



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

COORDENADAS GRÁFICAS. Prácticas de campo en el
entorno natural transcritas en el ámbito visual.

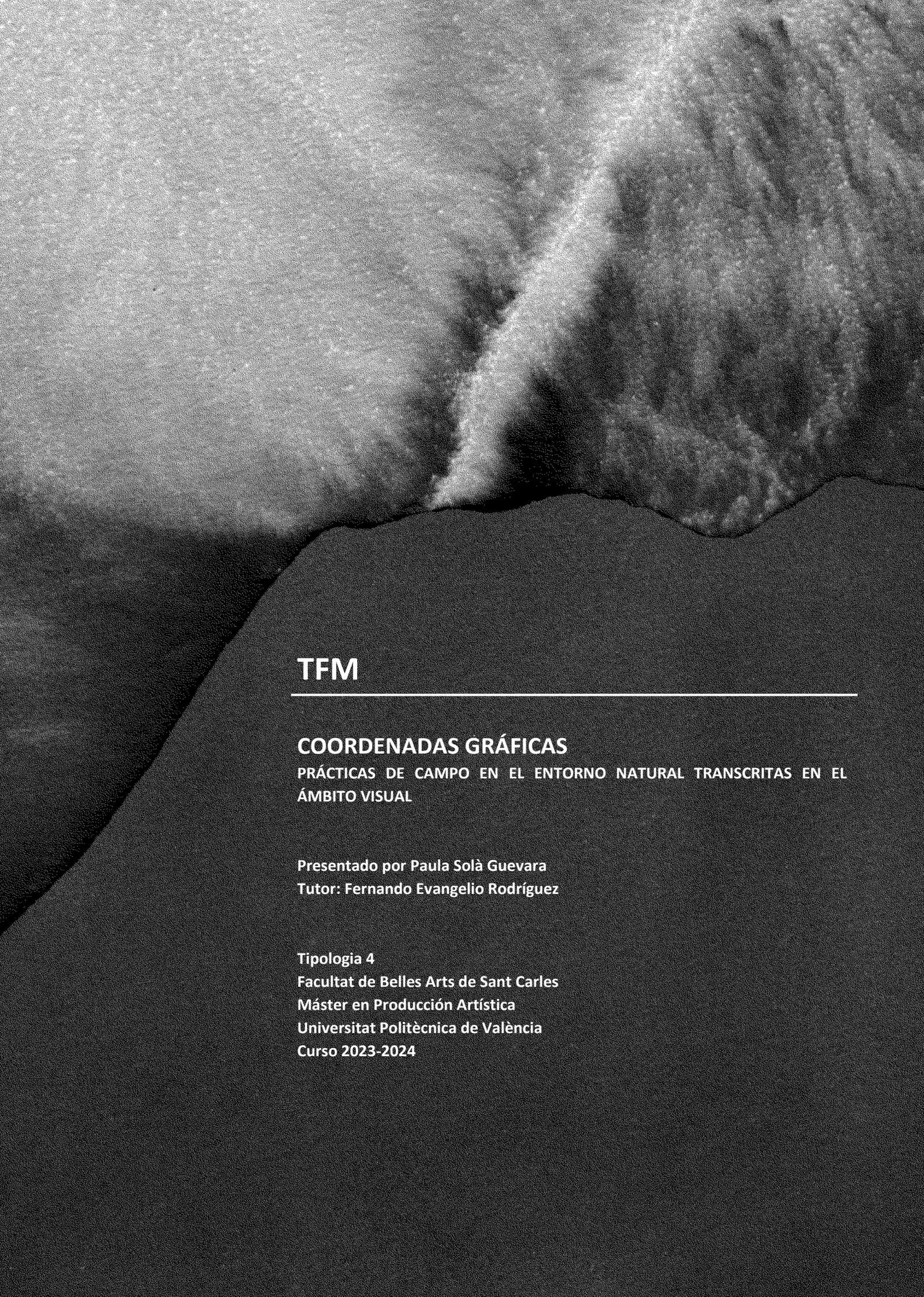
Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Solà Guevara, Paula

Tutor/a: Evangelio Rodríguez, Fernando

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024



TFM

COORDENADAS GRÁFICAS

**PRÁCTICAS DE CAMPO EN EL ENTORNO NATURAL TRANSCRITAS EN EL
ÁMBITO VISUAL**

**Presentado por Paula Solà Guevara
Tutor: Fernando Evangelio Rodríguez**

**Tipologia 4
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Máster en Producción Artística
Universitat Politècnica de València
Curso 2023-2024**

COORDENADAS GRÁFICAS. Prácticas de campo en el entorno natural transcritas en el ámbito visual.

COORDENADES GRÀFIQUES. Pràctiques de camp a l'entorn natural transcrites a l'àmbit visual.

GRAPHIC COORDINATES. Field practices in the natural environment transcribed in the visual field.



Fig. 1. Fotografía propia en práctica de campo. Es Far de Ses Salines. 2024

Resumen / Resum / Abstract

Este trabajo está fundamentado en el recorrido y exploración de un determinado territorio geográfico, a lo largo del cual se establecen puntos en los que se abordan diferentes conceptos relacionados con el camino y la práctica artística. Apelando al título del TFM, se materializan las coordenadas rastreadas desde un punto de vista gráfico. Con el fin de tratar las distintas ubicaciones geográficas que se tomarán como punto de partida, se utiliza el método de la práctica de campo. Esta metodología contribuye en todo momento a la investigación y la producción gráfica.

Este TFM está compuesto por distintas etapas de investigación. Se plantea el concepto de caminar, entendiendo el camino como espacio donde contemplar. Además, se describe el término de la naturaleza y su simplificación hacia la abstracción. Siguiendo el transcurso del proyecto, se aborda la gráfica entendiéndose en otros ámbitos de expresión artística y experimentación técnica.

Por último, se plasma la producción artística, donde se encuentran cada uno de los proyectos relacionados con el mapeo. Para sintetizar, se plantea un fin de carácter expositivo, donde se recoge el trabajo gráfico realizado en torno a la naturaleza observada. El propósito de esta exposición final es cerrar el círculo del camino y la exploración gráfica.

Palabras clave: mapeo, naturaleza, caminar, gráfica

Aquest treball està fonamentat en el recorregut i l'exploració d'un determinat territori geogràfic, al llarg del qual s'estableixen punts en què s'aborden diferents conceptes relacionats amb el camí i la pràctica artística. Apel·lant al títol del TFM, es materialitzen les coordenades rastrejades des d'un punt de vista gràfic. Per tractar les diferents ubicacions geogràfiques que es prendran com a punt de partida, s'utilitza el mètode de la pràctica de camp. Aquesta metodologia contribueix en tot moment a la investigació i la producció gràfica.

Aquest TFM es compon de diferents etapes de recerca. Es planteja el concepte de caminar, entenent el camí com a espai on contemplar. A més a més, es descriu el terme de la naturalesa i la seva simplificació cap a l'abstracció. Seguint el transcurs del projecte, s'aborda la gràfica entenent-se en altres àmbits d'expressió artística i experimentació tècnica.

Finalment, es plasma la producció artística, on es troben cadascun dels projectes relacionats amb el mapeig. Per sintetitzar, es planteja un fi de caràcter expositiu, on es recull el treball gràfic realitzat al voltant de la naturalesa observada. El propòsit d'aquesta exposició final és tancar el cercle del camí i l'exploració gràfica.

Paraules clau: mapeig, natura, caminar, gràfica

This work is based on the journey and exploration of a certain geographical territory, along which points are established there different concepts related to the path and artistic practice are addressed. Appealing to the title of the TFM, the tracked coordinates are materialized from a graphic point of view. In order to deal with the different geographical locations that will be taken as a starting point, the field practice method is used. This methodology contributes at all times to research and graphic production.

This TFM is made up of different stages of research. The concept of walking is proposed, understanding the path as a space in which to contemplate. In addition, the term of nature and its simplification towards abstraction is described. Following the course of the project, graphics are addressed, understanding other areas of artistic expression and technical experimentation.

Finally, the artistic production is reflected, where each of the projects related to mapping are found. To summarize, an exhibition purpose is proposed, where the graphic work carried out around the observed nature is collected. The purpose of this final exhibition is to close the circle of the path and graphic exploration.

Keywords: mapping, nature, walking, graphics

*A la meva família i amics,
Que m'han acompanyat a totes les travessies des de petita.*

*A Fernando,
Que m'ha guiat i recordat qui era jo mateixa.*

*A la meva parella,
Que ha incentivat les meves passes.*

A la costa i la muntanya.



Fig. 2. *De la costa mallorquina al Penyagolosa.*

ÍNDICE

1. Introducción	11
1.1. Objetivos	13
1.2. Metodología	14
2. Marco teórico. Camino, paisaje e identidad	15
2.1. El reflejo identitario en la práctica artística	16
2.2. Caminar como práctica	18
2.2.1.: La estética del caminar	21
2.2.2. <i>Elogio del caminar</i>	23
2.2.3. <i>La teoría de la deriva</i>	25
2.2.4. <i>The painter on the road</i>	27
2.2.5. Coordenadas: La cartografía y el mapeo	30
2.3. La naturaleza y su visión estética	32
2.3.1. El paisajismo	35
2.3.2. La práctica de campo	37
3. Marco práctico. Las coordenadas	39
3.1. Antecedentes	40
3.1.1. <i>Macarella (39.9363035, 3.9347255)</i>	40
3.1.2. <i>El seu camí (39.9065086, 3.5797321)</i>	41
3.1.3. <i>Turqueta (39.9321313, 3.9150854)</i>	41
3.1.4. <i>Fites (39.763448, 2.767351)</i>	42
3.2. Proceso de degradación. <i>COORDENADES DISSOLTES</i>	43
3.2.1. <i>32 kilómetros</i>	44
3.2.2. <i>5 recuerdos</i>	50
3.2.3. <i>(39.584304, 2.348387)</i>	56
3.3. Proceso de oxidación. <i>EROSIÓ</i>	59
3.3.1. <i>EROSIÓ I</i>	60
3.3.2. <i>EROSIÓ II</i>	65

3.4. Proceso de registro. <i>DE LA PEDRA A LA PEDRA</i>	69
3.4.1. <i>El camino</i>	75
3.4.2. <i>La cima</i>	78
3.5. Proyecto expositivo	81
3.5.1. Organización	82
3.5.2. Exposición	83
3.5.3. Catálogo	86
3.5.4. Cartelería	87
4. Conclusiones	89
5. Referencias bibliográficas	91
6. Índice de imágenes	95
ANEXO I. Difusión	100
ANEXO II. ODS	104

1.Introducción

El artista debe tratar lo real con honestidad, y para ello debe caminar e introducirse en el mapa de la coordenada para entrar en escena. En dicha escena el artista no va a participar para crear, sino que va a tomar posición, para violentar la validez de la coordenada. (Garcés 2013, p.71)

La lectura de estas páginas se acompaña de las palabras de Marina Garcés, autora que propone violentar la validez de la coordenada e introducirse en el mapa, propuesta que en este documento se va a descubrir.

Con tan solo leer el título: *Coordenadas gráficas. Prácticas de campo en el entorno natural transcritas en el ámbito visual*, se puede prever cuáles son los posibles capítulos que se van a perseguir en el recorrido de estas páginas: identidad, camino, paisaje.

Coordenadas gráficas es el transcurso que hemos elaborado recientemente. Este Trabajo Final de Máster se denomina así puesto que en él se encuentran diferentes soluciones artísticas y plásticas en torno al caminar y el mapeo, siempre recogidas en un paisaje natural. El proyecto recoge las diferentes prácticas de campo que van de la mano con cada coordenada recorrida, cada kilómetro y camino deambulado, construyendo proyectos gráficos que reflejan el recuerdo del momento.

Los territorios deambulados transcurren en diferentes espacios de la costa mallorquina hasta la cima del Penyagolosa (40.222586, -0.349769). Se destacan diferentes puntos en el mapa, coordenadas donde se descubren lugares muy ligados a la propia identidad: Es Puig de l'Ofre, Sa Marina, Ses Salines, Estellencs...

En los espacios recorridos hemos generado tres proyectos esenciales. El primero refleja el registro del mar a través de la *degradación* de la cianotipia. El segundo representa la *erosión* de la piedra en la costa metaforizado con la oxidación en el grabado calcográfico. Y el tercero muestra el *registro* de la piedra, el frottage del camino hacia una cima transcrito a la piedra litográfica. Las tres propuestas se ligan directamente a la experimentación con los procesos gráficos y se resumen en *degradación, erosión y registro*.

Al finalizar las propuestas gráficas decidimos culminar el itinerario del proyecto con la materialización de la obra de manera expositiva. La culminación de *Coordenadas Gráficas* se concreta en una Sala de exposiciones de Mallorca: *Espai Passatemps*, comisariada por Claudia Desile, historiadora entregada a la mediación y gestión artística.

En los últimos años académicos, hemos estado trabajando en temas que nos han influenciado en la elaboración del documento que se está abordando actualmente.

Tras haber cursado y finalizado en 2022 el Grado de Bellas Artes en la UPV, se realizó el trabajo final. El TFG fue denominado *Huella Prehistórica. Desde una perspectiva de reproducción múltiple*. En el proyecto se preveía la intencionalidad de trabajar desde la gráfica y el grabado, disciplinas que se continúan en la actualidad. Aparte de utilizar la gráfica, en *Huella Prehistórica*, ya se empezó a producir con iconografía ligada a la naturaleza y el tiempo. Definitivamente el TFG realizado hace años, no sería el que se realizaría ahora, pero sí ha servido para desarrollar una obra relacionada mucho más autobiográfica y personal.

Justo antes de empezar el Máster de Producción Artística estábamos finalizando el de Formación del Profesorado (2023), motivo que me hizo cambiar plenamente la visión que tenía acerca del mundo creativo y de cómo funcionaba la pedagogía artística.

La educación artística nos convoca a repensarla en un momento en el que los mundos visuales que nos rodean no paran de crecer, y de hacerse cada vez más complejos, al tiempo que las experiencias mediante las que podemos realizar procesos de alfabetización crítica de esos mundos desaparecen de los contextos educativos cuya misión es desarrollarla. (Acaso 2017, p.29)

María Acaso explica cómo se debe repensar y desarrollar nuevas dinámicas artísticas para atraer a las nuevas generaciones.

Durante la época que estuvimos en institutos y realizando el TFM de Formación del Profesorado, se incidió en generar nuevas alternativas para los estudiantes, pero valorando especialmente la Exposición artística. Se coordinaron diferentes exposiciones dentro y fuera del centro, además de incentivar propuestas de rediseño de espacios, para crear salas de exhibición accesibles al alumnado. Por esta misma razón, hemos decidido finalizar *Coordenadas gráficas*, con un proyecto expositivo final para concluir el TFM de Producción artística.

Como se ha explicado, todas las vivencias académicas experimentadas hasta ahora han influido en la evolución de la ejecución de *Coordenadas gráficas*. Aún y así, la fijación por el territorio natural se origina en la propia identidad. Desde temprana edad se ha abordado el territorio y las salidas de campo desde una perspectiva de ocio y entretenimiento, llegando a realizar largas travesías desde los once años.

En las primeras reuniones de este Trabajo de Final de Máster, gracias a la tutorización pautada, decidimos trabajar a partir de esta identidad y continuar con la idea de la naturaleza y el territorio. Al comienzo del proyecto, se tenían dudas sobre cómo abordar la producción. Gracias a las tutorías, se llegó a la pregunta: "Tú quién eres, debes trabajar desde la honestidad de quién eres". Con esta premisa se elaboraron las prácticas de campo que funcionaban como el motor de una producción gráfica y personal.

Una de las personas que han marcado este trayecto gráfico ha sido la artista Irene Grau. Gracias a las vivencias adquiridas a través de las conferencias realizadas el pasado mes de octubre de 2023 en la Facultad de Bellas Artes de la UPV, se entendió la importancia que da la pintora al territorio y al paisaje que nos rodea. Trabaja el camino con una nueva perspectiva, donde la pintura es adoptada desde otras disciplinas, tal y como se trabaja la gráfica expandida en este TFM.

Definitivamente, el territorio abordado desde la gráfica rige este documento. Foucault, nos muestra cómo la palabra y el entorno natural pueden ir cogidos de la mano, ya que el paisaje sin necesidad de la lectura te puede contar historias.

Entre los signos y las palabras no existe la diferencia de la observación y la autoridad aceptada, o de lo verificable y la tradición. Por doquier existe un mismo juego, el del signo y lo similar y por ello la naturaleza y el verbo puede entrecruzarse infinitamente, formando, para quien sabe leer, un gran texto único. (Foucault 1971, p.42)

1.1. Objetivos

Durante el camino trazado para plantear el TFM, se establecen diferentes objetivos que se proponen para llegar a la solución del documento. Para ello se plasma un objetivo general y posteriormente diferentes objetivos específicos.

El propósito general que se busca en este documento es construir un conglomerado de coordenadas gráficas (representaciones visuales de diferentes puntos en el mapa) realizadas a partir de prácticas de campo en el entorno natural. Los diferentes objetivos específicos que se abordan en este trabajo se relacionan entre sí y buscan complementar el general.

Reflexionar acerca de los conceptos de la naturaleza y el proceso del caminar aplicando la cartografía, el camino autobiográfico, como método durante la investigación y producción.

Investigar y contrastar con otros autores y artistas gráficos conceptos relacionados con el caminar y las prácticas de campo, además coordinar sus conexiones con la naturaleza en una cartografía, el ecosistema paisajístico y las coordenadas personales.

Construir un imaginario gráfico a partir de la exploración de los espacios no urbanísticos, a través del caminar, las derivas y las prácticas de campo.

Identificar las coordenadas exploradas con la finalidad de sintetizar el camino recorrido en un conjunto de obras gráficas que englobe la esencia de las prácticas de campo.

Planificar y ejecutar un proyecto de índole expositiva donde se compendie la obra generada a partir del camino.

1.2. Metodología

El método usado durante la producción artística de este proyecto ha sido uno de los actos más básicos del ser humano: Caminar.

Las expediciones caminadas, en busca del paisaje natural, han sido denominadas prácticas de campo. El acto de salir a realizar estas prácticas plenairistas han sido el eje metodológico de la producción artística. Cada práctica es autobiográfica, ya que la obra que corresponde a cada espacio dialoga directamente con la honestidad de la identidad.

En un principio, las prácticas de campo servían para recoger y coleccionar recuerdos del territorio recorrido. Posteriormente se realizaban los proyectos gráficos que rememoraban las coordenadas y puntos deambulados en el mapa. La producción realizada casi totalmente en el taller ha acabado siendo un antecedente de la obra final para este TFM.

Por otra parte, las prácticas de campo se transformaron en espacios donde realizar la producción, haciendo entrar en contacto la naturaleza del paisaje directamente con la obra, a través de degradación, oxidación y registro, procesos realizados con el paisaje.

Con las prácticas de campo, los proyectos gráficos llegan a entremezclarse con otros campos de estudio (como las acciones casi performáticas que se realizan en el entorno natural) haciendo de lo visual, algo expandido: la gráfica expandida.

Durante las prácticas de campo siempre se acompaña del cuaderno de campo, que recoge vivencias, emociones, mapas conceptuales, diagramas, de lo que sucede durante las deambulaciones.

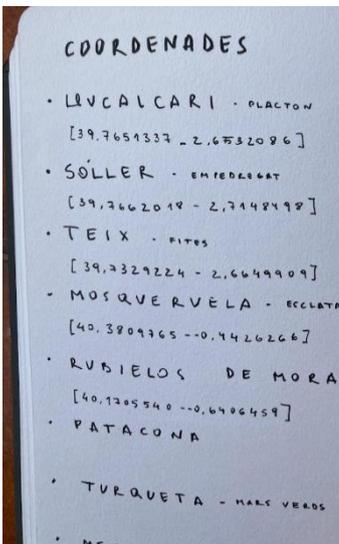


Fig. 3. Fotografía propia en práctica de campo, 2024.

Fig. 4. Cuaderno de campo propio.

