridas, además de que los bordes están desdibujados y abocetados, con lo que la artista nos da a entender como el movimiento, el habitar, y la existencia misma hacen que una ciudad cobre vida y sentido.

²**Traducción por la autora:** La gente no necesita un mapa de su hogar, necesita un mapa de lo desconocido. Por lo general, se trataba de conquistas o, en el mejor de los casos, de comercio. Las características que describen los mapas antiguos son permanentes, o se perciben como permanentes, y se intenta ser lo más preciso posible. Así que pensé que sería interesante darle la vuelta a todo eso. (Hammond, 1996-97).

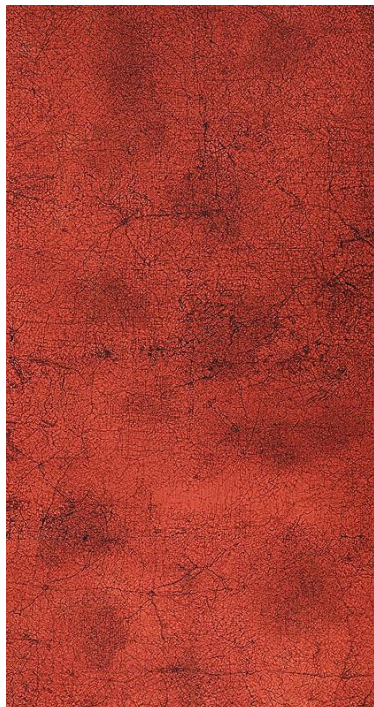


Fig. 8.
Guillermo Kuitca.
Everything, 2004.

5.7. Guillermo Kuitca

La presencia y la ausencia son temas principales en la obra de Kuitca, puesto que este artista nunca representa de forma directa a personas en sus obras, pero es notable la ausencia de estas. Usualmente representa espacios como teatros, cines, hospitales, ciudades, etc.... los cuales aluden al habitar humano y su calidez, sin embargo, él los vacía, creando así espacios melancólicos, faltos de algo, esperando a ser ocupados.

Guillermo presencié la guerra en Argentina entre 1976 y 1973, y pese a que afirmó en varias ocasiones que su arte no tenía connotaciones políticas, llegó a la conclusión años más tarde que esos eventos históricos sí guardaban relación con su obsesión de querer estar en todas partes y a la vez en ningún lado. Es importante recalcar que a pesar de no querer crear arte como consecuencia de acontecimientos personales o políticos, nuestros alrededores siempre afectan a nuestra producción artística y somos un producto de lo que nos rodea, por esto, utilizando a Kuitca como ejemplo, no podemos escapar de nuestros orígenes, y, aunque estos no nos definan, son parte de quienes somos y de nuestra creación.

Este artista argentino nos habla también del sentimiento de falta de pertenencia y el deseo por encontrarse a uno mismo: “For many years I explored how to be present and absent in my own place at the same time” (Kuitca, 2007, p. 189).³ En 2004 nos presenta con una serie titulada *Everything*, en la que representa mapas y carreteras de manera subjetiva, las cuales pueden ser interpretadas también como venas y nervios, haciéndonos cuestionar si estamos dentro o fuera del individuo, de nuevo volviendo a la metáfora que un recorrido puede ser tanto algo externo como interno, ya que existe fuera del ser, en la realidad formal, pero forma parte de uno a la vez.

6. DESARROLLO DE LA OBRA

6.1. Primeros atisbos

Este trabajo comenzó con la idea inicial de crear una obra que tratase la identidad peruana de la autora, englobando varios símbolos de la cultura Inca y definiéndose así dentro de esta cultura que ha sido extirpada de su ser. El objetivo de realizar una obra bajo este concepto consistía en retratar de manera subjetiva aquella cultura de la que forma parte paternalmente, una cultura que ha ido siendo borrada de su memoria y de su día a día a causa de vivir en otros países y criarse con otras costumbres pertenecientes únicamente a su familia materna. Buscaba retratar esta alienación y a la vez la marca profunda que presenta en su ser y en su identidad, casi de manera ancestral.



Fig. 9.
Boceto en lápiz sobre papel,
2024.

³Traducción por la autora: “Durante muchos años exploré cómo estar presente y ausente en mi propio lugar al mismo tiempo” (Kuitca, 2007, p. 189).



En la **Fig. 9.** podemos ver el primer boceto sobre papel realizado con este propósito en mente.

A continuación, se fue desarrollando esta idea sobre soportes más grandes y rígidos, ya con una paleta de colores determinada y una técnica característica.

La paleta de colores fue determinada a partir de los colores que recordaban personalmente a la autora a Perú, por lo que se decidió principalmente por el azul y el dorado. En cuanto a la técnica, se empezaron a realizar pruebas de todo tipo, primero con acrílico y pincel (**Fig. 10, 11 y 12.**), de manera tradicional, para después experimentar de forma más abierta con la materia pictórica. La técnica utilizada en la **Fig. 13.** constaba de un cordón de pintura acrílica, creado a partir de la mezcla de acrílico dorado con agua, depositado en un frasco de plástico con un dispensador muy fino, para así poder crear estas líneas con relieve que ofrecían una visual parecida a la líneas de Nazca.