Robert G. Burguess (1982), un sociólogo y académico inglés define las prácticas de campo:

Uno de los principales estilos de investigación utilizados por los científicos de orientación empírica es la investigación de campo; un estilo de investigación que también se conoce como "trabajo de campo", "método cualitativo", "investigación interpretativa", "método de estudio de casos" y "etnografía". Este enfoque de la investigación se ha asociado con los antropólogos sociales, cuyo "campo" consistía en una sociedad de pequeña escala donde era posible hacer "investigación" viviendo y trabajando entre la gente. (Burguess 1982, p.2)

Durante la investigación de documentación teórica se buscan tres capítulos esenciales: la identidad, el caminar y el paisaje. En la teorización se incide con más fuerza en el capítulo de Caminar, ya que supone el eje metodológico de todo el trabajo, es la columna vertebral del TFM.

Para finalizar el transcurso de la producción artística e investigación teórico-plástica, culminamos *Coordenadas gráficas* con un proyecto expositivo, que cierra el documento. La exposición se realiza en Mallorca, en la Sala Espai Passatemps de Santa María del Camí, y el proyecto es comisariado por la historiadora Claudia Desile.

2. Marco teórico. Camino, paisaje e identidad

La travesía deambulada durante la producción de este TFM ha sido acompañada en todo momento con base teórica. En el marco que ocupa la teoría hemos abordado tres capítulos fundamentales: el camino, el paisaje y la identidad.

En cuanto a la identidad, se incidirá en el Reflejo identitario en la práctica artística. El capítulo más extenso es el del Camino, puesto que es la fundamentación esencial de la producción realizada. Dentro de Caminar como práctica, nos encontramos con: La estética del caminar, *Elogio de caminar*, *La teoría de la deriva*, *The painter on the road* y *Coordenadas: La cartografía y el mapeo*. Finalmente, el último capítulo es La naturaleza y su visión estética, donde se encuentra: El paisajismo y La práctica de campo.

Cada capítulo del marco teórico se enlaza con los referentes teóricos y los artístico-plásticos. En la teoría, nos podemos encontrar a Yayo Herrero, Dewey, Careri, Le Breton, Debord e Irene Grau. Como modelos gráfico-plásticos, podemos considerar a Ana Mendieta, Richard Long, Anna Atkins, David Arteagoitia y Graciela Machado.

2.1. El reflejo identitario en la práctica artística

Durante toda producción realizada se muestra partícipe el recuerdo y la propia identidad, hemos reflejado en la obra de manera honesta y personal las vivencias y los caminos recorridos en primera persona. En *Coordenadas Gráficas* la obra gráfica ha sido una huella totalmente identitaria.

Puesto que el camino trazado ha sido muy personal, primeramente, se necesita entender cuál es el concepto de identidad. Según Gilberto Giménez (2005) es una idea que proviene directamente de una manera masiva de las ciencias sociales, y surge a partir de los años ochenta y se incrementó en los noventa. Según el autor, declara que este concepto tiende a la banalización, tal y como se banaliza la cultura. Cree que todo últimamente está dotado de identidad, poniendo de ejemplo los parques públicos. Sustenta la idea claramente:

Los conceptos de cultura e identidad son conceptos estrechamente interrelacionados e indisociables en sociología y antropología. En efecto, nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en el nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad. (Giménez 2005, p.1)

Tras la tesis del autor, sigue afirmando que la identidad es separar el “nosotros” y “los otros”. Esta individualidad del yo colectivo se rige por los rasgos culturales que diferencian. Por esta razón argumenta que la identidad es subjetiva.



Fig. 5. Producción artística propia junto a familiar. Obra relacional. 2024

Foucault sostiene: “utilizar estas técnicas sin renunciar a sí mismo supone un cambio decisivo” (1990, p.38). Esta idea supone, según Fernández, cambiar el paradigma de la identidad en un nuevo contexto, con el cuidado propio. Como afirmaban los griegos en la filosofía clásica: “la relación consigo mismo que permite no dejarse llevar por los placeres, (...) y alcanzar la perfecta soberanía de sí sobre sí mismo”. (2006, p.8)

Durante la producción artística de este TFM, hemos sostenido que el propio proceso y la obra han sido una experiencia inseparable, idea que mantiene John Dewey (1934, p.7). En *Art as Experience*, declara que la obra de arte depende siempre de una teoría estética, irónicamente esto supone muchas veces un obstáculo para la teoría sobre ellas. La obra de arte se suele identificar con edificios, libros, estatuas y otros elementos que carecen de experiencia humana propia. Dewey afirma que la obra de arte debe ser real y honesta y sustentarse en la propia experiencia de su creación.

Quando un producto artístico alcanza un estatus clásico, de alguna manera queda aislado de las condiciones humanas bajo las cuales fue creado y de las consecuencias humanas que engendra en la experiencia de vida real e identitaria. (Dewey, 1934, p.7)

Ana Mendieta es una artista que deja su propia huella, su propia identidad, en la serie *Siluetas* (1973-1978), ya que insiere su cuerpo en el paisaje, llega a realizar doscientas huellas. Según Faba-Zuleta (2020, p.136) su obra es totalmente política usando el cuerpo femenino como operador de acontecimientos identitarios.

La forma en que pensé en eso fue hacer que la naturaleza se apodere de mi cuerpo, de la misma forma en que se ha apoderado de los símbolos de civilizaciones pasadas. Significa que la naturaleza es la cosa más poderosa que existe [...] Y esta es la cosa más sobrecogedora para mí. (Mendieta 2013, p.228)



Fig. 6. Ana Mendieta: *Siluetas*, 1973-1978

2.2. Caminar como práctica

Caminar es a menudo un rodeo para encontrarse a uno mismo. (Le Breton, 2015, p.15)

Una de las cualidades del ser humano es querer dar un sentido al mundo, entendiendo a este como un lugar para ser compartido con el resto de los habitantes. Esto surge hace millones de años, cuando el prehomínido se puso en pie. Según Leroi-Gourhan (1982), cuando sucedió la verticalización y el nacimiento del caminar bípedo, ayudó a que se liberase la cara y los brazos. Esta cualidad supuso el comienzo de muchos nuevos movimientos, además de multiplicar extraordinariamente la capacidad del ser humano en su nueva forma de comunicación y el desarrollo del cerebro, y así la especie humana nace gracias a los pies y al primer andar bípedo.

Careri (2002) determina que la acción de caminar surge como necesidad natural del movimiento, la búsqueda del alimento, y la supervivencia. Finalmente, el caminar ha supuesto habitar el mundo, ocasionando el desarrollo de la arquitectura y penetrando el territorio. “Caminar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje”. (p.15)

Caminar ha sido el motor para la producción artística de *Coordenadas Gráficas*, y también el método usado en la obra gráfica. No obstante, históricamente esta metodología tiene diferentes encuentros. Hay tres momentos esenciales para el andar en el arte: La transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924), la de la *Internacional Letrista* a la *Internacional Situacionista* (1956-1957), y la del Minimalismo al Land Art (1966-1967).

En un primer momento, en París (1924) se encontraban los dadaístas vagabundeando. Posteriormente, los surrealistas empiezan a deambular automáticamente, entendiendo el caminar con un componente onírico y surreal, como si se tratara de una escritura automática. Más tarde (1950) la Internacional Letrista de Ivan Chtheov empieza a construir la *Teoría de la Deriva*, llegando así a convertirse en la Internacional Situacionista. Continuando el trayecto del caminar, los escultores empiezan a hablar sobre el recorrido como objeto y experiencia, apareciendo el Land Art, propuesta artístico-paisajística. Es un ejemplo Richard Long con *A Line Made by Walking*. (Careri, 2002, pp.16-21)

El caminar también ha sido discutido durante el Romanticismo con “el placer de mirar” y la intencionalidad de descubrir los paisajes sublimes (territorios insólitos, violentos, salvajes, placenteros...). (Grau 2016, p.40). Una de las obras del romanticismo más destacada, que nos ha marcado mucho en este TFM es *Caminante sobre el mar de nubes* (1817), de Friedrich, que representa la escena del conquistador en la cima, imagen que muestra la acción de caminar como esencial para contemplar de primera mano el paisaje sublime.



Fig. 7. Fotografía propia.
Fita: conjunto de piedras superpuestas que marcan el camino. 2024



Fig. 8. Caspar David Friedrich: *Caminante sobre un mar de nubes*, 1817

"He decidido hacer arte caminando, utilizando líneas y recintos, o bien piedras y días". (Long 1979 en Careri 2002, p.100). Richard Long es un artista que declara el tránsito como el modo de reconocer el territorio habitado. Sus caminatas se convierten en acciones donde se deambula por el territorio, y su andar deja huellas de su existencia. En 1967 Long caminó llegando a realizar *A line made by walking*, recorriendo varias veces el prado que deambulaba, pisoteando y dejando visible su camino en la hierba.



Fig. 9. Richard Long: *A line made by walking*, 1967

2.2.1. La estética del caminar

Seguir un recorrido desde el principio hasta el final produce una satisfacción especial tanto en la vida como en la literatura y deberíamos preguntarnos por qué en las artes figurativas el tema del viaje no ha tenido la misma suerte, y aparece sólo esporádicamente. (Calvino, 1984)

Durante el itinerario desarrollando en la realización de este TFM hemos querido incidir en las cualidades estéticas que ofrece el acto básico del caminar, presenta la situación honesta de transitar y muestra el paisaje. En el libro Walkscapes se encuentra el tratado de la estética que implica el caminar.

El autor Tiberghien (2002, p.7) en el prefacio de *Walkscapes* declara que Francesco Careri ha realizado algo más potente que escribir un libro elogiando el camino. Según Tiberghien, Careri habla del caminar como una herramienta crítica para observar y admirar el paisaje, y también muestra que el libro es un precedente para el Grupo Stalker, arquitectos comprometidos con el territorio que deambulan por calles y senderos. El grupo, dirigido por Careri, observa a antiguos caminantes, como el surrealista André Breton, para influenciarse en sus trayectorias.

Para Francesco Careri, caminar “es en un inmenso territorio estético”:

Además de ser una acción, el caminar es también un signo, una forma que se puede superponer simultáneamente a las otras formas preexistentes en la realidad y en el plano. El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se camina, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un dibujo intrincado de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente, se añade uno más. Al recorrer las figuras superpuestas en el plano territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los eventos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre el cuerpo en movimiento. (Careri 2002, p.126)

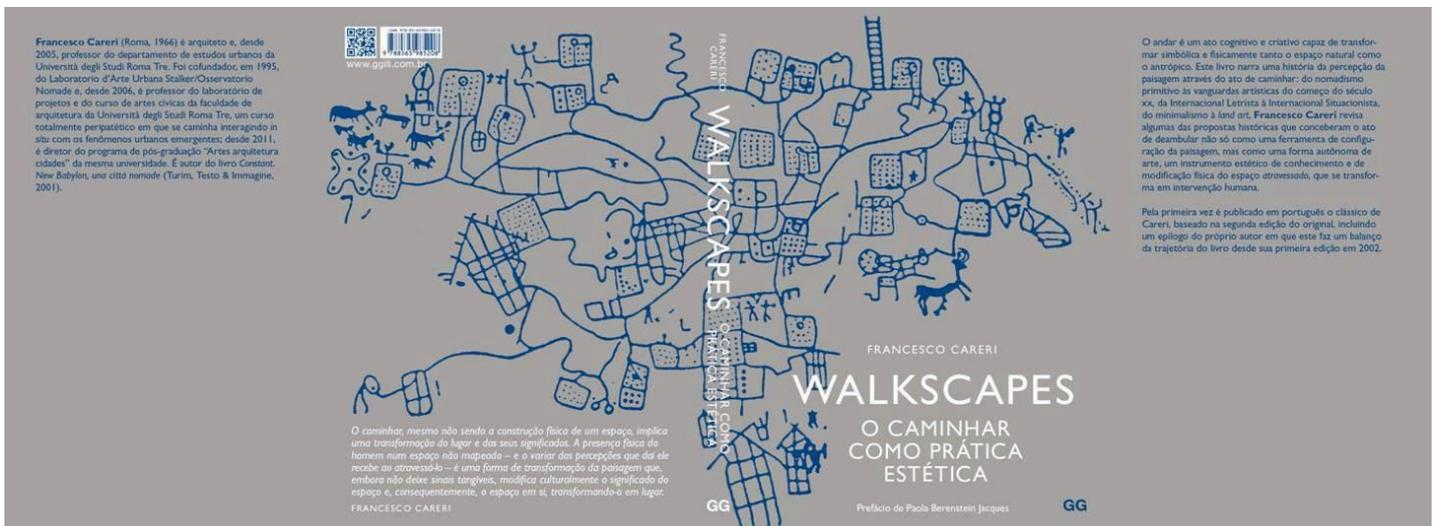


Fig. 10. Francesco Careri: *Walkscapes*, 2002

Como señala Careri el término recorrido, es el acto de cruzar como acción de caminar, como objeto arquitectónico y como estructura narrativa. Con el recorrido, propone una ruta consciente que cruce la arquitectura y el paisaje, vislumbrando lo estético de los espacios abarcados.

El autor cree que todo tiene que ver con el goce si se vincula el paseo como herramienta estética. El placer de caminar también es descrito por otros autores como Baudelaire (1863, p.18) que define el disfrute del caminar, a través de gozar, observando el cambio que sucede alrededor del que practica el camino. “El paseante perfecto, el observador apasionado, halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito”.

Robert Smithson (1996), el artista de Land Art, también comprometido con lo estético que ofrece el caminar cita: "El andar condicionaba la mirada, y ésta acondicionaba la caminata, hasta el punto de que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar". (Smithson 1996 en Careri 2002, p.100



Fig. 11. El camino de Robert Smithson, 1996

Fig. 12. Yani Pecanins: *Un viaje en Zeppelin*, 1988

La artista gráfica que ha influido en la elaboración de este TFM ha sido Yani Pecanins. El camino del viaje, el recuerdo y la migración son eventos trascendentales en su obra. Elabora un libro de artista llamado *Un viaje en Zeppelin*, utilizando elementos estéticos del viaje para describir los desastres a bordo del Hindenburg. Ella en el libro muestra los sucesos del Zeppelin: “Retomé los hechos a partir de las fotografías que cayeron en mis manos, y de las historias que escuché alguna vez. Los personajes que aparecen en él son reales; pero, sus apariciones son una interpretación mía.” (Pecanins 2017, p.91)

2.2.2. Elogio del caminar

Escena décima. Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Max Estrella y Don Latino caminan bajo las sombras del paseo. El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche. (Valle-Inclán 1920, p.35)

Valle-Inclán describe la deambulación en la ciudad nocturna de los protagonistas de su obra teatral *Luces de Bohemia* (1920). Aparte de Max Estrella y Don Latino, personajes de *Luces de Bohemia*, también hay muchos artistas que han caminado y deambulado, como Le Breton en el *Elogio del caminar* o como los Surrealistas en sus escapadas.

En la historia del arte se ha abordado el concepto deambular, ligado al caminar. Durante el recorrido llevado a cabo para conseguir la producción artística de este TFM hemos usado el método de la deambulación, se puede observar en el camino realizado en la obra *32 kilómetros* (ver punto 3.2.1).

La deambulación surreal nace tras las manifestaciones Dadaístas, ya que las relaciones con Tristan Tzara se perdían y creaba menos entusiasmo, y hubo una necesidad de un nuevo cambio artístico.

Los surrealistas André Breton, Louis Aragon, Max Morise y Roger Vitrac organizan la primera deambulación. Salen de París, hasta Blois, una ciudad escogida al azar y continúan caminando, siguiendo este azar. André Breton recuerda en las Entrevistas de *Le Point du Jour* (1952) este "deambular cuatro bandas", conversando y caminando durante varios días seguidos:

Decidimos que iríamos al azar, y continuaríamos conversando, sin permitirnos desviaciones deliberadas a excepción de las necesarias para comer y dormir. Una vez iniciada la deambulación, fue muy especial e incluso llena de peligros. El viaje adquirió el carácter de una iniciación surreal. La ausencia de cualquier tipo de objetivo nos aparta de la realidad, y levanta bajo nuestros pasos fantasmas cada vez más inquietantes. La exploración no fue decepcionante, pese a la exigencia de su rayo, ya que exploramos los límites entre la vida consciente y la vida de los sueños. (Breton, 1952 en Careri 2002, p.67)



Fig. 13. Deambulación propia durante la obra *32 kilómetros*. 2024

Influenciado por los Surrealistas en el 2000 el antropólogo y sociólogo francés David Le Breton escribe un tratado llamado el *Elogio del Caminar*. Este tratado ha sido clave para la elaboración de *Coordenadas gráficas*, ya que ha marcado el modo de interponer los sentidos para la producción realizada.

Le Breton (2000, p.15) en el *Elogio de Caminar* describe el Caminar y explica que el camino introduce sensaciones de nuestro alrededor y del mundo que nos proporcionan una experiencia intensa y plena. Caminar es totalmente diferente a viajar en tren u otro transporte, ya que crea un alejamiento del mundo debido a la pasividad del cuerpo. “El Caminar es una apertura al mundo”. Según el autor, caminar requiere una plena sensorialidad, usar todos los sentidos para deambular de manera transformadora. Gracias a caminar el ser humano puede conocerse a sí mismo, ya que “permite recobrar el aliento, agudizar los sentidos y renovar la curiosidad” (p.15).

El autor Hugo Castignani (2000) considera a Le Breton como un autor que quiere explicar el disfrute del tiempo en *Elogio del Caminar*. Analiza que andar es una manera de evadirse de la modernidad, y una manera de abandonar el ritmo desenfrenado de la contemporaneidad.

Stan Shellabarger es un artista gráfico que usa la performance para llevar a cabo sus caminadas sobre el papel. Usa las indicaciones del tratado de Le Breton para generar grabados, libros de artista y producciones plásticas. Realiza actividades cotidianas como caminar y respirar de manera consciente y emplea la repetición de los actos básicos para registrar las marcas visibles, como en su libro de artista llamado el *Libro caminado*.

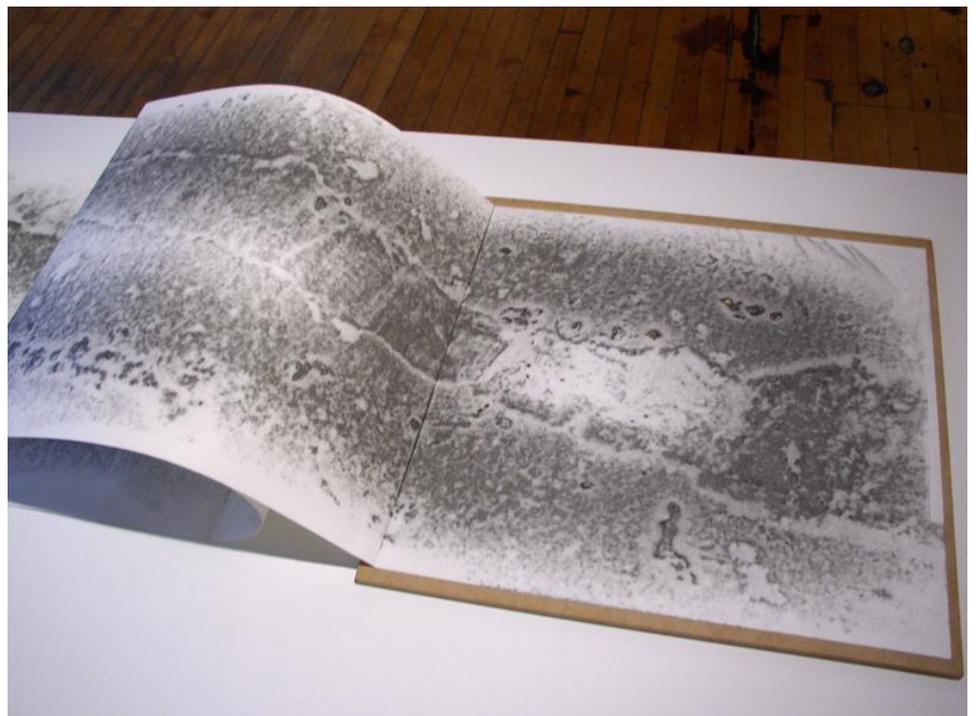


Fig. 14. Stan Shellabarger: *Libro caminado*, 2008

2.2.3. La teoría de la deriva

Los urbanistas del siglo XX habrán de construir aventuras. El acto situacionista más simple consistirá en abolir todos los vestigios del uso del tiempo de nuestra época, una época que, hasta hoy, ha vivido muy por debajo de sus posibilidades. (Debord, 1958, p.80)

Derivar es uno de los conceptos más destacados en la historia del arte enmarcada en los tránsitos caminados. Realizar derivas ha sido una de las actividades usadas en abundancia entre los autores contemporáneos para abordar el territorio de manera honesta tal y como se intenta en las prácticas de campo llevadas a cabo en la producción artística de este documento.

Durante los años cincuenta artistas e intelectuales en París conformaron la *Internacional Situacionista*. Querían combatir el sistema ideológico y la sociedad de clases. Para ello, empezaron a idear y usar las *Creaciones de situaciones* y no veían la obra de arte como un objeto comercial, en cambio la entendían como una acción en el espacio público. En la *Internacional Situacionista* se escribió acerca de la *Teoría de la Deriva*. (Valero 2022, p.219)

Guy Debord (1958) escribió la *Teoría de la Deriva* en la *Internacional Situacionista*. Una de las propuestas fue la de las experiencias psicogeográficas, es decir, trayectos con total libertad en un territorio, con recorridos que se acercan a los conceptos de intervención urbana y performance. Derivar para ellos era actuar de manera lúdica reapropiándose del territorio colectivo. Planteaban la forma en la que miraban el mundo con las derivas para poder construirlo de una nueva manera alternativa, por esto, la máxima del grupo es: “La recuperación de la vida en un mundo que ha perdido el sentido”. (p. 72)

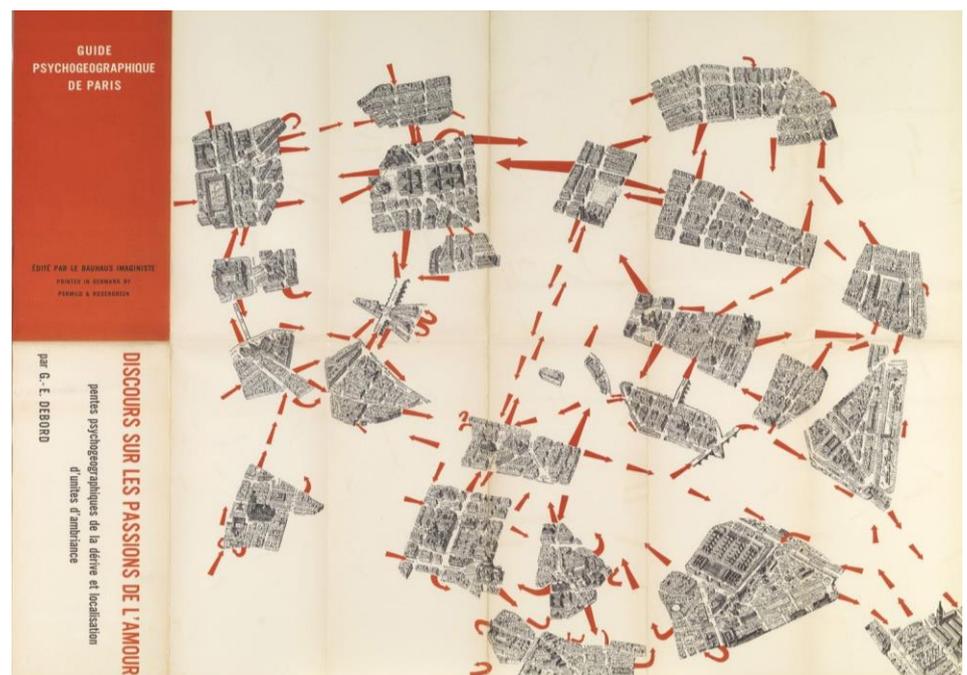


Fig. 15. Deriva propia en pueblo de costa mallorquina. 2024

Fig. 16. Internacional Situacionista: *Guía psicogeográfica de París*, 1958

Careri plantea el concepto de la Deriva como una metáfora:

Lo que me atrae de la metáfora marina de la *Deriva* es el hecho que el terreno donde se desarrolla es un mar incierto que cambia constantemente en función de las mutaciones de los vientos, de las corrientes, de nuestros estados de ánimo, de los encuentros que se producen. (Careri 2002, p.164)

El artista Constant Nieuwenhuijs, fue uno de los fundadores de *la Internacional Situacionista* (1957). Una de sus obras más destacadas, fue *New Babylon*. Trabajó durante veinte años en el proyecto. *New Babylon* es una ciudad nómada y comunica los barrios del mundo, y es una obra que nace de esbozos y maquetas con la idea de ser llevados a cabo. (Valero 2022, p.225). Así lo representa en la litografía.

New Babylon no se detiene en ninguna parte (porque la tierra es redonda); no conoce fronteras (porque ya no hay economías nacionales), ni colectividades (porque la humanidad es fluctuante). Cualquier lugar es accesible a cada uno y a todos. Todo el planeta se convierte en la casa de los habitantes de la tierra. Cada cual cambia de lugar cuando lo desea. La vida es un viaje sin fin a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez que cada vez parece diferente. (Nieuwenhuijs, 1957 en Valero 2022, p.225)

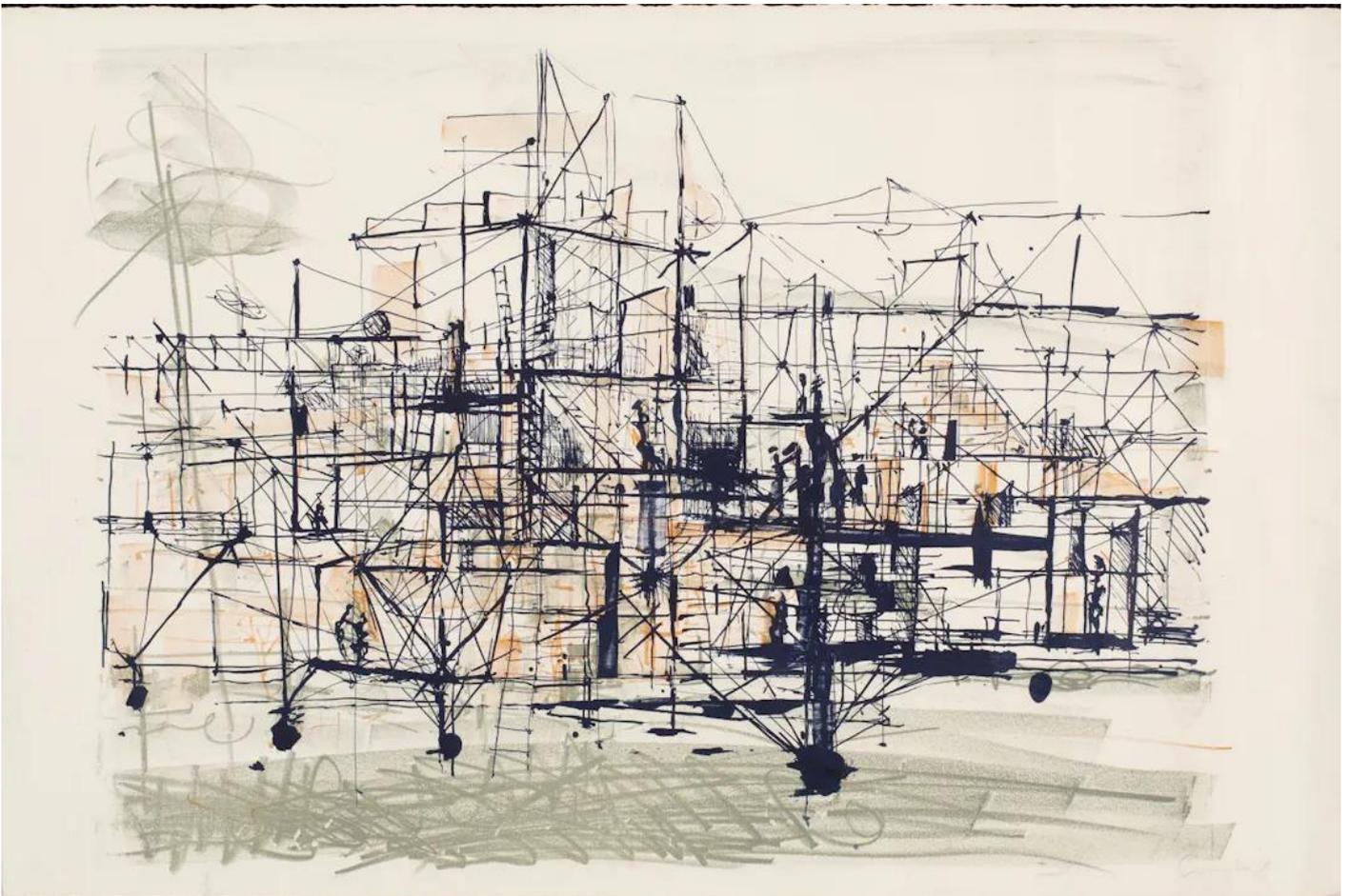


Fig. 17. Constant Nieuwenhuijs: *New Babylon*, 1961
Litografía que forma parte de la Serie *New Babylon*.

2.2.4. *The painter on the road*

La mujer camina en su evolución, adquiere personalidad día por día, anda y se esfuerza, aborda de frente los problemas, da la cara a la vida. (María Zambrano 1983, p.103)

Una de las referentes que ha influido completamente durante el camino llevado a cabo para ejecutar este documento ha sido Irene Grau. Durante el comienzo del TFM acudimos a las conferencias que impartió en octubre de 2023 en la Universitat Politècnica de València. Con ella realizamos una salida de campo en el entorno natural de l'Albufera d'Almenara (Castellón), y a partir de aquí ha sido una influencia fundamental para el transcurso de *Coordenadas Gráficas*.

Irene Grau es una de las artistas valencianas que ha precisado el concepto del camino como metodología artística. En su trabajo *The painter on the road*, afirma de caminar que “es una acción -primigenia y definitiva del ser humano- que está vinculada al concepto de paisaje desde su propio origen, de igual modo que el desarrollo del concepto de paisaje lo está a la disciplina pictórica y al origen mismo de la pintura monocroma”. (Grau 2016, p.25)

En el mundo artístico se puede entremezclar el término del caminar y el paisaje a través de las prácticas de campo, como afirma Grau (2016): “El paisaje se descubre desde el sencillo acto de caminar”. La práctica artística se asocia a la manera de ver el mundo en el viaje. Grau, citando a Juan Carlos Meana Martínez (2021), explica que plantear un camino o un viaje es realizar una subjetividad, que ayuda a pensar sobre la obra artística y en el desarrollo de creaciones artísticas propias. El mirar se construye gracias a observar de manera autobiográfica el mundo y da herramientas para elaborar y plasmar lo viajado.

Para comprender el contemplar durante el camino para ser transcrito en la práctica artística es esencial entender el pacto autobiográfico que se crea entre el autor y el espacio que transita. Philippe Lejeune planteó si se puede definir de alguna manera la autobiografía. Estas cuestiones las ha expresado en *L'autobiographie en France* y en el pacto autobiográfico. Define la autobiografía como el proceso de mostrar la verdad propia. (Lejeune 1991, p.47). Esta afirmación se liga directamente a la idea de Irene Grau de mostrar la verdad a través del camino propio, mediante deambular y caminar plantea la obra que realiza.

Una de las creaciones de su propia autoría que destacó Grau en *The Painter on the road* fue *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, obra que parte de la señalética de los senderos y rutas. El proyecto se clasifica en tres colores, rojo, amarillo y verde, que definen la distancia de cada ruta caminada y la obra. También se compone en tres etapas: pintura mural, instalación y fotografía. “Tres etapas cromáticas que van yuxtaponiéndose y expandiéndose en el espacio según las experiencias del que aprende a observar un orden en el caos de un paisaje”. (Negro & Grau, 2015 en Grau 2016, p.371)



Fig. 18. Fotografía propia. Durante la práctica realizada junto a Irene Grau. Albufera d'Almenara. Octubre 2023

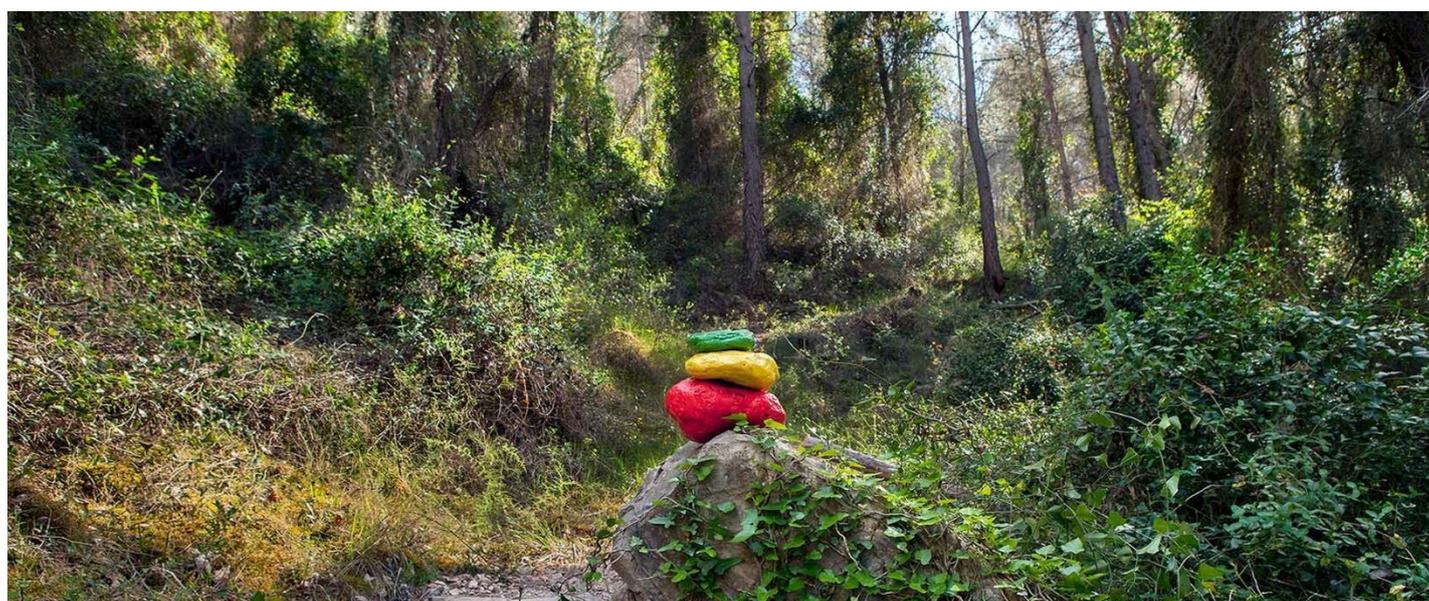
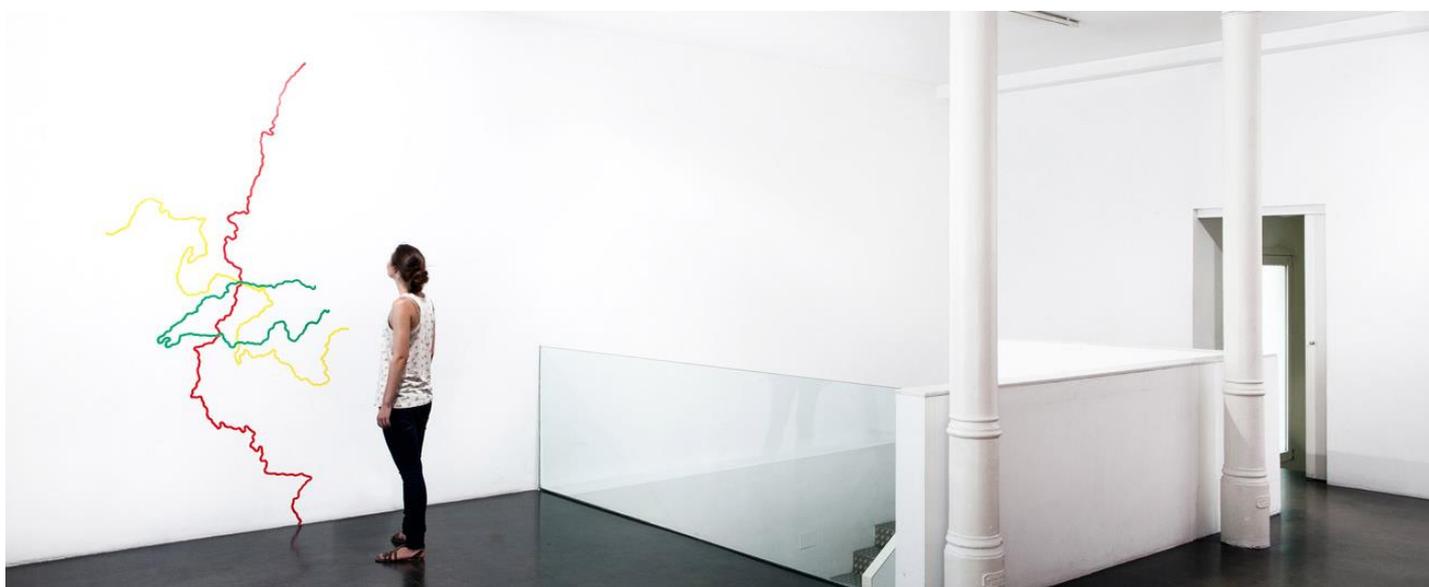


Fig. 19, 20, 21. Irene Grau: *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo.* 2015

Un artista valenciano, muy cercano a la idea sobre el caminar y el paisaje de Irene Grau es LUCE. Desde su mirada recorre lo urbano y natural para encontrar la inspiración (Madueño, 2022). Una de las obras más destacadas es *Torre Naranja*, una intervención realizada en una Torre, cuyas acciones se recogen en un libro de artista editado por la Editorial Handshake. “Las partes de la intervención dialogan, pero son distintas, es en la lectura donde se puede descubrir todo”. La publicación la *Torre naranja* tiene dos libros más y un cuaderno de campo. La publicación se une gracias a la portada trabajada mediante cortadora láser.

La Torre Naranja, es una antigua torre eléctrica de metal de la que solo permanece su estructura exterior (...)Proveía electricidad a unas explotaciones porcinas. Hoy, en ruinas, la torre intervenida por LUCE funciona como un elemento de diálogo con el contexto que la rodea. (Handshake 2022)



Fig. 22 y 23. LUCE: *Torre naranja*. 2022. Editorial Handshake



Fig. 24. Mapa geográfico usado para la ascensión propia al Penyagolosa, 2024

Fig. 25. Aby Warburg: *Atlas Mnemosyne*. 1924-1929

2.2.5. Coordenadas. La cartografía y el mapeo

Hacen falta mapas estratégicos, mapas de combate, porque estamos en guerra permanente, y la paz es, en ese sentido, la peor de las batallas, la más solapada y la más mezquina. (Foucault 1975, p.360)

Una de las cuestiones más importantes de la práctica del caminar es cómo se transcribe al papel. A través de la cartografía y el mapeo se puede traducir la experiencia del movimiento en una forma estética. Para muchas de las propuestas llevadas a cabo durante *Coordenadas gráficas* hemos utilizado el mapa como recurso, además, de cada una de las propuestas se ha especificado la coordenada exacta donde hemos efectuado el proyecto.