Durante esta etapa del trabajo también cobra importancia la investigación teórica sobre los imperios pre-hispánicos de Sudamérica y sus deidades, además de su intento por intentar introducir dichas deidades en las obras, como podemos ver en la **Fig. 14.** y la **Fig. 15.**: en la primera se observa una serpiente, tratándose del dios maya Kukulcán (Quetzalcóatl en la cultura azteca) que solía estar representado como una serpiente emplumada, y en la segunda se puede apreciar, aunque en menor medida, al dios maya Chaak (dios del agua y de la lluvia), al cual se le solía representar con una trompa inclinada hacia arriba. Este segundo cuadro presenta una idea abocetada de un bosque encantado en el que habitarían varias deidades de estas culturas centroamericanas y sudamericanas, y sus interpretaciones personales, representando así el más allá u otras realidades no habitables por nosotros.



Fig. 10, 11 y 12.
Pruebas con acrílico
sobre loneta, 2024.



Fig. 13.
Prueba con acrílico dorado
sobre tabla, 2024.

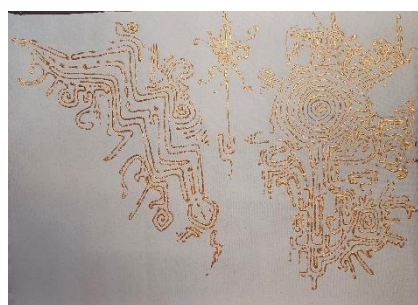


Fig. 14.
Prueba con cordón acrílico dorado
sobre loneta, 2024.



Fig. 15.
Prueba con óleo sobre loneta,
2024.

³Traducción por la autora: “Durante muchos años exploré cómo estar presente y ausente en mi propio lugar al mismo tiempo” (Kuitca, 2007, p. 189).



Fig. 16 y 17.
Pruebas con óleo sobre loneta,
2024.



Fig. 18 y 19.
Pruebas con óleo sobre loneta,
2024.



Fig. 20 y 21.
Pruebas con óleo sobre loneta,
2024.



Fig. 22 y 23.
Pruebas con óleo sobre loneta,
2024.

6.2. Proceso

Esta línea de trabajo encaminada a una recreación subjetiva del imaginario peruano sufrió una transformación debido a ciertos imprevistos en la vida personal de la artista, y por ello mismo decidió cambiar la obra de rumbo y empezó a realizar una serie de carácter más personal y autobiográfico.

Esta nueva idea surge a partir del reencuentro que experimenta la autora de varios recuerdos creados en su casa familiar de la infancia en Lima, queriendo representar de manera abstracta estos mismos, con la intención de crear un imaginario personal a la vez que un alfabeto de símbolos íntimo e indescifrable para otros.

Claramente, la técnica, la paleta, y los soportes elegidos previamente, cambiaron significativamente. A partir de ahora, se utilizarían como soporte pequeños trozos de tela de retorta y se volvería al óleo como técnica preferida.

Además, cabe mencionar el cambio drástico de paleta de color, ya que, como podemos observar, en pruebas anteriores se definía con una paleta vibrante e idealizada, sin duda romantizando la memoria de un país ahora lejano a su ser. Esta nueva redefinición de sus recuerdos incluye colores mucho menos saturados, generalmente en la familia de los rojos y los tierra, además de la significativa presencia del negro. La utilización de esta paleta terrosa y oscura nos acerca más a la tierra, a lo propio, ya que ahora se buscaba representar algo mucho más intrínseco: recuerdos importantes y específicos vividos en primera persona.

Lo primeros bocetos de esta segunda etapa constan de algunas piezas de óleo sobre loneta y varias de óleo sobre tela de retorta.

A pesar de su marcada abstracción, cada una de estas obras significa algo muy concreto para la autora. Buscaba representar recuerdos diversos dentro de lo vivido en la ciudad de Lima, como por ejemplo la ventana de su habitación en la casa familiar (**Fig. 17.**), o los chipirones (postre tradicional limeño) que comía con su abuelo en un puesto de calle (**Fig. 19.**). Con esto buscaba despojarse de todo aquello ajeno a su memoria, reuniéndose a la vez con ese pasado distante e intentando apropiarse de él, sintiéndose ajena a sus propios recuerdos, de aquí la elección de este estilo de representación pictórica poco figurativa, ya que, al igual que para el espectador, estos recuerdos existen como huellas fantasmales en la mente de la autora, como algo distante y borroso, difícil de reconocer, como un desconocido que se siente extrañamente familiar.

A partir de estas obras se fueron realizando muchas más pruebas con el mismo concepto y una paleta de color parecida. El soporte de las siguientes obras se sustituyó por la tela de retorta, ya que esta tela es mucho más fina que la tela de loneta y tiene unas propiedades absorbentes que permiten que la pintura se expanda en mayor cantidad.

Fig. 24, 25 y 26.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Fig. 27, 28 y 29.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Fig. 30, 31 y 32.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Como podemos observar, estas piezas constan de un mayor grado de expresividad y de soltura, en referencia a las anteriores, y fueron producidas de manera mucho más espontánea, ya que, al contrario que en las primeras pruebas, la autora decidió comenzar el proceso pictórico antes de pensar en un recuerdo específico, para luego asociarlo a este, utilizando el método del automatismo, creando obras a partir de la conducción del inconsciente y dejándose llevar por este. En estas imágenes se pueden observar otro tipo de recuerdos, como a su abuelo sentado en el sillón del comedor (**Fig. 30.**) o la ducha exterior del patio de la casa (**Fig. 25 y 28.**).