Durante la historia del arte, los artistas que han recorrido el territorio no siempre han usado los mapas geográficos para trasladarse. Los dadaístas y surrealistas no empleaban la cartografía, usaban la literatura para caminar, en cambio, los situacionistas empezaron a crear mapas psicogeográficos, pero sin representar los caminos reales de sus derivas, pero a partir de los artistas del Land Art, como Long y Fulton, empiezan a utilizar la cartografía y los mapas como instrumentos expresivos. (Careri 2002, p.123)

Según Italo Calvino (1984), el mapa geográfico, aunque es estático, presupone una idea narrativa, está concebida como itinerario, es una odisea:

La primera necesidad de fijar lugares en un mapa está vinculada al viaje: es el acta de sucesión de etapas, el trazado de un recorrido. La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto con la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo como historia de la pasado y tiempo hacia el futuro: como presencia de algunos obstáculos que se encuentran a lo largo del viaje. (Calvino, 1984 en Careri 2002, p.127)

Uno de los proyectos más destacados en cuanto a la cartografía vista desde una perspectiva artística e historiográfica es el *Atlas Mnemosyne*. Aby Warburg fue el creador del Atlas. Según él, es una cartografía abierta. El proyecto no es un catálogo, en cambio, es una red de relaciones, siempre ampliable, con la posibilidad de añadir nuevos territorios y datos. “Cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, de naturaleza muy diferente, y en cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori” (Ruiz & García 2013, pp. 229-230)



El artista gráfico y fotógrafo Gert Jan Kocken también trabaja a partir de las Coordenadas y el mapeo. Hace un estudio de diferentes ciudades invadidas por la Segunda Guerra Mundial en la Serie *Deceptions*. El artista superpone diferentes mapas para mostrar los cambios urbanísticos que se desarrollaron en las ciudades a partir de las demoliciones de los barrios judíos, edificios, estaciones. Lo más importante para el autor es vislumbrar la existencia o no existencia de los espacios que se han habitado durante las guerras. (Valero 2022, p.361)



Fig. 26. Gert Jan Kocken: *Deceptions*. 2019



Fig. 27. Fotografía propia. Producción de la obra 32 Kilómetros con el uso de la naturaleza (agua marina, arena y rayos UV). 2024

2.3. La naturaleza y su visión estética

Mi forma de arte es un viaje breve a pie por el paisaje natural [...]. Lo único que debemos tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que debemos dejar son las huellas de nuestros pasos. (Fulton en Careri 2002, p.100)

Caminar conlleva la observación del territorio recorrido, y en él nos encontramos parajes urbanos o parajes naturales. Este TFM se ha ejecutado en su totalidad en espacios naturales y hemos realizado las obras con la misma naturaleza, ejemplificando la degradación de la cianotipia mediante agua marina, la oxidación natural de una plancha calcográfica y el registro con la ayuda del frottage de la montaña.

Tal y como anuncia la antropóloga y activista ecofeminista española, Yayo Herrero (2015, p.15), los humanos necesitamos y obtenemos de la naturaleza todo lo que nos ofrece, como el alimento, el cobijo, agua, energía, etc. Es por esa razón que la autora muestra que somos seres ecodependientes, formamos parte de la naturaleza. Se crea “un verdadero abismo ontológico entre la vida humana y el planeta en el que esta se desenvuelve”.

Según las creencias de los griegos, la naturaleza era un ser vivo más, inteligente y con alma propia. Los pensadores antiguos fueron la primera generación en educar a partir de admirar el mundo. (Nogué 2008, p.51)

David Pérez (2022, p.103) en el libro *Jardines insumisos* explica la idea de Gilles Clément sobre la naturaleza y prevalecer los espacios vírgenes de no ser urbanizados. Esta afirmación ha sido muy relevante en el proceso de la práctica artística, ya que hemos recorrido espacios naturales que han estado en peligro de urbanización, como en el proyecto *32 Kilómetros* (de Cala Pi a Es Far de Ses Salines), en cuya costa se han desarrollado manifestaciones sociales con el fin de preservar el litoral virgen de ser urbanizado.

Gracias a estos espacios de resistencia y de no explotación, términos vinculados a lo residual y excedentario, adquieren una renovada semantividad. Una semantividad que, mediante su trastornada significación, permite poner de relieve el alcance biológico -y filosófico- que asumen las realidades territoriales insumisas. Estas realidades que vulneran el dogma mercantilista y que dotan de un sentido alterado cualquier espacio sustraído del dominio humano. (Clément, 2022, p. 126).

Como señala Joan Nogué (2008) la manera de ver la naturaleza como algo estético o bello viene de la construcción que se ha llevado a cabo a partir del ser humano. Según el autor se debe crear una idea estética de la naturaleza apartada de la historia del arte y añade, “una estética del paisaje debería ser más allá de una teoría de la experiencia subjetiva de la naturaleza, una teoría del espacio estético”. (p. 41)



Fig. 28. Producción de (39.584304, 2.348387) con la propia naturaleza. Enero 2024

En las bellas artes y la estética actual, la naturaleza observada desde el paisaje es un hecho meramente contemplativo. Kant explicaba las bellas artes y el arte como la habilidad de crear cualquier producto humano, y por ello es por lo que la experiencia estética del paisajismo tiene una relación diferente y nueva entre la naturaleza y el ser humano. (Nogué 2008, pp.28-29)

Carbó explica en el libro de Maderuelo que la fotografía y otras disciplinas artísticas han representado la naturaleza porque se condicionaron por la estética y la historia del arte, vienen regidas por lo sublime y lo pintoresco. El autor añade que en la fotografía es imposible mostrar la naturaleza de manera sincera, ya que esta no puede mostrar la verdad del momento. Aun así, es la disciplina que más se acerca a la realidad. “Es capaz de representar lo que el ojo nunca ha visto, es capaz de producir imágenes cuya precisión jamás alcanzaría ninguna otra práctica”. (Maderuelo 1996, pp.29-30)

En la historia del arte se ha olvidado en ocasiones a Anna Atkins como precursora de la fotografía, predecesora de Daguerre y Talbot, a los que se suele relacionar con los inicios de la técnica. Anna era experta en la cianotipia, técnica inventada por John Herschel. Él utilizó la técnica siempre como método de reproducción científica, pero Atkins trabajó la técnica de manera artística a gran escala. Entre 1843 y el 1853 realizó diez mil cianotipias de diferentes variantes de algas marinas que recogió, ilustrando el *British Algae: Cyanotype Impressions*, el manual de las algas británicas de William Henry Harvey. Con ello ideó el primer foto-libro de la historia (Boom & Rooseboom, 2019, p.162). Una artista contemporánea que hemos tomado como referente en el mundo de la cianotipia aparte de Anna Atkins es Meghann Riepenhoff.



Fig. 29. Anna Atkins: *British Algae: Cyanotype Impressions*. 1843



2.3.1. El paisajismo

Me muevo en un paisaje donde la revolución y el amor hilvanan discursos perturbadores. (Char, 1931 en Careri 2002, p.74)

El paisaje ha formado parte de la práctica artística de este TFM, ya que se han realizado prácticas de campo en el entorno paisajístico.

El paisaje y los elementos del ecosistema forman las producciones. En este sentido uno de los proyectos que hemos creado se denomina EROSIÓ. De manera que se pretende representar la erosión de la roca de costa y para ello nos servimos del paisaje, sumergiendo una plancha de acero en el mar, y creando la erosión y oxidación de la plancha para posteriormente estampar como grabado calcográfico.

El concepto Paisaje, según el diccionario, “es la extensión de terreno que se observa desde un determinado lugar”. Es por eso mismo, que no es lo que hay, si no lo que se mira en primera persona. Contemplar el paisaje necesita que haya un adiestramiento para poder ver lo estético, la belleza del paisaje. (Maderuelo 1996, pp.9-12)

Como sostiene Marc Augé, autor de *Los no lugares* (1992), el paisaje y la mirada construyen una relación falseada del viaje, es decir, la mirada interpreta la realidad del territorio. Ed Ruscha en el foto-libro *Twenty six gasoline stations* (2009) representa esta idea falseada del viaje a partir de sus fotografías paisajísticas con gasolineras poco frecuentadas o totalmente abandonadas.

Observar y contemplar el territorio como paisaje significa mirar el mundo de un modo inteligente, introduciendo la comprensión, la sensibilidad y lo sensorial, y de este modo se puede entender el significado de la naturaleza y quien la habita. Para Unamuno, el paisaje es “como nuestra tierra nos moldea y hierde el alma, sino como visión, entrándonos por los sentidos». (Maderuelo 1996, p.139).

El paisaje visto desde una perspectiva sensitiva se entiende gracias a los sentidos. Los estímulos del paisaje se aprecian con los filtros sensoriales y estéticos, es decir que el mensaje sensorial es la información de las sensaciones estéticas. (Maderuelo 1996, pp.139-140)

Nogué (2008, pp.48-50) afirma que todos los paisajes son éxtasis, ya que los humanos como espectadores, aspiran a perderse entre la percepción, la sensorialidad y el sentimiento que emana el paisaje. Además, visto desde la perspectiva romántica, el paisaje parece un enigma, mezclando lo sublime con el sentimiento de interioridad propio del humano.

Para John Ruskin, Turner fue el único artista del romanticismo que pudo mostrar el éxtasis que los humanos sentimos por el paisaje. Explica que Turner muestra “el encanto y la ebriedad del estado original de la mirada hacia el mundo” así consigue la verdad de la relación entre los sentimientos y el cosmos. (Nogué 2008, p.51)

Fig. 30 y 31. Fotografías propias. Producción y resultado de EROSIÓ usando el paisaje como herramienta de oxidación.

Un artista que trabaja el grabado, y se toma como referente, es David Arteagoitia. Con las formas orgánicas que crea como investigación gráfica, realiza paisajes misteriosos sobre las planchas de cobre.

Arteagoitia trabaja la estampación contemporánea sobre papel. Gracias a la gráfica expandida rompe con el grabado tradicional y consigue entremezclar lo pictórico, lo escultórico y la gráfica. Llega a encontrar paisajes abstractos mediante unos fondos naturales y orgánicos. Para el artista el grabado es:

Crear una incisión, abrir una herida, atacar la matriz de metal, dejar una huella; es el rastro de la acción humana al desgarrar una superficie. Se cuestiona la idea de stampa original y se reflexiona sobre el lugar que ocupa hoy en día la obra gráfica. De esta reflexión surge la obra, lugar de encuentro, donde se hacen preguntas y despiertan emociones. (Arteagoitia, 2024)

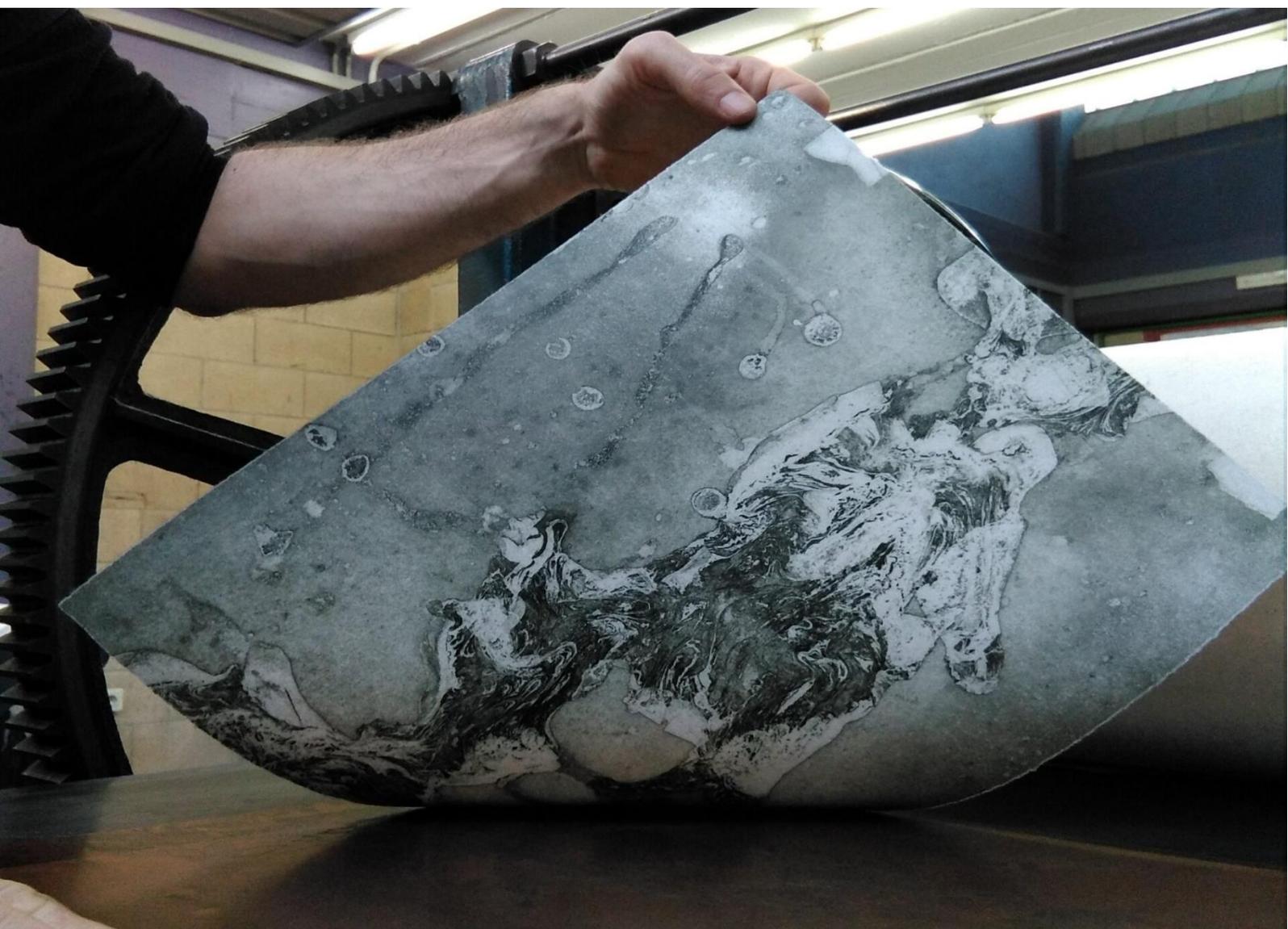


Fig. 32. David Arteagoitia: *Edge*. 2016

2.3.2. La práctica de campo

La práctica de campo es un acto consciente cuyo objetivo es contemplar el paisaje y el ecosistema natural desde un punto analizador. En este TFM, tal y como hemos apuntado previamente, las investigaciones de campo han sido la metodología usada para descubrir el entorno y transcribirlo a la gráfica expandida: abordada desde otras disciplinas artísticas (el acto performático).

La investigación a través de práctica de campo en el arte hace que el territorio sea un espacio para descubrir. Es decir, los artistas son investigadores y se sumergen en experiencias reales para representar e intervenir en su producción artística.

Luca Galofaro, el educador y arquitecto italiano, cree que las prácticas de campo se están instaurando entre los artistas y arquitectos actuales. Estos pretenden implicarse en el paisaje. La arquitectura y el arte se están entremezclando ya que se buscan las experiencias. El paisaje, según el autor, es el nuevo campo de acción y confrontación, donde el individuo deja de ser un simple observador y se convierte en persona imprescindible para el espacio que recorre. Galofaro cree que los artistas prefieren involucrarse en el paisaje para trabajar alrededor del ecosistema, sin representarlo, sino implicándose profundamente. (Galofaro 2003, pp.27-31)

También, las diferentes prácticas de campo que se realizaron por un conjunto de artistas propiciaron que se formara el Land Art. Todos ellos provenían de una misma generación intelectual, aun así, Land Art no es un movimiento con unas pautas establecidas, ya que no hay ni líder ni manifiestos establecidos. Solo se unen por las diferentes ideas que comparten acerca del espacio y las prácticas de campo.

Una de las artistas gráficas, tomada como referente, que usa la práctica de campo es Graciela Machado:



Fig. 33. Papel de transporte para hacer prácticas de campo de Graciela Machado

Graciela Machado es artista gráfica y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto. Su obra se centra en la práctica artística en torno a la litografía. (Del Saz, 2019). Varias investigaciones de la artista impulsaron el desarrollo del Papel de transporte. Una mezcla sobre papel que permite registrar y transferir directamente en la piedra litográfica información gráfica. La fórmula de la mezcla es 25 ml de glicerina, 50 g de goma arábica, 50 ml de agua, Blanco de España y Blanco Titan. La artista Graciela Machado (2015) explica el papel de transporte:

El papel de transporte es, como su nombre indica, una superficie sobre la que se trabaja una imagen, con la intención de que sea transportada a otro sustrato, como la litografía. Los documentos de transporte llevan numerosas ventajas en la transferencia de imágenes como portabilidad, flexibilidad y adaptación a diferentes superficies rígidas. Son adecuados para frottage, dibujo lineal e impresión digital. (Machado 2015, p.5)

Otros artistas que hemos tomado como referentes aparte de Graciela Machado, para investigar alrededor del transporte, la práctica de campo y el frottage, son María Esteve i Vicent Machí, artistas del panorama Valenciano.



Fig. 34 y 35. Fotografías propias. El uso del Papel de transporte. Penyagolosa y Taller de Litografía. 2024

3. Marco práctico. Las coordenadas

Toda la obra se ha realizado a partir del camino, recorriendo espacios para dejar una huella propia. Hemos representado la honestidad de la identidad, la práctica de campo y el paisaje descubierto. Durante toda la producción realizada se han tenido en cuenta los espacios y las coordenadas que se representan.

Como antecedentes propios hay cuatro proyectos que abordan el espacio y la coordenada: *Macarella*, *Fites*, *Turqueta* y *El seu camí*. La diferencia que existe, entre los proyectos precedentes y los proyectos principales, es que los proyectos previos no hacen partícipe a la naturaleza en la producción final.

Las tres obras esenciales y finales de este TFM se ligan a tres procesos naturales. El primer proceso es la *degradación*, ya que hemos experimentado con la técnica de la cianotipia, la disolución de la imagen, por oleadas a través de agua marina. El segundo proceso es la *oxidación*, gracias a sumergir la plancha de acero en un punto del mar, y con el resultado de esa acción, se estampa en papel la imagen producida por la erosión. El tercer proceso es el *registro*, ya que se ha documentado mediante frottage la piedra de la montaña, para posteriormente transferirla a la piedra litográfica.

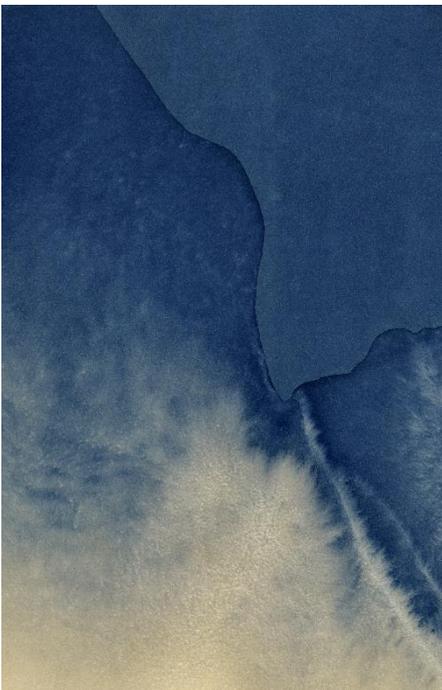


Fig. 36, 37 y 38. Procesos de *degradación*, *oxidación* y *registro*

3.1. Antecedentes

3.1.1. *Macarella* (39.9363035, 3.9347255)

Una de las obras antecedentes a los proyectos finales es (39.9363035, 3.9347255), título que alude a una localización específica. Esta ubicación se encuentra en *Macarella*, donde se ha realizado una práctica de campo con la intención de ser plasmada en el resultado de la obra. Se pretende representar la naturaleza del lugar, llevándola a los límites formales.

Para llegar a la solución gráfica de esta serie de estampas, hemos empleado grabado xilográfico a partir de la Cortadora Láser. Se ha trabajado la imagen de la arboleda de costa de manera vectorial para fabricarla mediante láser y, finalmente, hemos preparado la matriz cortada para estampar la pieza sobre papel, generando una imagen orgánica y medio cartográfica.



Fig. 39. Proceso de corte láser en la obra *Macarella*. 2024

Fig. 40. *Macarella* (detalle). Gofrado xilográfico sobre papel Hahnemühle. 2024



Fig. 41. Producción del libro *El seu camí*, 2024

Fig. 42. Producción de la obra *Turqueta*, 2024

3.1.2. *El seu camí* (39.9065086, 3.5797321)

Otro antecedente de la práctica artística es un libro de artista con formato fuelle. El libro *El seu camí* representa el camino de la correspondencia. Habla del transcurso del camino y del viaje. Está iconografiado con la forma de las nubes reflejadas en el agua durante el desarrollo del camino.