Además, podemos afirmar que, a pesar de la espontaneidad y elevada abstracción de estas obras, los trazos y las pinceladas están mucho más organizadas y definidas. También hay mucho más espacio sin pintar, lo cual

aporta simplicidad a la obra y deja que respire, ya que en las primeras pruebas la aglomeración de materia puede resultar confusa y agobiante.

Fig. 33, 34 y 35.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Fig. 36, 37 y 38.

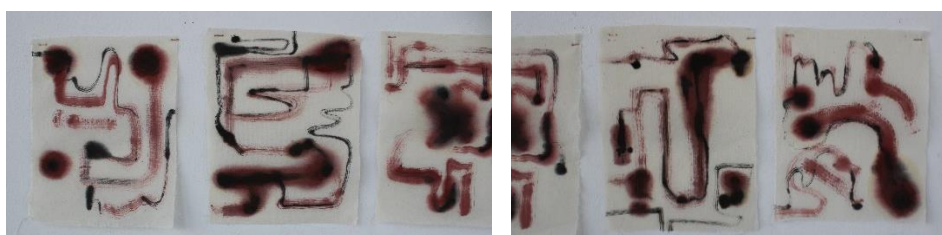
Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



La próxima etapa del proceso sufre, de nuevo, un cambio sustancial y que definirá las obras finales de este proyecto. En un intento de querer acaparar todos los recuerdos posibles, la autora cae en un bloqueo artístico, del cual intenta escapar a partir de la creación de obras menos limitantes, utilizando una vez más el automatismo como impulso creador.

Fig. 39 y 40.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Primero, la autora se dedicó a simplemente crear estas manchas y líneas de manera deliberada y sin pensar, utilizando principalmente tonos de rojo y negro, manteniendo así una paleta reducida inspirada en el proceso de la gangrena de una herida (**Fig. 39 y 40.**). Esta decisión vino acompañada del sentimiento de que su proceso artístico se estaba paralizando, de que no llegaba suficiente sangre a su herida de la infancia y por tanto esta moriría, al igual que lo hacen los tejidos en este proceso biológico.

Las piezas de esta etapa recuerdan en parte a recorridos, ya que cada pieza contiene al menos una estructura circular, acompañada de otras alargadas,

rectas o sinuosas, por lo que podemos asociar estas primeras manchas con destinos o puntos de partida, y las formas curvilíneas con el recorrido a realizar.

Más adelante, decidió añadirle pinceladas doradas a la obra (**Fig. 41-48.**), como metáfora para intentar “revivir lo muerto”, pero estéticamente no encajaba con la obra realizada y no se integraba de la manera en la que se había planeado, así que decidió obviar esta idea y continuar con el concepto anterior pero de manera más ordenada.

Fig. 41, 42 y 43.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Fig. 44, 45 y 46.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Fig. 47 y 48.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Esto fue, en muchos sentidos, una revelación pictórica para la autora y una forma de volver a situarse en el proceso artístico relacionado con el concepto de extrañeza a lo vivido, y de estas piezas de naturaleza laberíntica surgió la idea de recrear recorridos habituales de su infancia.

Fig. 49 y 50.

Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.

**Fig. 51 y 52.**

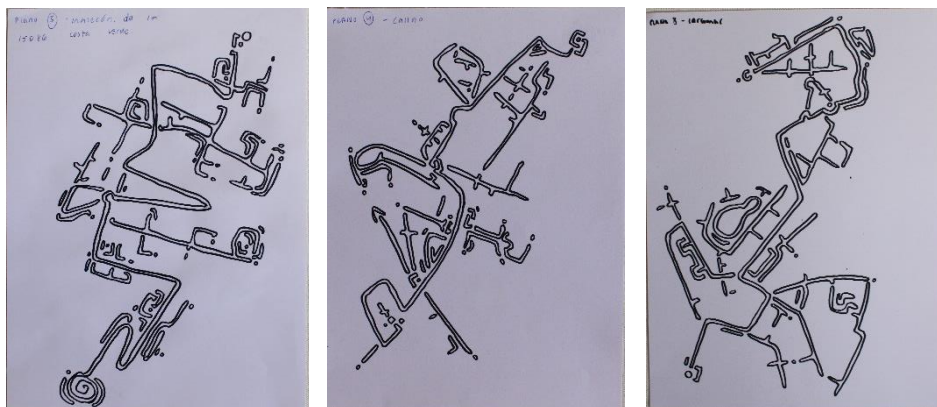
Pruebas con óleo sobre retorta,
2024.



Se empezaron a realizar bocetos de diverso carácter, primero a papel y lápiz y después repasados con rotulador negro (Fig. 53-61.). Al principio se buscaba trabajar únicamente a partir de la memoria, pero este método resultaba demasiado abstracto y se decidió por utilizar mapas de apoyo y aplicaciones como Google Earth para poder definir los recorridos de un punto a otro.

Fig. 53, 54 y 55.

Bocetos con rotulador negro
sobre papel, 2024.

**Fig. 56, 57 y 58.**

Bocetos con rotulador negro
sobre papel, 2024.

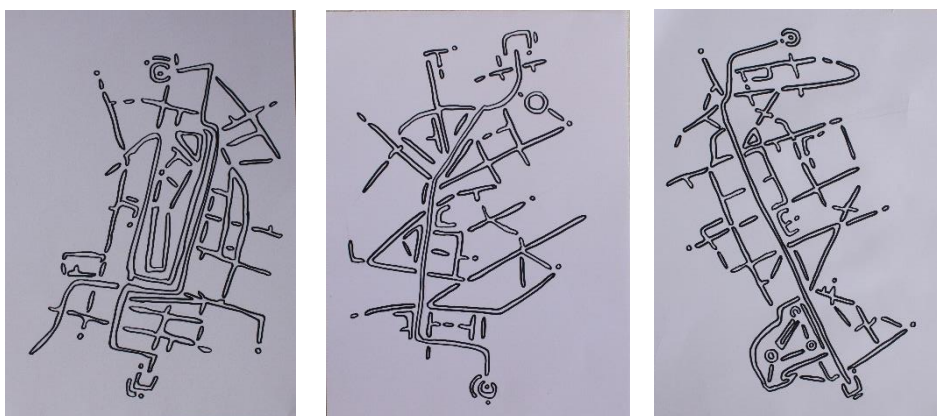
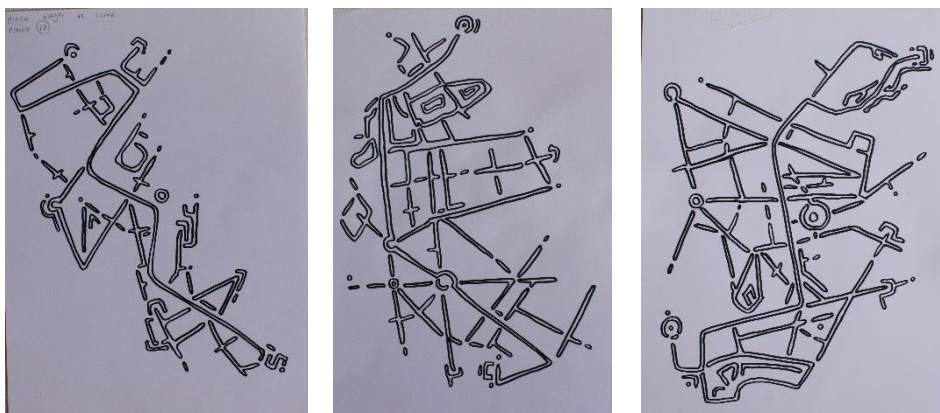


Fig. 59, 60 y 61.

Bocetos con rotulador negro sobre papel, 2024.



Empezando por la ciudad de Lima, lugar en el que la autora solía pasar los veranos o inviernos con su familia paterna, se realizaron varios recorridos, todos partiendo desde la casa familiar y representando un destino diferente en cada pieza. A pesar de partir de referentes muy claros y recrear los recorridos de la manera más fiel a lo ocurrido, los alrededores (calles y edificios) de dichos paseos beben de manera significativa de la imaginación y el azar.

Las siguientes figuras fueron inspiradas por el artista informalista Tàpies, ya que están realizados a partir de polvos de mármol mezclados con pintura industrial (**Fig. 62-66.**). Esta materia se aplicó al cuadro con el objetivo de crear una masa gruesa y poder escarbar en ella varios motivos, inspiradas en las líneas de Nazca, volviendo a los motivos utilizados en bocetos previos. Las obras fueron realizadas con la idea de recrear la recuperación de un recuerdo distante, es decir, el gesto mismo de escarbar en la pintura sería el equivalente de escarbar en nuestra alma buscando lo que una vez conocimos, aquello escondido debajo de tanta materia.

Fig. 62, 63 y 64.

Pruebas con pintura industrial y polvos de mármol sobre tabla, 2024.



Fig. 65 y 66.

Pruebas con pintura industrial y polvos de mármol sobre tabla, 2024.



6.3. Unión y cohesión

Esta etapa de experimentación matérica fue muy reducida debido a la cantidad de tiempo que se tardaba en realizar cada obra y la autora decidió optar por una técnica pictórica más simple e igual de eficaz y representativa. Volviendo a los bocetos de recorridos realizados previamente y a la técnica del cordón acrílico, se realizaron varias piezas sobre tela de popelín y algodón rojo (Fig. 67-75.). También se realizaron a la par unas cuantas pruebas, transferencias de látex sobre popelín a partir de los mismos bocetos (Fig. 76-78.), pero el látex endurecía la tela, despojando a esta misma del efecto de ligereza principal característica del popelín.

Fig. 67, 68 y 69.

Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024.