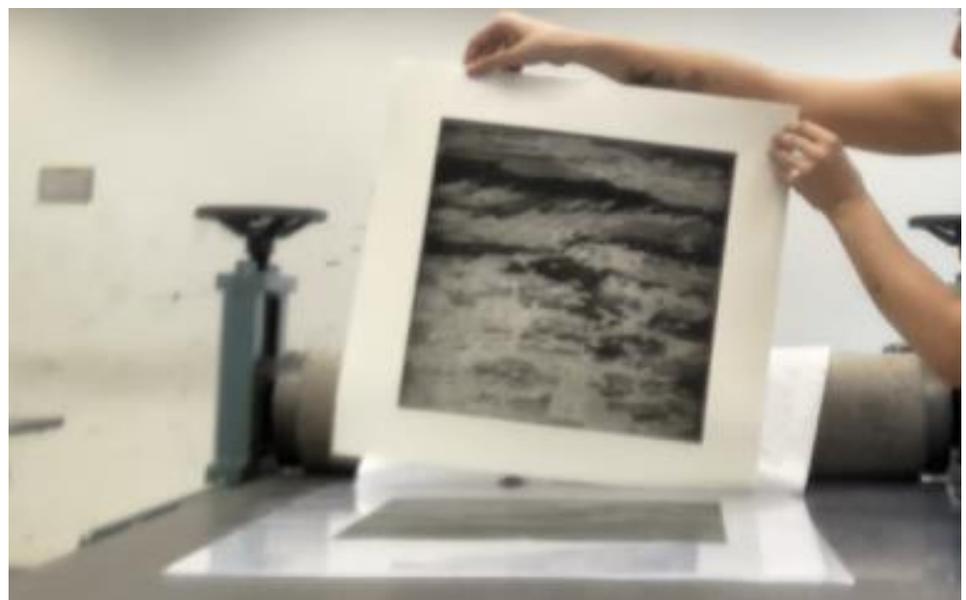
La ubicación de donde se extraen las imágenes de este camino es un punto enclavado en el Mar Mediterráneo. Coordenada: (39.9065086, 3.5797321). El libro está dividido en tres capítulos: Reflejo, Forma y Viaje.

El libro de artista se ha impreso sobre papel de arroz en el Laboratorio de Recursos Media de la Universitat Politècnica de València y la tipografía interior la hemos realizado en el Taller Tipográfico de la misma universidad.

3.1.3. *Turqueta* (39.9321313, 3.9150854)

Para continuar con los antecedentes de la práctica artística se observa *Turqueta*. Es (39.9321313, 3.9150854), porque, como en los casos anteriores, se trata de una coordenada específica. En ese punto hemos realizado una investigación del lugar, con la intención de ser representada en el proyecto.

La iconografía de este grabado de aguatinta, aparte de representar la abstracción de la costa de Cala Turqueta, también connota la marea de la Educación Pública en las Islas Baleares. Esto es debido a que, en un principio, aparte de trabajar con el paisaje, también se planteaba abordar temas educativos. “Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican”. (Foucault, 2071, pág. 49)



3.1.4. *Fites* (39.763448, 2.767351)

Para finalizar los antecedentes podemos hablar del proyecto *Fites*. Es un conjunto de tres libros de artista que recogen el proceso que hemos desarrollado con a la piedra a tallar. Con este proyecto se quiere representar la piedra como *Fita*: el conjunto de piedras superpuestas que marcan el camino.

En la elaboración del proyecto se realizó una extensa práctica de campo donde se recorren tres de las montañas de más altura de Mallorca: Sa Rateta, Na Franquesa y L'Ofre. Durante este transcurso se fotografía el camino y todas las *Fites* localizadas.

En cuanto al trabajo de talla, se realiza una preparación de la piedra para ser estampada en el libro de artista con su propio polvo -de los restantes de la piedra-. Talla es un proceso sustractivo, aunque con este proyecto, con la intención de crear un libro de artista, se convierte en un proceso aditivo.

Apelando a las tres montañas recorridas, hemos confeccionado tres libros de artista conectados. El primer libro se titula *La piedra como Fita*, donde se encuentra la estampación de la piedra con su propio polvo. El segundo libro es *El camino de las Fites*, que plasma fotográficamente el camino recorrido. Y, finalmente en el tercer libro, *Cómo se ha llegado al Fita*, es donde se recogen páginas del cuaderno personal.

Este libro de artista se ha realizado en el Taller de Talla, en el Taller de Tipografía y en el Taller de Grabado de la Universitat Politècnica de València.



Fig. 43. La piedra tomada como Fita pulida para estampar, 2024

Fig. 44. Estampación de la piedra con el mismo polvo de la piedra en el libro *Fites*, 2024

3.2. Proceso de Degradación. *COORDENADES DISSOLTES*

El primer proyecto final es el Proceso de Degradación, procedimiento que hemos elaborado en diferentes obras, y donde todas ellas se han realizado a partir de la experimentación con la cianotipia y su degradación. En ellas hemos planteado diferentes deambulaciones por la costa que han intentado absorber la esencia del territorio recorrido a partir de agua marina y rayos UV sobre la mezcla fotográfica. Además, en todo momento se ha hecho partícipe a la naturaleza directamente en su producción.

Durante el Proceso de Degradación, las obras realizadas, se agrupan bajo el nombre *Coordenades dissoltes*, en este conjunto se encuentran *32 Kilómetros*, *5 Recuerdos* y *(39.584304, 2.348387)*. En estos proyectos se ha desarrollado la investigación alrededor de la degradación de la técnica de manera escalada, usando cada vez formatos mucho más grandes y diferentes papeles/soportes.

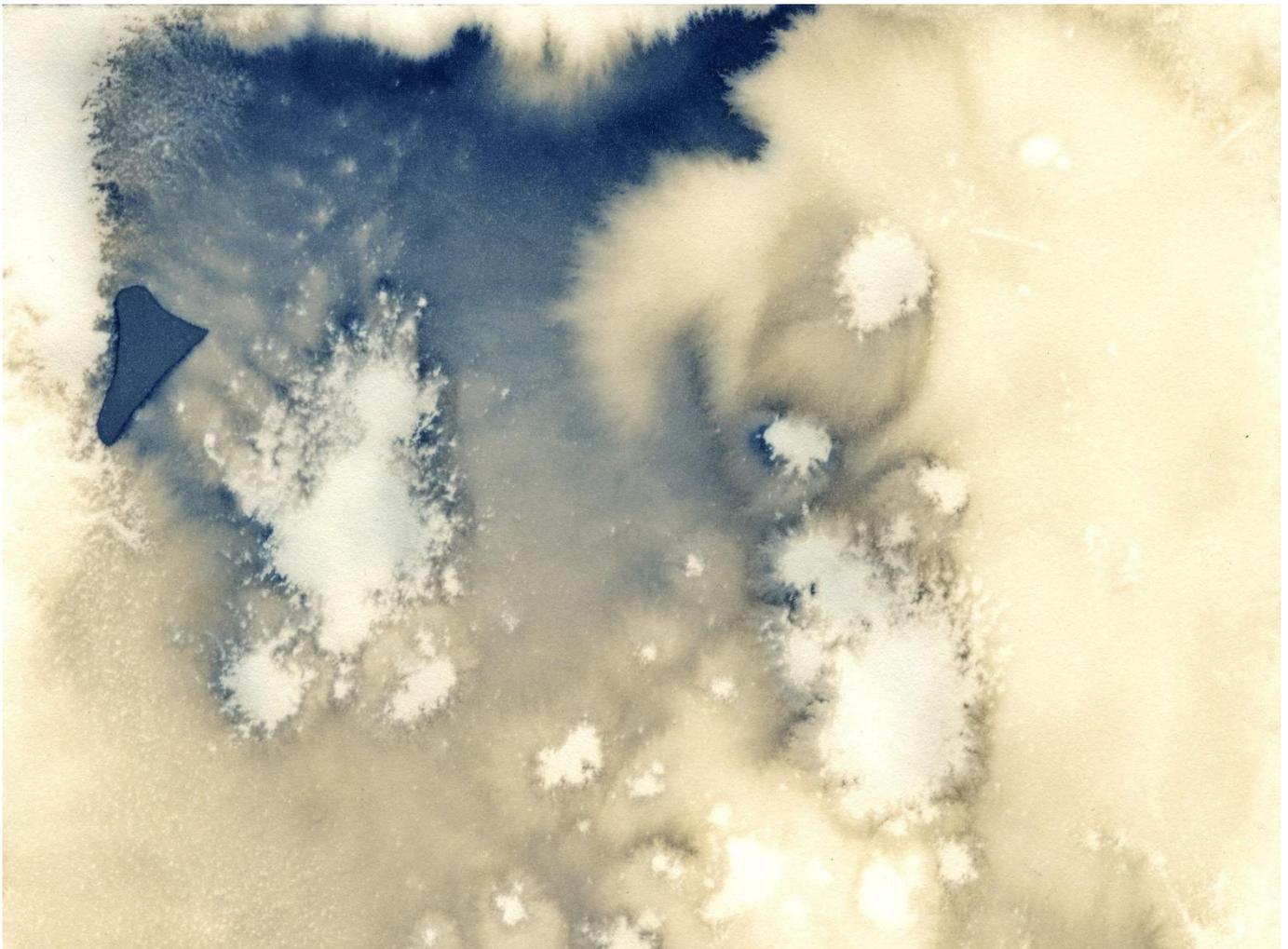


Fig. 45. Km. 17 (detalle). 32 kilómetros. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 2024

3.2.1. 32 kilómetros

En la elaboración de este proyecto hemos realizado una práctica de campo de cuatro días de duración de manera autobiográfica. Se han recorrido 32 kilómetros de camino en la costa de Mallorca, desde Cala Pi hasta Es Far de Ses Salines.

Las treinta y dos cianotipias referencian la travesía realizada. Para desarrollar técnicamente el proyecto, se ha investigado la cianotipia y su experimentación, y gracias a las características fotosensibles de la técnica hemos logrado revelar la arena y el Mar Mediterráneo.

El método previo a la práctica de campo de 32 kilómetros es la preparación para llevar a cabo el proyecto. Se empacan 32 papeles Canson Edition de 27,5 x 19 cm recubiertos de la solución fotosensible, junto a todo lo necesario para hacer el camino. Cada kilómetro recorrido representa una Cianotipia realizada durante el proyecto.

Por otra parte, es necesario indicar que este proyecto nace de la intención de plasmar sobre el papel un espacio virgen que ha estado en peligro de ser urbanizado en varias ocasiones. Diez años atrás tuvo lugar una cadena humana, organizada por las asociaciones ecologistas de la isla, que recorría esta costa para frenar nuevas instalaciones hoteleras.

En ningún momento se sabía cómo iba a actuar el proceso de la degradación de la cianotipia. Es el primer contacto con la experimentación de la técnica. En un principio se hicieron pruebas sobre papel Hahnemühle que fueron totalmente fallidas. Finalmente, tras las 32 cianotipias realizadas se consigue dominar la degradación gracias a los rayos UV, agua marina y arena, además controlar el tiempo de exposición al sol: 2 horas.

Fig. 46. Camino del proyecto 32 kilómetros, 2024



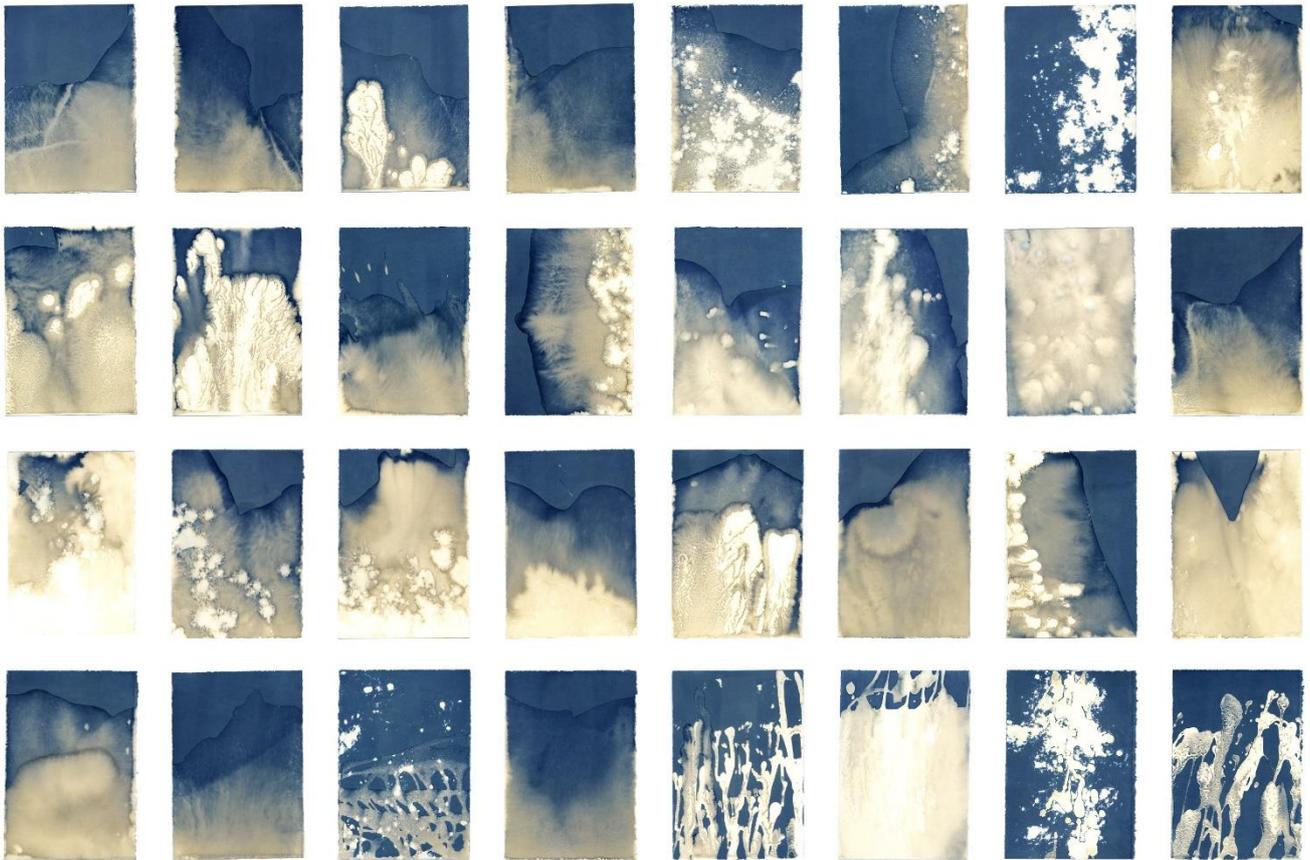


Fig. 47. *32 kilómetros*, Políptico de 32 cianotipias sobre papel Canson Edition. 2024

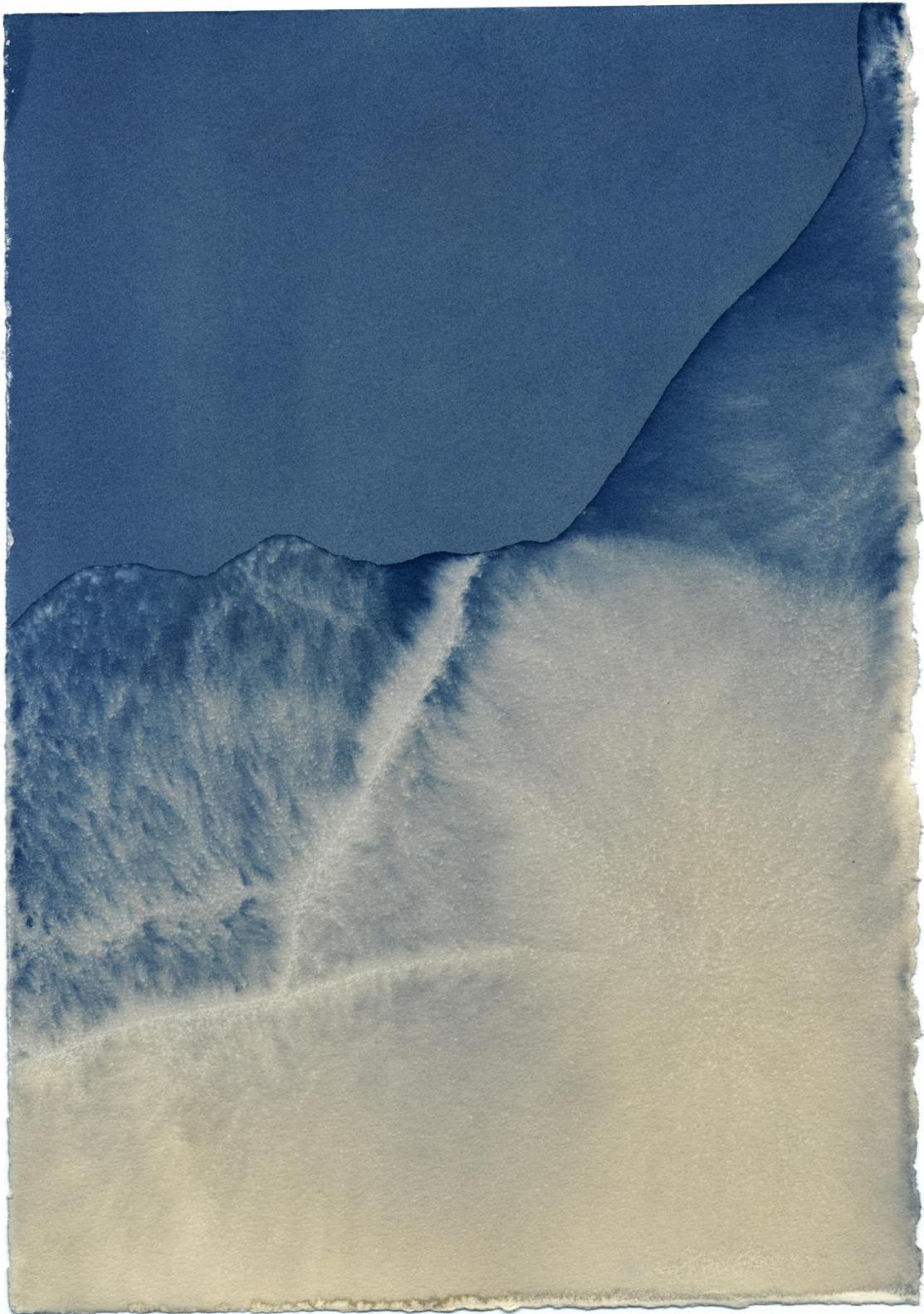


Fig. 48. *Km. 1. (32 kilómetros)*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 27,5 x 19 cm. 2024

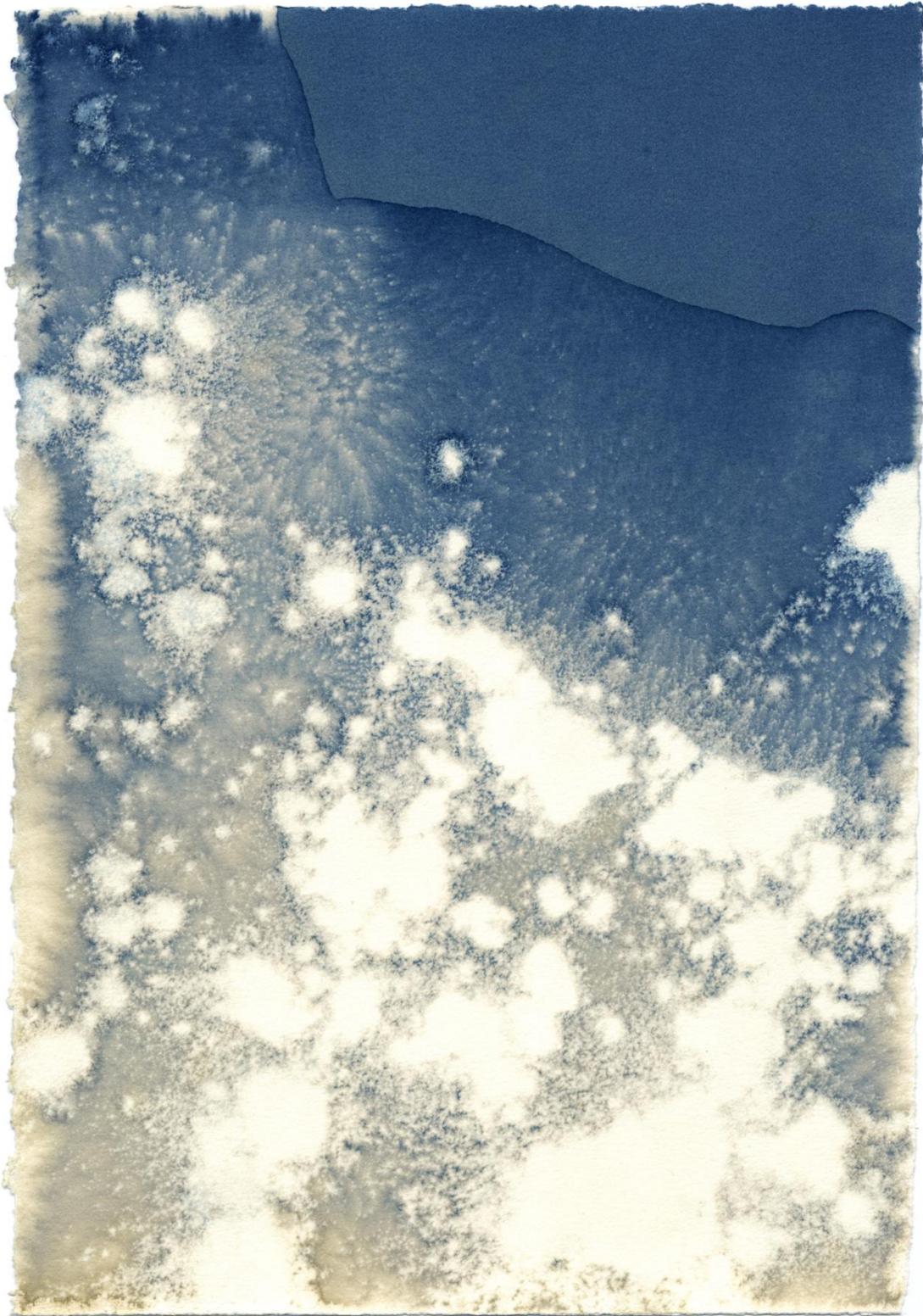


Fig. 49. *Km. 5. (32 kilómetros)*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 27,5 x 19 cm. 2024