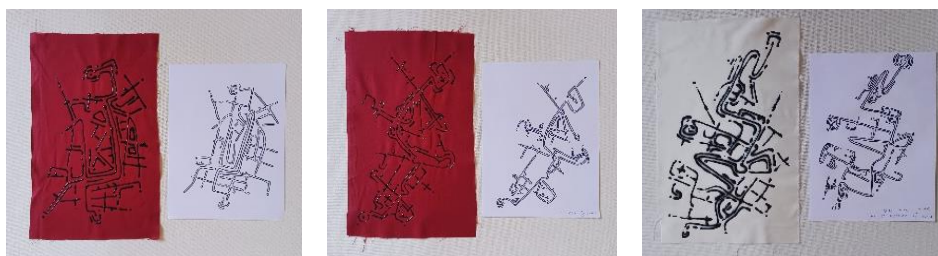


Fig. 70, 71 y 72.

Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024.

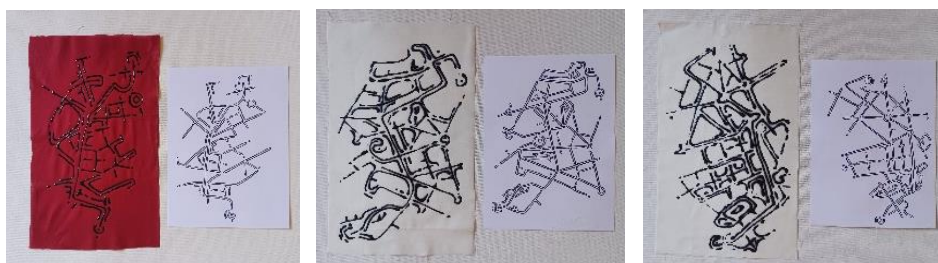
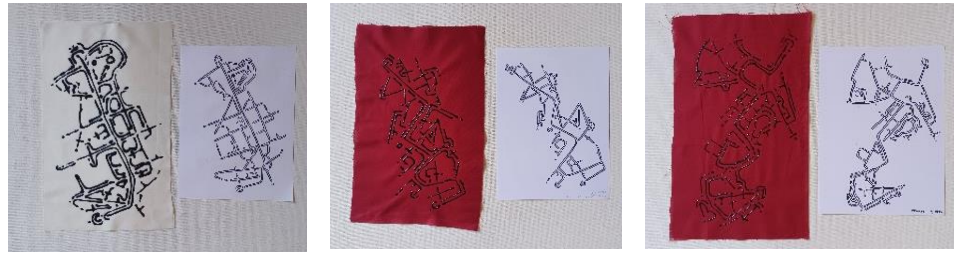


Fig. 73, 74 y 75.

Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024.

**Fig. 76, 77 y 78.**

Transferencias con látex sobre popelín, 2024.



Estas obras trabajan específicamente el relieve de la pintura y su plasticidad, utilizando el color negro como protagonista, y representando estos recorridos de forma íntima debido a los formatos pequeños y su interrelación al estar cosidos a mano unos a otros, creando así una manta que arropa una infancia lejana, la cual pasa a formar parte de la obra final de este proyecto (**Fig. 81.**).

A continuación, se realizaron dos polípticos de las ciudades de Valencia y Viena en óleo sobre contrachapado. El primer políptico basado en Viena, la primera ciudad en la que vivió la autora, está conformado de varios recorridos dentro de la misma ciudad, al igual que la obra anterior basada en Lima. Esto se debe a que se trata de recuerdos mucho más lejanos y fragmentados, por lo que se buscaba reflejar esto en la pieza. Además, cuenta con una paleta de tonos quebrados y grisáceos, en los que las líneas que representan las calles y edificios se confunden y adquieren distintos colores, creando así aún más caos dentro de cada recuerdo. La línea principal de cada recorrido está marcada por un tono tenue y poco llamativo en comparación a las calles circundantes, queriendo expresar la lejanía que siente la autora, tanto física como emocional, con estos recorridos antes familiares.

Fig. 79.
Viena, 2024
 Políptico de óleo sobre
 contrachapados.



El segundo políptico, ya más cohesionado, está basado en la ciudad en la que reside actualmente la autora. Por esto, decide representar únicamente la parte de la ciudad perteneciente a sus zonas más frecuentadas, incluyendo su propio barrio, y dividiendo estas mismas por colores, siendo las de tonos vivos las más pertinentes.

Fig. 80.
Valencia, 2024.
 Políptico de óleo sobre
 contrachapados.



Como última parte del trabajo la autora decidió realizar una serie de las tres ciudades más importantes en su formación e infancia, ya mencionadas previamente: Lima, Viena y Valencia. Esta serie está conformada de 4 obras, todas ellas realizadas en óleo sobre lienzo, a partir de una paleta reducida y particular a cada cuadro. Los colores de cada obra fueron elegidos en base a lo que la autora sentía acerca de cada ciudad o el sentimiento que le inspiraba esta misma.

Los primeros dos cuadros de la serie fueron dedicados a la ciudad de Lima, ya que se trata de la menos frecuentada, pero a la vez la que guarda más nostalgia y recuerdos acerca de su familia paterna. Estos dos cuadros se complementan y son opuestos simultáneamente, puesto que se realizaron a la misma vez, utilizando una paleta de colores quebrados y neutros. El primer cuadro, titulado *Lima (PARTE I)*, está conformado de colores grisáceos en tonos violetas y beige, los cuales denotan un aire melancólico, pero sin tratarse de una pieza tétrica. Busca representar la añoranza escondida bajo todas esas capas de recuerdos, representadas a su vez pictóricamente con veladuras, y la capacidad de poder ver aquello sepultado bajo los escombros, en otras palabras, la capacidad de reconocer estos recorridos con bastante precisión a pesar del paso del tiempo. En cambio, el segundo cuadro, titulado *Lima (PARTE II)*, presenta una paleta más oscura, dándonos a entender la desesperación al no poder recordar con exactitud otros recuerdos y la angustia de no poder volver a visitar ciertos lugares. También decide incorporar en esta pieza el uso de pintura acrílica negra en spray para tapar el encaje inicial del cuadro, representando así la huella del tiempo, que obstruye la memoria y nos complica el recordar, pero estas marcas vuelven a ser tapadas mismamente por otras veladuras, por la persistencia de querer rememorar.

Por último, se elaboraron dos últimas obras tomando como referencia las ciudades de Valencia y Viena. Este tercer cuadro de la serie (**Fig. 84.**), titulado *Dónde solía llorar*, hace referencia la ciudad de Viena, y se trata de una representación trazada a mano sobre el lienzo a partir de un mapa de rutas, ya que solo presenta las carreteras y calles principales de esta urbe. El cuarto y último cuadro, titulado *Dónde lloro hoy y por siempre*, presenta la ciudad de Valencia, lugar donde reside la autora a día de hoy (**Fig. 85.**).

Ambos cuadros presentan una paleta monocromática en escala de grises, a excepción de un único punto en el mapa trazado, el cual representa el lugar de hábito de la autora en estas ciudades, su casa, el lugar donde lloraba de niña y ahora llora de adulta. Estos puntos se suelen utilizar en los mapas para indicar lugares de destino o de partida, pero ella decide darles un uso más allá de lo evidente. El punto violeta en *Dónde solía llorar* representa algo ya muerto, un fantasma de lo que solía ser, de ahí su color frío y distante, y el punto rojo vivo en *Dónde lloro hoy por siempre* resulta llamativo e indica que existe en ese lugar algo palpitante, sangrante, pero aún con vida.

Cabe añadir el hecho de que se buscaba manifestar estos dos mapas de manera objetiva, a diferencia de los anteriores, con la finalidad de representar el lugar de partida, el lugar de importancia, en este caso la casa de la autora, obviando los recorridos y prestando importancia a las rutas de conexión. La autora crea de esta manera una especie de telaraña en la que está inmersa, siendo ella misma el arácnido que teje estas obras, y a la vez, la que teje sus recuerdos en estas ciudades, la creadora.

7. OBRA FINAL

Fig. 81.

Número 51

Acrílico sobre algodón y popelín

112 x 74 cm

2024





Fig. 82.

Lima (PARTE I)

Óleo sobre lienzo

60 x 51 cm

2024



Fig. 83.

Lima (PARTE II)

Óleo y spray sobre lienzo

60 x 51 cm

2024



Fig. 84.

Dónde solía llorar

Óleo sobre lienzo

74 x 61 cm

2024



Fig. 85.

Dónde lloro hoy y por siempre

Óleo sobre lienzo

74 x 61 cm

2024

8. CONCLUSIONES

Este proyecto fue ideado en su momento como una herramienta para poder recordar y recuperar ciertas partes del ser, ciertos recuerdos, pero ha resultado ser mucho más que eso. La obra realizada ha aportado resultados diversos y distintas formas de abordar los recuerdos perdidos, trazando un desarrollo y desenlace inesperados para la autora.

Los objetivos principales buscaban representar de manera subjetiva la identidad de la autora y su relación con los lugares habitados y recorridos, utilizando la pintura como medio de expresión, ahondando y reflexionando a la vez sobre sus referentes elegidos y aplicándolos a la obra. Teniendo en cuenta las dificultades formales y personales de la autora, podemos afirmar que se han conseguido abordar de manera satisfactoria los objetivos principales, dotándonos de nueva información y creando un espacio inicial para la futura continuación de la obra.

La relación de la obra respecto a la memoria y representación conceptual de los recuerdos ha ido variando a medida que se desarrollaban las varias series presentadas. Estéticamente hablando, en las obras finales podemos observar una presentación mucho más objetiva y menos abstracta que en las series iniciales, sin embargo, esta manifestación de los recuerdos y sentimientos de la autora no es menos profunda y premeditada. Es importante mencionar esta clara distinción con respecto a la obra realizada, ya que existe un cambio significativo en cuanto a la manera de hacer, pictóricamente hablando, tanto en el estilo como en la paleta de colores, ya que esta se va haciendo menos llamativa y mucho más neutra y monocroma con el paso del tiempo. Esto se debe a la necesidad de representar los recuerdos insistiendo en la emocionalidad del momento y el estado personal de la autora, dejando de lado lo formal y centrándose en el concepto, creando así una obra poco homogénea y experimental en naturaleza.

A lo largo del desarrollo de la obra se encontraron complicaciones y limitaciones varias, así como la dificultad para representar de manera deseada los recuerdos habitados, puesto que se buscaba realizar una obra que trajese un cierre a la nostalgia impuesta por el olvido, pero el resultado ha sido el opuesto en cuanto a emocionalidad, ya que ha concluido con la urgencia de tener que realizar más obra acerca de lo recordado.