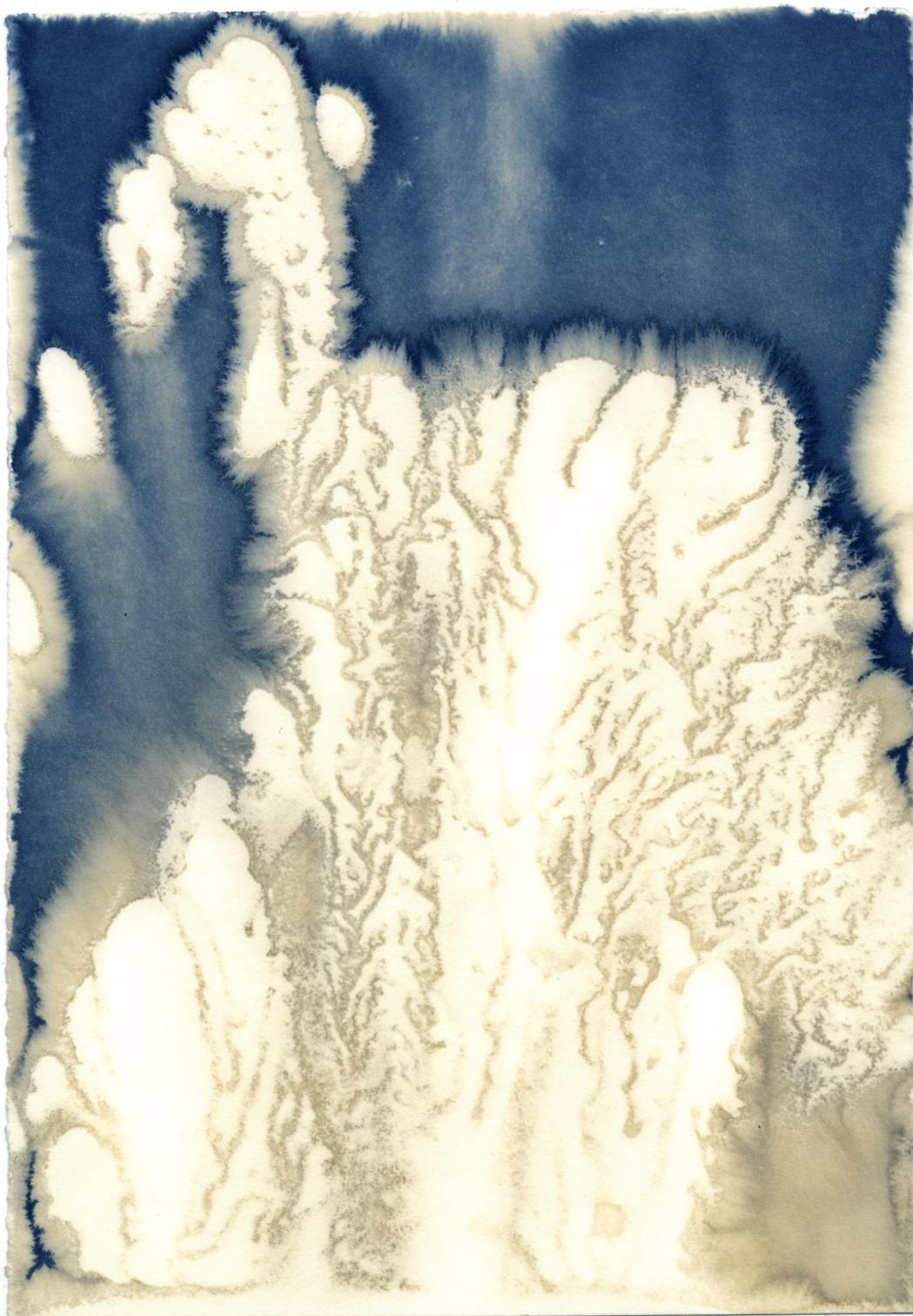


Fig. 50. *Km. 10. (32 kilómetros)*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 27,5 x 19 cm. 2024



Fig. 51. *Km. 15. (32 kilómetros)*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 27,5 x 19 cm. 2024

3.2.2. 5 recuerdos

Continuando el camino de la investigación de la degradación de la Cianotipia a través de los rayos UV, agua marina y arena, se plantea un nuevo proyecto que sigue formando parte de *Coordenades dissoltes*: La obra *5 recuerdos*.

5 recuerdos pretende ser una creación que sigue el trayecto de *32 kilómetros*, pero de una manera mucho más íntima y personal. Para llevar a cabo *5 recuerdos* se eligen cinco puntos en el mapa que evocan un recuerdo personal ligado a una persona cercana (madre, hermano, pareja, amiga y prima). A diferencia de *32 kilómetros*, que se desarrolla en el sur de Mallorca, y con la intención de investigar, el proyecto *5 recuerdos* se materializa en calas del norte de Mallorca, donde el paraje rocoso y montañoso es más cercano al propio recuerdo y hogar.

Esta obra es la plasmación en formato de 70 x 50 cm de un políptico de cinco piezas. Cada una de las estampas las hemos realizado en una localización diferente de la Costa Norte de Mallorca, ayudada en su ejecución por cinco colaboradores. Estas cinco personas simbolizan un recuerdo compartido en la playa. Por ese motivo cada coordenada de la costa representa pedazos de memoria relacional.

Durante la producción de *5 recuerdos* se ha realizado un documental que recoge los recuerdos: <https://youtu.be/HLd9vRV5ado>



Fig. 52. *5 recuerdos*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 70 x 50 cm. 2024



Fig. 53, 54 y 55. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Mare (5 recuerdos)*

El Port des Canonge és un lloc que sempre ens ha agradat molt a na Paula i a jo. Hem anat molts de pics a fer un capfico, a estar l'horabaixa, a descansar una estona prenent el sol a l'estiu. És un lloc per nosaltres que sempre ens agrada anar almenys un pic o dos a l'any a l'estiu a fer això, a descansar i a posar-nos al dia de nosaltres mateixes. MARE



Fig. 56 y 57. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Germà (5 recuerdos)*. 2024

Des de petits sempre hem estat jugant per aquí molt. Sempre venim molt amb els nostres pares, i venim aquí a disfrutar i a jugar una estona. És a dir, òbviament aquí no venim a fer castells d'arena, però vaja, estem jugant amb ses roques, tirant-les a veure quants de bots pegaven. Era molt xulo. Sempre ens posàvem les ulleres de snorkel. Ens posàvem a veure qui veia més peixos. Sempre ho recordarem, i a la nostra infància és una cosa molt important, venir aquí a Sa Marina i disfrutar-la com és. GERMÀ



Fig. 58, 59 y 60. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Parella (5 recuerdos)*.

Bé, aquesta localització és la primera zona on vàrem tenir la primera cita na Paula i jo quan vàrem començar a festejar ja fa un any, i és important perquè hem vingut més d'un pic o dos. Va ser quan ens vàrem donar compte que realment això podia anar a més, i que realment ens estimàvem els dos, i per això és una zona guapa. PARELLA



Fig. 61 y 62. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Amiga (5 recuerdos)*.

Hem vingut a Alconàsser a fer cianotípies, perquè aquí hem vingut moltes vegades a veure plàncton al vespre. Mireu. AMIGA



Fig. 63 y 64. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Cosina (5 recuerdos)*.

Avui som a Cala Estellencs, situada a la Serra de Tramuntana. Hem escollit Estellencs perquè és un poble on sempre hem vingut de vacances, estius, caps de setmanes... Sempre hem vingut amb els meus cosins, na Paula i en Ramon. Aquest és el poble de la meva padrina. Encara i així, sempre ens ha agradat compartir temps amb ells, apropar-los a la nostra vida i disfrutar de tots els moments en els que hem estat feliços. Així que al final, tots hem disfrutat d'aquest poble pràcticament per igual. Per a tots significa moltíssim, i hem escollit aquesta cala justament per això. COSINA

3.2.3. (39.584304, 2.348387)

(39.584304, 2.348387) es el último proyecto de *Coordenades Dissoltes*. Tras haber empezado la investigación de la degradación de la cianotipia con *32 Kilómetros* y haber profundizado de manera mucho más íntima y personal en *5 records*, se decide concluir el camino con una coordenada final.

La coordenada, aparte de representar el fin de la investigación, es el reto de realizar la cianotipia más extensa hasta la fecha de manera individual, a solas, llegando a dar con una especie de autobiografía ligada al espacio que se representa.

(39.584304, 2.348387) se trata de un díptico de 100 x 70 cm cada lámina. En este caso hemos decidido variar de papel, para dejar atrás el Canson Edition e investigar los resultados del papel Arches.

Fig. 65. Proceso de (39.584304, 2.348387), 2024



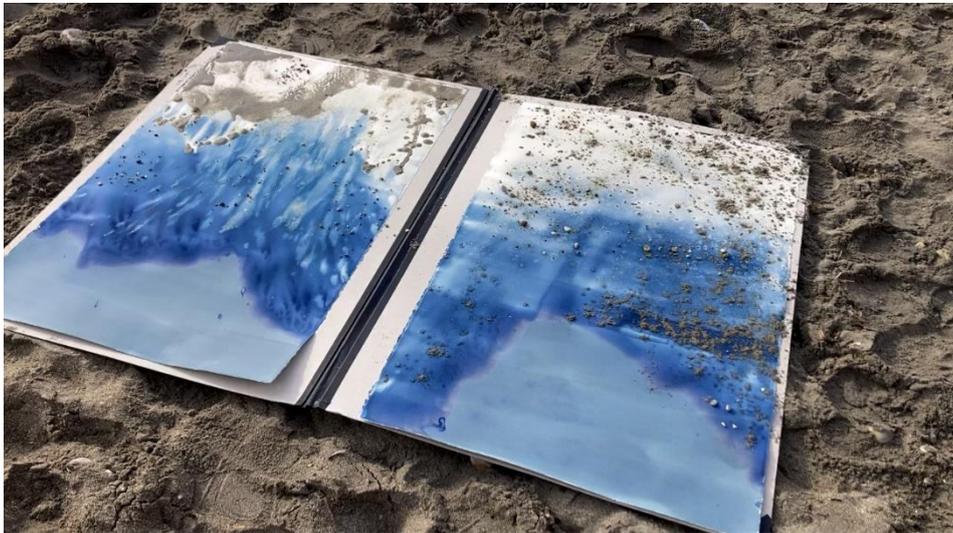


Fig. 66, 67 y 68. Proceso de (39.584304, 2.348387), 2024



Fig. 69. (39.584304, 2.348387). Díptico de cianotipia sobre papel Arches. 100x70 cm. 2024

3.3. Proceso de oxidación. *EROSIÓN*

EROSIÓN nace de la intención de plasmar la erosión de las piedras costeras a causa del mar y es el segundo proyecto destacado de este TFM. La idea proviene de una práctica de campo donde se pone especial atención a los surcos violentos que se crean en las rocas cercanas a la costa litoral. *EROSIÓN* es la representación agresiva del paisaje.

Para definir el proceso, se idea producir a partir de la oxidación, creando un símil entre la erosión y la oxidación. Para ello se decide trabajar el grabado calcográfico con el uso de una plancha de acero. Hemos elegido la plancha de acero por la rápida oxidación del material, y para llevar a cabo la oxidación se usa el mar como principal agente corrosivo, tal y como actúa con las piedras costeras.

Finalmente, se puede valorar el proceso de oxidación a través de agua marina como favorable. También comprender que el proceso se asemeja a la aguatinta a través de las oxidaciones, ya que se trabaja a partir de la mancha sobre la plancha de grabado. Este proyecto se divide en dos obras: *EROSIÓN I* y *EROSIÓN II*.

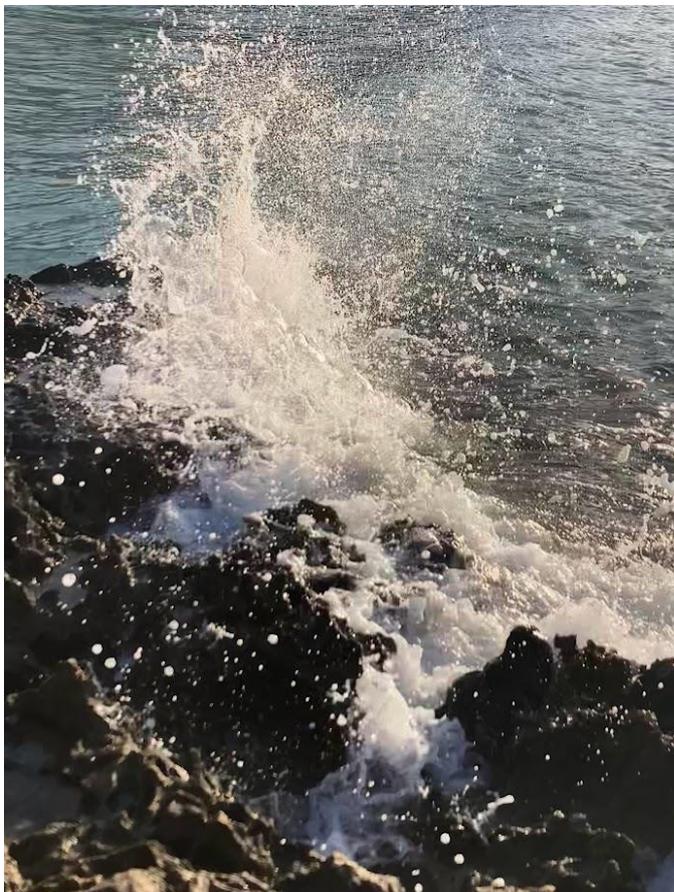


Fig. 70 y 71. Fotografías propias en práctica de campo. La erosión de la roca litoral. 2024

3.3.1. EROSIÓ I

EROSIÓ I es el primer acercamiento a la plasmación del transcurso de la oxidación de manera periódica en una plancha de 25 x 50 cm.

Semanalmente se han realizado diferentes sesiones de estampación mostrando la degradación de la plancha mediante pruebas de estado de la plancha. Cada semana hemos ido a un mismo punto (39.468286, -0.322069) en la costa para deteriorar la plancha de acero, que tiene cualidades de oxidación rápida, a diferencia de las planchas de grabado calcográfico de zinc y cobre más usadas.

De cada sesión de estampación se han obtenido dos pruebas de estado, una para generar su exposición y otra que forma parte de un libro de artista en formato fuelle, con todas las pruebas. Se plasman las imágenes orgánicas provocadas por el mar que actúa como agente oxidante. En el formato de exposición se conforma un políptico de seis estampas mostrando la erosión producida en la plancha en cada una de las seis semanas.

Con *EROSIÓ I* no se concluye el proyecto, puesto que la plancha va a seguir su curso de erosión, tal y como lo hacen las piedras en el mar.



Fig. 72, 73 y 74. Cambios semanales producidos por la oxidación en el taller de grabado. 2024



Fig. 75, 76 y 77. Introducción de plancha de acero en el mar para su oxidación (*EROSIÓN I*). 2024



Fig. 78. *EROSIÓN I*. Políptico de seis grabados de oxidación sobre papel Hahnemühle. 60 x 35 cm (50 x 25 cm). 2024

Fig. 79. *EROSIÓN I, el libro*. Libro de artista en formato fuele de grabados oxidados a través del mar. Papel Hahnemühle. 2024

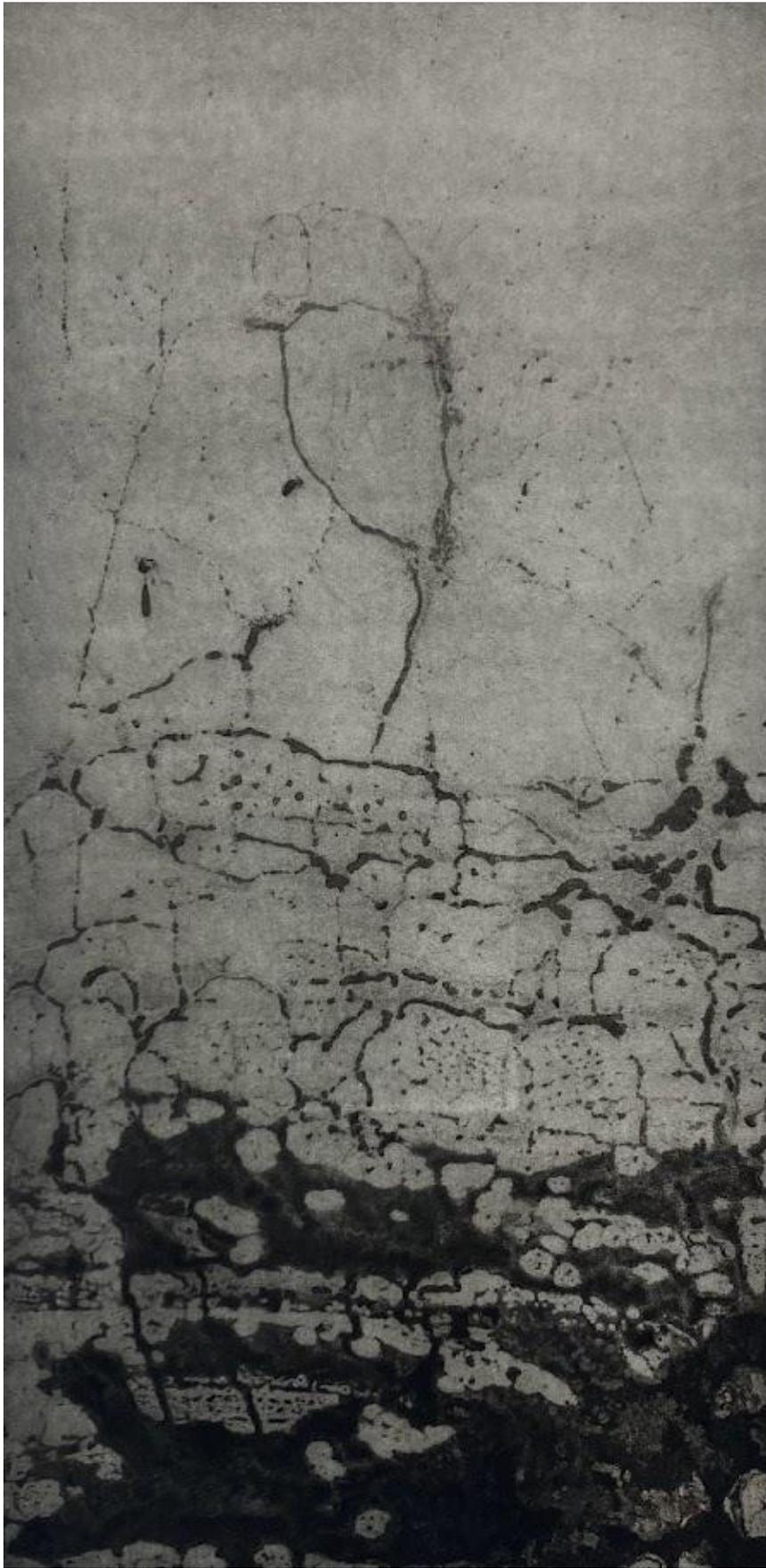


Fig. 80. *EROSIÓN I. (4)* Grabado de oxidación sobre papel Hahnemühle. 50 x 25 cm. 2024



Fig. 81. *EROSIÓN I. (6)* Grabado de oxidación sobre papel Hahnemühle. 50 x 25 cm. 2024

3.3.2. EROSIÓN II

Tras las experimentaciones de *EROSIÓN I* se continúa la producción alrededor de la violencia del paisaje, la erosión natural de la roca litoral. Para proseguir este camino de erosión y oxidación marina se realiza *EROSIÓN II*, ya que una superficie oxidada está destinada a continuar oxidándose.