En cuanto al método utilizado, ha resultado bastante eficaz para eliminar el bloque artístico y continuar con el proyecto. La falta de planificación concreta y la capacidad para poder ir experimentando y transformándose pictóricamente sin tener que adherirse a un estilo específico ofreció suficiente libertad artística como para seguir realizando obra pero no tanta como para desencaminarse por completo de los objetivos.

Este proceso siempre resultará una parte crucial en el desarrollo personal y artístico de la autora. Desde el comienzo y hasta su final, este proyecto ha sido una necesidad de plasmar lo más indescifrable del ser, los recuerdos, además

de la pérdida de estos mismos y su huella en la memoria de una persona, que resulta algo tan personal e íntimo como la misma obra producida. Los recorridos aquí presentados resultan irrepetibles, tanto en su recuerdo como en su esencia formal y pictórica, por lo que se trata de algo preciado para la autora, y un punto de partida importante para su próximo proyecto pictórico.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ANDERS, V. *Etimología de NÓMADA*. <<https://etimologias.dechile.net/?no.mada>> [Consulta: 28 de mayo de 2024]
- BENACH, N. y ALBET, A. (2010), *Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Editorial: Icaria, Colección Espacios Críticos. Pág., 206.
- BERGER, J. y MOHR, J. (1982) *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 271.
- CHILVERS, I. y GLAVES-SMITH, J. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Editorial: Oxford University Press.
- CIRLOT, J. E. (1998). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- FERNÁNDEZ VICENTE, A. (2010). *Nomadismos contemporáneos formas tecnoculturales de la globalización*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GÓMEZ LÓPEZ, M. Dinah Diwan y Stéphanie Saadé. *Relatos del lugar a la deriva*.
- GUGGENHEIM FOUNDATION. *On Kawara: I Went, 1968-79*. <<https://www.guggenheim.org/audio/track/on-kawara-i-went-1968-79>> [Consulta: 15 de junio de 2024]
- HARMON, K. (2009). *The Map as Art. Contemporary artists explore cartography*. Nueva York: Princeton Architectural Press. Págs. 186-191.
- HOFFMAN, A. (2013). *La historia del LSD: cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el Mundo*. Barcelona: Gedisa.
- IGLESIA, A. M. (2019). *La revolución de las flaneuses*. Terradas: Wunderkammer.
- JUNG, C. G. (2019). *El libro rojo: liber novus*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- KLEIMAN, J. (2012). *Automatismo & Imago: Aportes a la investigación de la imagen inconsciente en las Artes Plásticas*. Ensayo. Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- MARK, R. (2002). *Los orígenes del mundo moderno: una nueva visión*. Madrid: Editorial Crítica. Pág. 307.
- MILLER, M.E. y TAUBE, K. (1997). *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Editorial: Thames & Hudson.
- NASSAR, N. (2019). "Dinah Diwan: Wandering City" en *Art and Culture Today*. <<https://artandculturetoday.wordpress.com/art/painting/dinah-diwan-wandering-city/>> [Consulta: 20 de junio de 2024]
- ROSATO, N. *Cut Road Map*. <<https://www.nikkirosato.com/cut-road-map>> [Consulta: 17 de junio de 2024]
- ROUSSEAU, J. J. (2013). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SHEETS, H. M. (2007). "Surprise Breaks Out of the Box (or Cube)" en *New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2007/06/03/arts/design/03shee.html>> [Consulta: 21 de junio de 2024]
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Artist Jane Hammond on Her Limited-Edition Print for Sale at The Gallery at The Met Store*.

<<https://store.metmuseum.org/blog/artist-jane-hammond-on-her-limited-edition-print-for-sale-at-the-gallery-at-the-met-store>> [Consulta: 20 de junio de 2024]

THOMPSON, J. E. S. (1970). *Maya History and Religion*. Editorial: University of Oklahoma Press.

UNIVERSAL LIMITED ART EDITIONS. *About the Artist*. <<https://www.ulae.com/artists/jane-hammond/1997-wonderfulnessofdowntown/>> [Consulta: 17 de junio de 2024]

VALERO HOYO, V. (2022). *El Mapa en el Arte Contemporáneo, El Arte Contemporáneo en el Mapa: viaje al recorrido, al caminar, de la geografía al individuo, del exterior al interior*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

10. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1.** Fotografía de las líneas de Nazca (Perú), 600-200 A.C., p. 7
- Fig. 2.** Fotografía de Stonehenge (Inglaterra), 3100-1600 A.C., p. 8
- Fig. 3.** Richard Long, *A Walk By All Roads and Lanes Touching or Crossing an Imaginary*, 1977, p. 8
- Fig. 4.** On Kawara, *I Went*, 1968-1979, p. 9
- Fig. 5.** Nikki Rosato, *Sin título (Connections)*, 2014, p. 9
- Fig. 6.** Jane Hammond, *The Wonderfulness of Downtown*, 1996-1997, p. 11
- Fig. 7.** Dinah Diwan, *Wandering City 6*, 2018, p. 12
- Fig. 8.** Guillermo Kuitca, *Everything*, 2004, p. 13
- Fig. 9.** Boceto en lápiz sobre papel, 2024, p. 13
- Fig. 10.** Prueba con acrílico sobre loneta, 2024, p. 14
- Fig. 11.** Prueba con acrílico sobre loneta, 2024, p. 14
- Fig. 12.** Prueba con acrílico sobre loneta, 2024, p. 14
- Fig. 13.** Prueba con acrílico dorado sobre tabla, 2024, p. 14
- Fig. 14.** Prueba con cordón acrílico dorado sobre loneta, 2024, p. 14
- Fig. 15.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 14
- Fig. 16.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 15
- Fig. 17.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 15
- Fig. 18.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 15
- Fig. 19.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 15
- Fig. 20.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 15
- Fig. 21.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 15
- Fig. 22.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 15
- Fig. 23.** Prueba con óleo sobre loneta, 2024, p. 15
- Fig. 24.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 25.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 26.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 27.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 28.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 29.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 30.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 31.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 32.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 16
- Fig. 33.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 17
- Fig. 34.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 17
- Fig. 35.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 17
- Fig. 36.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 17
- Fig. 37.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 17
- Fig. 38.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 17
- Fig. 39.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 17
- Fig. 40.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 17
- Fig. 41.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 18

- Fig. 42.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 18
- Fig. 43.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 18
- Fig. 44.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 18
- Fig. 45.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 18
- Fig. 46.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 18
- Fig. 47.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 18
- Fig. 48.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 18
- Fig. 49.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 19
- Fig. 50.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 19
- Fig. 51.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 19
- Fig. 52.** Prueba con óleo sobre retorta, 2024, p. 19
- Fig. 53.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 19
- Fig. 54.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 19
- Fig. 55.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 19
- Fig. 56.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 19
- Fig. 57.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 19
- Fig. 58.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 19
- Fig. 59.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 20
- Fig. 60.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 20
- Fig. 61.** Boceto con rotulador negro sobre papel, 2024, p. 20
- Fig. 62.** Prueba con pintura industrial y polvos de mármol sobre tabla, 2024, p. 20
- Fig. 63.** Prueba con pintura industrial y polvos de mármol sobre tabla, 2024, p. 20
- Fig. 64.** Prueba con pintura industrial y polvos de mármol sobre tabla, 2024, p. 20
- Fig. 65.** Prueba con pintura industrial y polvos de mármol sobre tabla, 2024, p. 21
- Fig. 66.** Prueba con pintura industrial y polvos de mármol sobre tabla, 2024, p. 21
- Fig. 67.** Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 21
- Fig. 68.** Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 21
- Fig. 69.** Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 21
- Fig. 70.** Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 21
- Fig. 71.** Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 21
- Fig. 72.** Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 21

Fig. 73. Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 22

Fig. 74. Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 22

Fig. 75. Cordón de acrílico sobre tela de algodón y sus respectivos bocetos, 2024, p. 22

Fig. 76. Transferencia con látex sobre popelín, 2024, p. 22

Fig. 77. Transferencia con látex sobre popelín, 2024, p. 22

Fig. 78. Transferencia con látex sobre popelín, 2024, p. 22

Fig. 79. Políptico de óleo sobre contrachapados, *Viena*, 2024, p. 23

Fig. 80. Políptico de óleo sobre contrachapados, *Valencia*, 2024, p. 23

Fig. 81. Acrílico sobre algodón y popelín, *Número 51*, 2024, p. 25

Fig. 82. Óleo sobre lienzo, *Lima (PARTE I)*, 2024, p. 26

Fig. 83. Óleo sobre lienzo, *Lima (PARTE II)*, 2024, p. 27

Fig. 84. Óleo sobre lienzo, *Dónde solía llorar*, 2024, p. 28

Fig. 85. Óleo sobre lienzo, *Dónde lloro hoy y por siempre*, 2024, p. 29

11. ANEXO

11.1. ANEXO I: OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No Procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.				
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Durante el proceso de realización de este Trabajo de Final de Grado se han tenido en cuenta una serie de Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda de 2030.

La propuesta está relacionada directamente con la ODS 5. acerca de la igualdad de género y la ODS 10. acerca de la reducción de desigualdades, como se explica en el apartado de conceptualización, concretamente en el subapartado 4.3. *El recorrido desde el punto de vista femenino*, los recorridos urbanos y el concepto del “pasear” está atado a los roles impuestos por el patriarcado.

En este proyecto se ha realizado un estudio teórico acerca del espacio habitado y el espacio ocupado por la mujer, como forma de reivindicación, acompañado de un trabajo práctico extenso en el cual se puede observar la huella del pasear y la memoria de la propia autora femenina.

En el apartado teórico se comentan los roles de género femeninos y masculinos impuestos según el sexo del individuo al nacer, relegando así a la mujer al hogar y tareas domésticas y privándola de una vida urbana y las libertades que comparte el género masculino. Se busca subrayar la auto-determinación de la mujer en cuanto a sus derechos de poder transitar las calles, transformado el espacio acomodado por sus opresores, y convirtiéndose ellas mismas en “paseantes incómodas”.

Por último, cabe mencionar que todo el trabajo práctico realizado está enfocado, entre otras cosas, en ocupar el espacio y las ciudades como miembro del género femenino, y demuestra el hecho de que identificarse como tal tiene consecuencias, aunque quizás no aparentes, en toda obra realizada.