En *EROSIÓN II* hemos plasmado la oxidación en un gran formato. La plancha utilizada para el grabado de nuevo es de acero, pero su tamaño aumenta considerablemente: 90 x 50 cm sobre un papel de 104 x 64 cm. Se ejecuta en el mismo punto geográfico: (39.468286, -0.322069), pero a diferencia de *EROSIÓN I*, en *EROSIÓN II* no se han realizado pruebas de estado semanales de manera controlada. Hemos decidido dejar oxidar la plancha durante un periodo de tiempo mucho más considerable, un mes.



Fig. 82. Oxidación (detalle en horizontal) en plancha de 90 x 50 cm. *EROSIÓN II*, 2024



Fig. 83, 84 y 85. Producción de *EROSIÓN II*. 2024

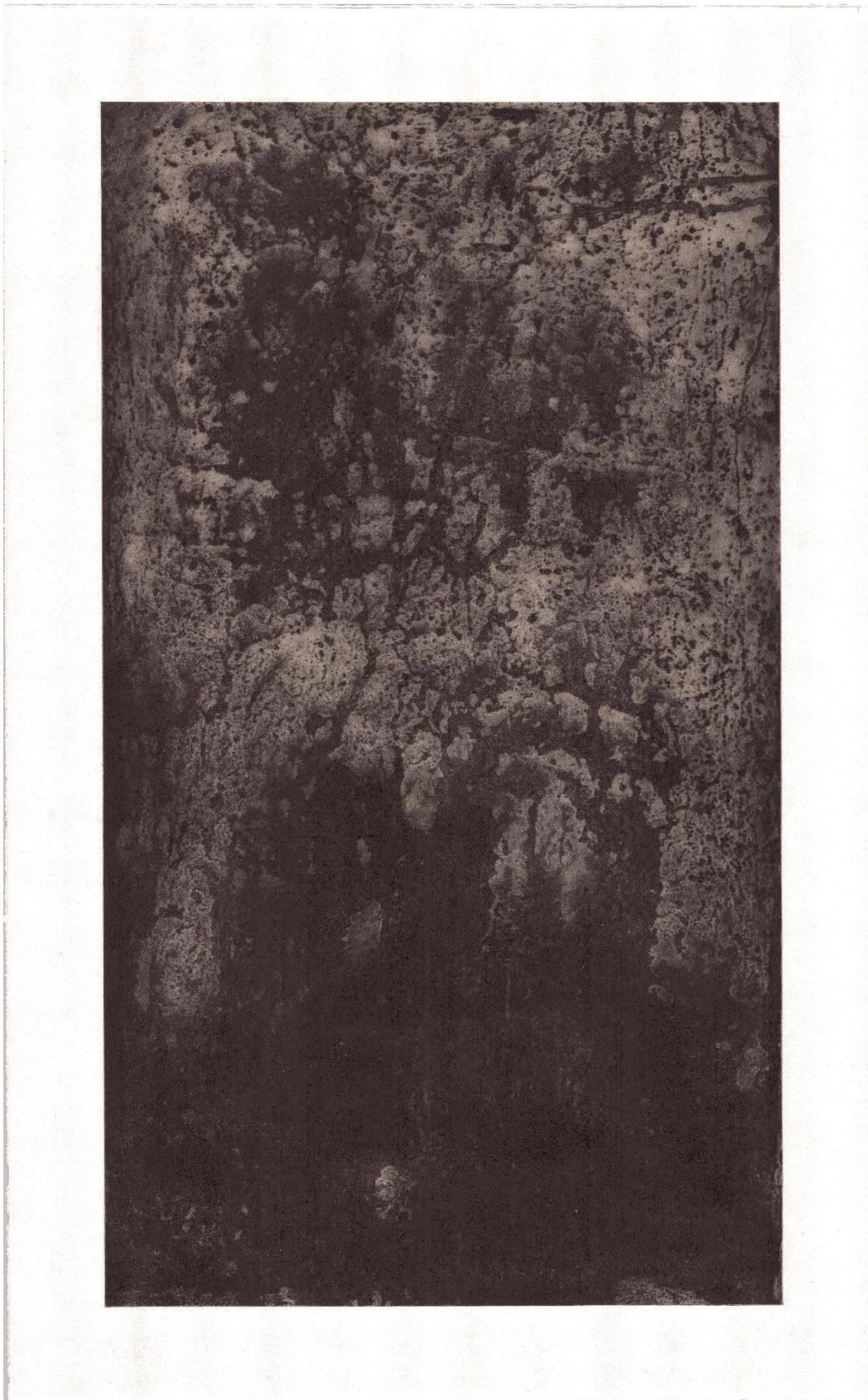


Fig. 86. *EROSIÓN II*. Grabado de oxidación sobre papel Hahnemühle. 104 x 64 cm (90 x 50 cm). 2024



Fig. 86. *EROSIÓN II*. (detalle). Grabado de oxidación sobre papel Hahnemühle. 106 x 60 cm (90 x 50 cm). 2024

3.4. Proceso de registro. *DE LA PEDRA A LA PEDRA*

El último proyecto final es el *Proceso de registro. De la piedra a la piedra* es un proyecto que intenta encontrar la poética de la piedra litográfica. Para ello se registra una montaña de 1813 metros para transcribirla a la litografía: De la piedra de la montaña a la piedra litográfica.

Se ha efectuado una práctica de campo en el Pic del Penyagolosa, uno de los montes más destacados de la Comunidad Valenciana, para posteriormente transferir los registros obtenidos a la piedra litográfica.

De la piedra a la piedra se realizó con una salida de campo de varios días, llegando a ascender el Penyagolosa dos veces, y para registrar el camino, hemos utilizado el recurso del frottage y el papel de transporte de Graciela Machado. En el transcurso de la citada práctica de campo se registraron dieciséis frottage durante el camino, y en la cima se llevaron a cabo dos telas de gran formato. Durante la producción de la obra, tuvimos una conversación con la artista María Esteve motivada en sus conocimientos y recomendaciones sobre la técnica del frottage.

Para realizar la transferencia del camino recorrido a la litografía, el proyecto se ha dividido en dos capítulos: *El camino* y *La cima*.



Fig. 87. Práctica de campo. El Pic del Penyagolosa. 2024



Fig. 88, 89 y 90. Práctica de campo. *El camino*. 16 frottage del camino. 2024



Fig. 91 y 92. Práctica de campo. *El camino*. 16 frottage del camino. 2024



Fig. 93 y 94. Práctica de campo. *La cima*. 2 frottage en tela retorta de la cima. 2024



Fig. 95, 96 y 97. Práctica de campo. *La cima*. 2 frottage en tela retorta de la cima. 2024



Fig. 98. Registros de la montaña en práctica de campo. El camino y la cima. 2024

3.4.2. El camino

El camino es uno de los capítulos del proyecto *De la piedra a la piedra*. Tras haber ascendido el Penyagolosa, en la práctica de campo se consiguen los dieciséis papeles registrados de la montaña. Dichos papeles esgrafiados durante el camino llevaban una película de Glicerina, Goma arábica, Blanco de España y Blanco de Titan.

Esta fórmula aplicada al papel, concebida por la profesora de la Universidad de Oporto, Graciela Machado, es el *Papel de Transporte*. Esta mezcla permite preparar el papel para hacer frottage o dibujo en general, de manera que con solo un poco de humedad se transfiera directamente a la piedra litográfica. Tras granear la piedra varias veces, la solución del *Papel de Transporte* no ha sido del todo favorable, ya que sí ha transferido, pero no se ha logrado acidular.

Finalmente, hemos realizado la transferencia con muy buenos resultados a partir del modo tradicional, que ha permitido agilizar la producción de piedras litográficas con los esgrafiados de la montaña. A partir de la transferencia a la piedra hemos realizado tres tiradas de diferentes frottage.



Fig. 99. *El camino, De la piedra a la piedra*. Litografías sobre papel Fabriano. 2024

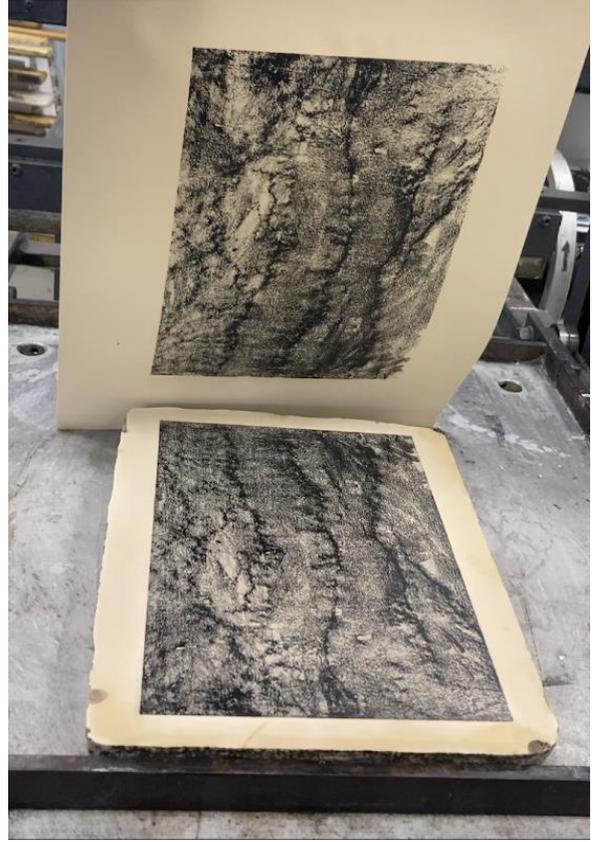


Fig. 100, 101, 102 y 103. Proceso de *El camino*. *De la pedra a la pedra*, Taller de litografía. 2024

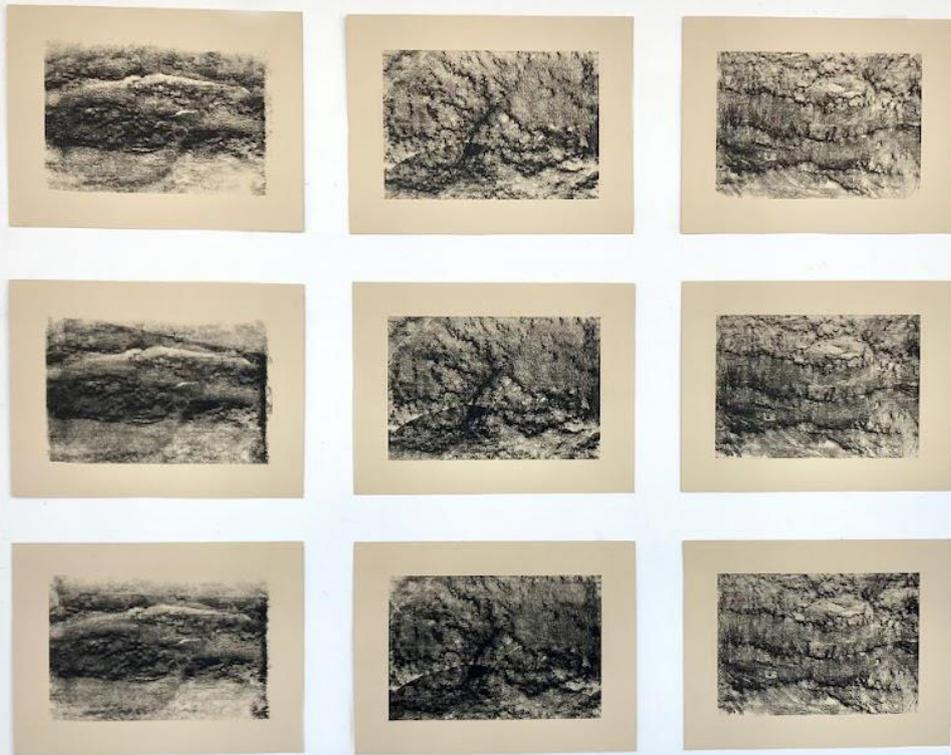


Fig. 104. *El camino, De la pedra a la pedra*. Litografías sobre papel Fabriano. 2024

3.4.3. La cima

Para culminar el proyecto *De la piedra a la piedra*, se trabaja el último capítulo: *La cima*.

Se pretende representar gráficamente la transcripción de las dos telas retorta de gran formato realizadas en la cima del Penyagolosa. Para ello, gracias al trabajo de documentación y fotografía durante la práctica de campo, se selecciona una imagen del proceso para trabajar en Litografía Offset.

Se imprime un fotolito de 40 x 50 cm de la imagen realizando el frottage de las telas de gran formato en la cima. Posteriormente, se insola la plancha de litografía Offset para ser estampada en papel Canson Edition y Fabriano crema.



Fig. 105. Litografía offset *La cima* junto a las dos telas registradas en la cima del Penyagolosa, 2024

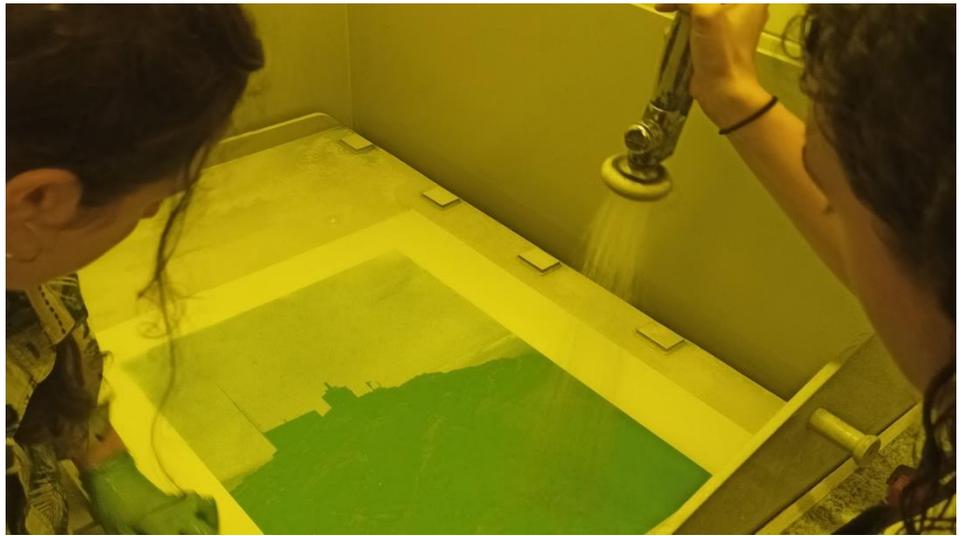


Fig. 106, 107 y 108. Proceso de la litografía offset *La cima*, 2024



Fig. 109. *La cima* (detalle). Litografía offset sobre papel Canson Edition. 70 x 50 cm. 2024

3.5. Proyecto expositivo

Durante las primeras reuniones con el tutor de este TFM, decidimos finalizar *Coordenadas gráficas. Prácticas de campo en el entorno natural transcritas en el ámbito visual*, con un proyecto expositivo. La exposición se titula del mismo modo que el Trabajo fin de Máster, *Coordenades gràfiques*.

El Proyecto *Coordenades gràfiques* se ha desarrollado en la sala expositiva *Espai Passatemps*, en Mallorca. *Espai Passatemps* es una sala vinculada a la *Fundación Michael Horbach Stiftung*, organización dedicada a interceder a favor de proyectos culturales.

La exposición ha sido comisariada por la historiadora Claudia Desile. La comisaria mallorquina se dedica a la mediación y gestión cultural. Es una joven investigadora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y ha trabajado en instituciones como *Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma*, y en el *Museo Reina Sofía*.

La obra expuesta en *Coordenades gràfiques* es en su totalidad el *Proyecto de Degradación*, la cianotipia y el mar. Su difusión se puede encontrar en el primer Anexo.



Fig. 110. Montaje de la exposición *Coordenades gràfiques* junto a la comisaria. 2024

3.5.1. Organización

Para la organización de la exposición se realizaron varias reuniones presenciales y online con la comisaria y la persona encargada de la Sala Expositiva para concretar condiciones, fechas de inauguración y montaje. La exposición se abrió por primera vez el 24 de febrero de 2024.

Claudia Desile, la comisaria y amiga fue la encargada de escribir el texto de sala de *Coordenades gràfiques*:

Coordenades gràfiques és una apel·lació, revisió i reflexió al voltant de la pràctica artística del caminar des de l'experimentació amb la tècnica de la cianotipia. A mig camí entre el gravat i la fotografia, l'artista Paula Solà (Bunyola, 2000) utilitza la coordenada com a eina artística per deixar entreveure un espai intersticial entre l'ésser humà i el paisatge.

Escapant dels centres urbans (com la ciutat) i els seus temes, Paula Solà recorre el perímetre de la costa mallorquina de nord a sud –passant pel Port des Canonge, La Marina, el Port de Sóller, Alconàsser, Cala Estellencs, entre d'altres i, la costa sud, des de Cala Pi fins Es Far de Ses Salines– intentant capturar una identitat encara intacta, íntegra i sencera d'aquests territoris a través de la cianotipia. Una tècnica que implica la degradació a causa de diferents factors –raigs UV, aigua marina, arena– que intervenen en un procés fotosensible i que resulta d'aquest blau intens que abraça la sensació de empremtes pictòriques.

Des d'una mirada illenca i amb la intenció de interrelacionar identitat i territori, l'artista exposa tres projectes. El primer, 32 Quilòmetres - 32 Cianotípies, és un treball de camp de tres dies on cada cianotipia correspon a un quilòmetre emfatitzant la pràctica del caminar; el segon (39.584304, 2.348387) correspon a l'experimentació amb la cianotipia des de dues coordenades diferents de la costa i finalment, 5 records, és una obra que es presenta per primera vegada i que apel·la a la memòria relacional fruit de la col·laboració amb persones essencials per a l'artista: la mare, el germà, la parella, l'amiga i la cosina. D'aquesta sort, les obres de na Paula emanen records dels capficis ràpids, dels passejos d'horabaixa i de les postes de sol; de tirar pedres a la mar, de veure plàncton i bussejar; dels caps de setmana, les vacances, l'estiu, i sobretot, de compartir moments amb gent que estimem a la platja.

*Recuperant les paraules de la filòsofa Marina Garcès en Un món comú, indica que tractar la realitat amb honestedat significa entrar en escena, no pas per a participar d'ella i escollir algun dels seus possibles, sinó per a posicionar-se i violentar, juntament amb altres, la validesa de les coordenades. Des d'una bellesa poètica, Paula Solà a *Coordenades gràfiques* retracta una realitat amb identitat pròpia, natural i salvatge de la costa mallorquina que cal preservar i cuidar d'operacions turístiques, immobiliàries o simplement de la intervenció humana.*

(Claudia Desile, 2024)

3.5.2. Exposición

La exposición se realizó en febrero de 2024 con total normalidad y favorablemente. Se inauguró el 24 de febrero y se mantuvo abierta hasta el 16 de marzo en el Espai Passatemps.

Para la citada exposición se generó un catálogo de Risografía e impresión láser, además de cartelería (cartel de la exposición, tarjetas con el texto de sala, tarjetas de visita y el texto de sala en grandes dimensiones 2 x 1 metro).

Fig. 111. Exposición *Coordenades gràfiques* en el *Espai Passatemps*. 2024





Fig. 112 y 113. Exposición *Coordenadas gráficas* en el *Espai Passatemps*. 2024



Fig. 114 y 115. Exposición *Coordenadas gráficas* en el *Espai Passatemps*. 2024

3.5.3. Catálogo

El Catálogo que recoge la obra del proyecto expositivo de *Coordenades gràfiques* fue realizado en los talleres de gráfica y pintura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

Presenta la portada y contraportada a una tinta en impresión risográfica. El interior del catálogo lo hemos producido mediante impresión láser. La encuadernación se ha confeccionado gracias a grapas omega. El papel usado es Arena Fredignioni de 200 g y 120 g.

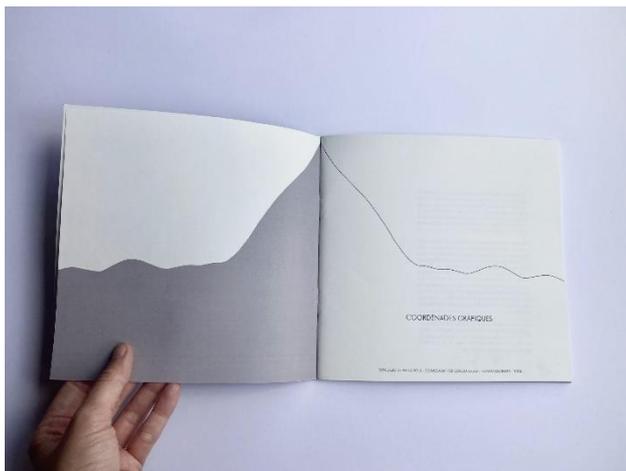
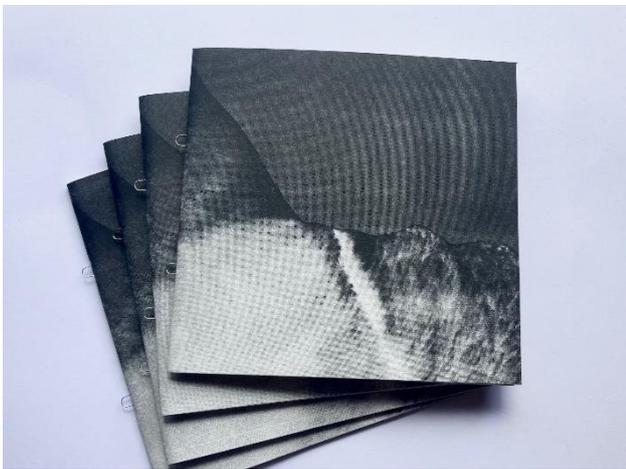


Fig. 116, 117, 118 y 119. Catálogo de la exposición *Coordenades gràfiques*. 2024

3.5.4. Cartelería

La exposició *Coordenades Gràfiques* requeriria disseny gràfic per acompanyar i publicitar el projecte. Per eso mismo se realitzaren tarjetes amb el text de sala y la informació de la exposició de 21 x 21 cm. Tambien se elaboró per a su presentació el text de Sala en grans dimensions (1 x 2 metres). A més de tarjetes de visita personals.

Por último, el cartel de la exposició segue el camí e imaginari de la obra expuesta. La tipografia usada en el cartel y el resto de disseny es la Futura.

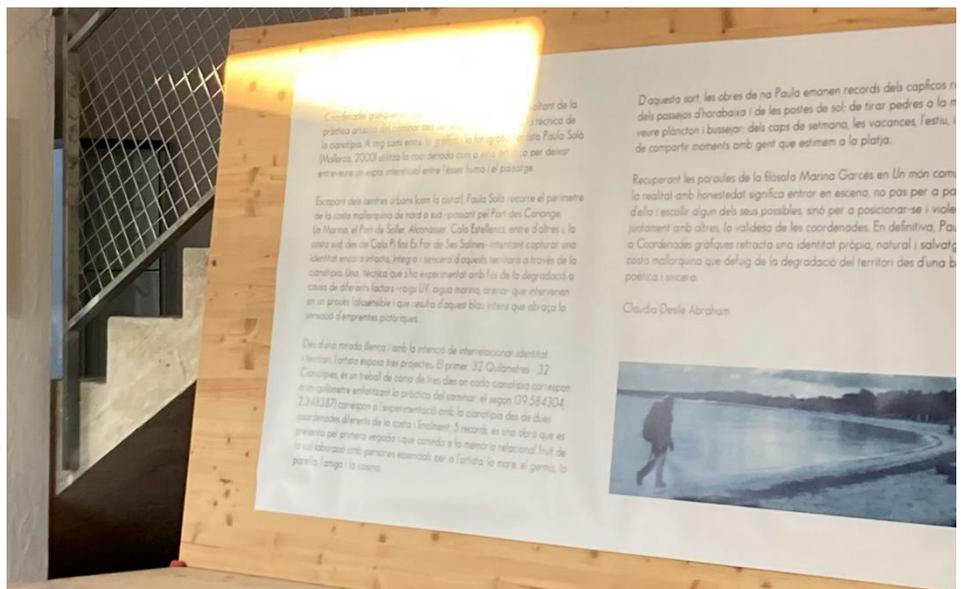


Fig. 120. Tarjetes amb text de sala 21 x 21 cm de la exposició *Coordenades gràfiques*. 2024

Fig. 121. Text de sala de 1 x 2 metres de la exposició *Coordenades gràfiques*. 2024

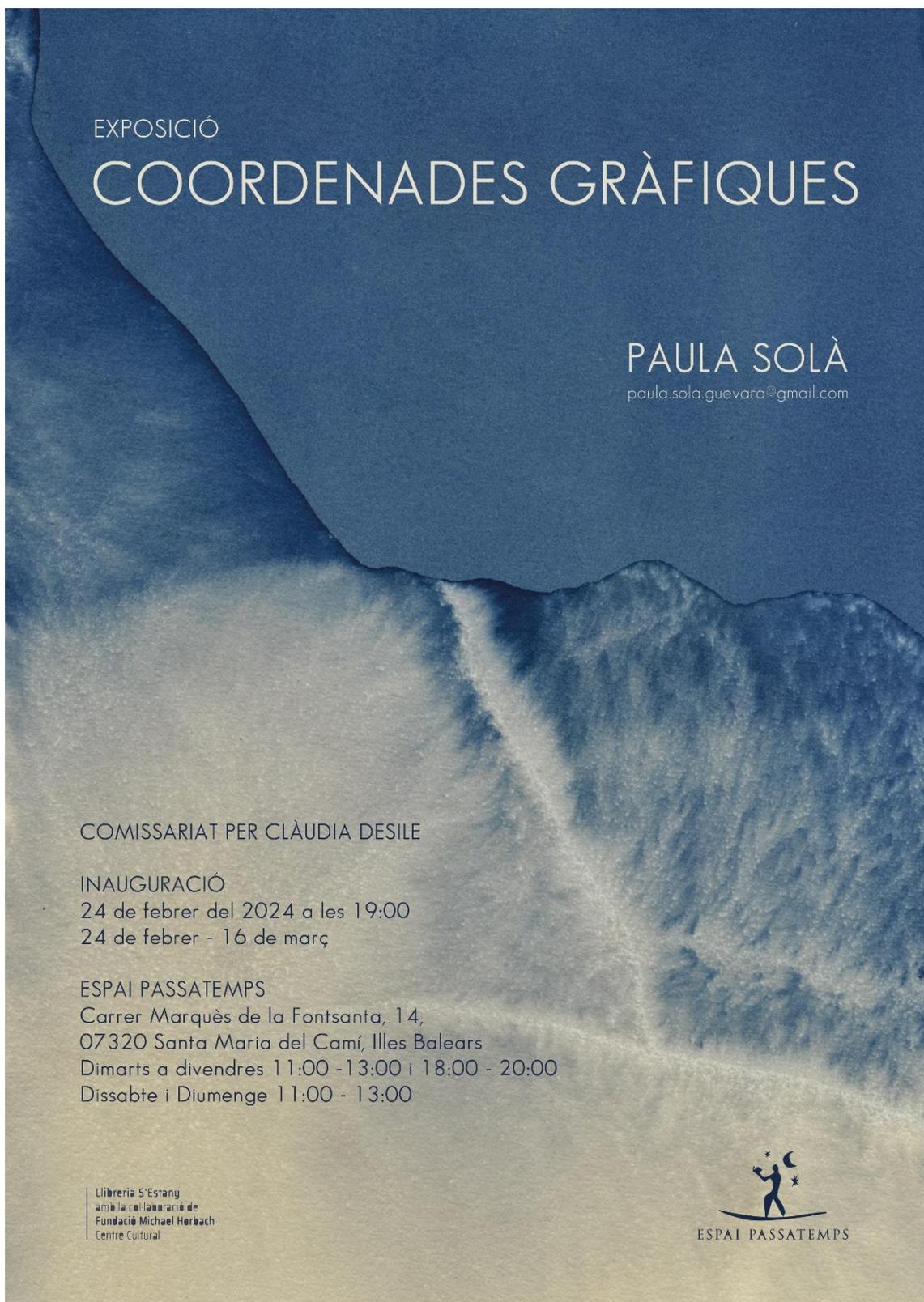


Fig. 122. Cartel de la exposició *Coordenades gràfiques*. A3. 2024

4. Conclusiones

Tras haber finalizado el camino de *Coordenadas gráficas. Prácticas de campo en el entorno natural*, se aprecia la necesidad de crear un proyecto totalmente identitario. Hemos conseguido mezclar la obra artística con el placer de deambular la costa y la montaña y se ha recordado a esa niña que con once años realizó sus primeras largas rutas.

La investigación teórica ha sido ampliamente trabajada desde el camino, por ser el eje y la columna vertebral de la producción hecha, aun así, no hemos olvidado en ningún momento la necesidad de representar emocional y autobiográficamente el paisaje transitado.

En la introducción se ha hablado de la docencia, y nuevas prácticas educativas, por ello en este proyecto hemos parecido alumnas, ya que la investigación de los procesos artísticos y las prácticas de campo han sido como juegos. Lo lúdico de la infancia se ha materializado de manera innata en el camino de las coordenadas.

En el prácticum hemos elaborado tres proyectos muy ligados a procesos naturales (proceso de degradación, proceso de oxidación y proceso de registro), y así, conseguimos cumplir el objetivo general de construir proyectos territoriales realizados a partir de la metodología de la práctica de campo. Y no solo eso, se ha logrado usar el propio paisaje para intervenir en la obra, haciendo de los procesos naturales los protagonistas.

En definitiva, podemos afirmar haber alcanzado los objetivos, ya que no solo hemos construido proyectos identitarios a través del territorio, sino que se ha reflexionado alrededor de la naturaleza, la cartografía y la identidad. Para ello hemos contrastado las ideas de pensadoras y artistas como Yayo Herrero, Marina Garcés, Francesco Careri, Graciela Machado, los surrealistas, dadaístas y situacionistas, entre otras personas y movimientos artísticos.

Además, continuando con otros objetivos específicos, se ha logrado sintetizar el proceso artístico en un proyecto expositivo, gracias a las personas que lo han hecho posible, Claudia y Miquel (Espai Passatemps). Además, lo hemos llevado a cabo en Mallorca, donde el territorio se representa mediante la cianotipia.

La identidad se ha simbolizado a partir de la ayuda y participación de familiares (madre, hermano, pareja, amiga y prima), de lo relacional, lo honesto de sus palabras y recuerdos, que han plasmado las vivencias compartidas.

Finalmente, se puede interpretar que hemos conseguido asumir todos los objetivos que habíamos preestablecido a partir de la metodología de la práctica de campo.

Los pasos empezaron con las palabras y prácticas de campo de Irene Grau y Fernando, en setiembre de 2023 y el trayecto acaba en julio de 2024. Un corto período donde hemos caminado y sobre todo aprendido.

De cara al futuro, pensar en ello es una incertidumbre, pero seguro que se va a trazar un trayecto donde la naturaleza, el paisaje, la pedagogía y la práctica artística puedan coexistir.

Tras estas conclusiones se encuentran dos anexos. El primero muestra la difusión de la obra producida durante este TFM y de la exposición realizada. En el segundo anexo, se encuentra la relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030.

Tal y como hemos empezado este proyecto lo acabamos. Con la cita de Marina Garcés, ya que, tras el recorrido realizado durante este tiempo, finalmente, podemos decir que se ha logrado violentar la validez de la coordenada.

El artista debe tratar lo real con honestidad, y para ello debe caminar e introducirse en el mapa de la coordenada para entrar en escena. En dicha escena el artista no va a participar para crear, sino que va a tomar posición, para violentar la validez de la coordenada. (Garcés 2013, p.71)

5. Referencias bibliográficas

ACASO, M., & MEGÍAS, C. (2017). *Art thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Ediciones Paidós.

AGIS, D. F. (2006). Foucault, identidad y sexualidad. *A Parte Rei: revista de filosofía*, (45), 3.

ANDREOTTI, L., & COSTA, X. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

ARTEAGOITIA, D. (2014). *La ciudad como matriz. La urbe como pretexto en la gráfica contemporánea*. *AusArt*, 2(1). <https://doi.org/10.1387/ausart.12994> [Consulta: marzo 2024]

ARTEAGOITIA, D. (2024). *It's about printmaking* <https://arteagoitia.com/> [Consulta: marzo 2024]

AUGÉ, M. (1992). *Los no lugares*. Editorial Gedisa.

BAUDELAIRE, C. (1863). *El pintor de la vida moderna*. Comercial Grupo ANAYA, SA. Boom, M.

BARBE, N.B. (2007). El kantismo en la obra de Caspar David Friedrich. *Nuevo Amanecer Cultural, El Nuevo Diario*.

BRETON, A. (1952) *Le Point du Jour*. Journal.

BRETON, A. (1924). *Les pas perdus* (Vol. 205). Editions Gallimard.

BURGESS, R. G. (2003). Approaches to field research. In *Field research* (pp. 14-32). Routledge.

CALVINO, I. (1972). *Las ciudades invisibles* (Vol. 3). Siruela.

CALVINO, I. (1984). Il viandante nella mappa. *Collezione di sabbia*, 21-28.

CARERI, F., PLA, M., HAMMOND, P., & PICCOLO, S. (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CARERI, F. (2016). *Pasear, detenerse*. GG.

CASTIGNANI, H, LE BRETON, D. (2000). *Elogio del caminar* (Vol. 58). Siruela.

CHAR, R. (1931) *Poemas (à Aragón)*. Le Surréalisme au service de la Révolution, num 3, París.

CLÉMENT, G. (2022) *Elogio de las vagabundas. Hierbas, árboles y flores a la conquista del mundo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

DEBORD, G. (1958). Teoría de la deriva. *Internacional situacionista*, 1, 50.

GARCÉS, M. (2013). *Un mundo común*. 1-154. Editorial Bellaterra.

- DEL SAZ, M. (2019) *Seminario Internacional De Investigación Y Experimentación Litográfica*. Departamento de Dibujo, Facultat de Belles Arts, UPV.
- DEWEY, J. (1934). Art as experience. In *The richness of art education* (pp. 33-48). Brill.
- FABA-ZULETA, P. (2020). El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1), 133-154.
- FERNÁNDEZ, D. (2006). *Foucault, identidad y sexualidad*. A Parte Rei: revista de filosofía, (45), 3.
- FOUCAULT, M. (1971). *El Orden Del Discurso*. Argentina: Tusquets Editores.
- FOUCAULT, M. (1975). *Defender la Sociedad: Curso en el Collège de France 1975-1976*. Etats Units d'Amèrica: Fondo de Cultura Economica USA.
- FOUCAULT, M. (1990). *La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación*. Espanya: La Piqueta.
- FOUCAULT, M. (1990). *The history of sexuality: An introduction* (Vol. 1). Vintage.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Espanya: Paidós.
- FULTON, H. (2010). Walk. *Visual Studies*, 25(1), 8-14.
- FULTON, H., TUFNELL, B., WILSON, A., MCKIBBEN, B., & SCOTT, D. K. (2002). *Hamish Fulton: walking journey*.
- GALOFARO, L. (2003). *Artsapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Art as an approach to contemporary landscape. Editorial Gustavo Gili.
- GIL SEGOVIA, J. (2022). La cianotipia como recurso en el arte contemporáneo: una luz azul que no se apaga. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(1), 167-186. <https://doi.org/10.5209/aris.73063> [Consulta: diciembre 2023]
- GIMÉNEZ, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. México*, 5-8.
- GÓMEZ, K. V. K. (2024). En defensa del scrapbook. Una revisión de los antecedentes populares del libro-arte. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*, (13), 81-96.
- GRAU GARCÍA, I. (2016). *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 doctoral) Universitat Politècnica de València.
- HERRERO, Y. (2015). *Apuntes introductorios sobre el Ecofeminismo*. Archivo de investigación de la Universidad del País Vasco. Boletín de recursos de información (43): 1-12

LEROI-GOURHAN, A. (1982). *The dawn of European art: an introduction to Palaeolithic cave painting*. CUP Archive.

LE BRETON, D. (2000). *Elogio del caminar* (Vol. 58). Siruela.

LEJEUNE, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 29(9), 47-61.

LUCE (2022). *La Torre Naranja*. Editorial Handshake.

LUELMO, J. M. (2019). A campo abierto: Walter benjamin y la naturaleza. *Alpha (Osorno, Chile)*, 2019(49), 25–37. <https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049740> [Consulta abril de 2024]

LONG, R., & FUCHS, R. H. (1979). *Richard Long*. Coracle Press.

MACHADO, G. (2015). *Livro dos papéis de transporte*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto.

MADERUELO, J. (1996) *El Paisaje. Actas Arte y Naturaleza*. Diputación de Huesca.

MADERUELO, J., & Ansón, A. (2008). *Paisaje y territorio*. Abada.

MADUEÑO, T (2022) *La 'Torre Naranja' desde la que LUCE contempla el arte de lo deshabitado*. Culturplaza <https://valenciaplaza.com/la-torre-naranja-desde-la-que-luce-contempla-el-arte-de-lo-deshabitado?image=1> [Consulta: abril 2024]

MARTÍNEZ, J. C. M. (2021). Los estados de ausencia a través del viaje: tres estadios de ausencia. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, 10, 115-126.

MORENO SÁEZ, C. (2017). “Impresiones en azul”. La cianotipia como agente catalizador de la mejora psicosocial y fomento de la comunicación de las personas con demencia temprana. *Comunitania: Revista Internacional de Trabajo Social y Ciencias Sociales*, 14, 27- 45.

NEGRO, A. & GRAU, I. (2015) *Sobre lo que resta en Lo que importaba estaba en la línea no en el extremo*. Una conversación entre Irene Grau y Álvaro Negro. Publicación autoeditada con la colaboración de la galería Ponce+Robles.

NOGUÉ, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca nueva.

NOGUÉ, J. (2010). El retorn al paisatge. *Enrahonar. An international journal of theoretical and practical reason*, 45, 123-136.

PINTO, I. (2006). *Guy Debord: arte, espectáculo, sociedad*. Bifurcaciones Sociedad Ltda.

PECANINS, Y. (2017) *Un Viaje en Zeppelin*. La Duplicadora.

PÉREZ RODRIGO, D. (2022). *Jardines insumisos: Gilles Clément desde una vertiente política*. Ediciones Contrabando.

RIEPENHOFF, M. (2020). Collaborations, Water and Light. *The Georgia Review*, 74(4), 943-956.

ROOSEBOOM, H. (2019). *Acquisitions: Photographs – Anna Atkins to Anne Geene*. The Rijksmuseum Bulletin, 67(2), 162–191.
<https://doi.org/10.52476/trb.9726> [Consulta: diciembre 2024]

RUIZ, C. T., & GARCIA, R. G. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, (21), 226-235.

RUSCHA, E. (1969). *Twentysix Gasoline Stations*. Estados Unidos: Cunningham Press.

SMITHSON, R. (1996). *Robert Smithson: the collected writings*. Univ of California Press.

TIBERGHIE, G. A., & GREEN, C. (1995). *Land art*. London: Art data.

TUCHMAN, P. (1970). An Interview with Carl Andre. *Artforum*, 8(10), 55-61.

VALERO HOYO, V. (2023). *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, Universitat Politècnica de València).

VALLE-INCLÁN, R. D. (1920). *Luces de bohemia*. Espanya: Paradimage.

ZAMBRANO, M., ORTEGA MUÑOZ, J. F. (1983). *María Zambrano: la aventura de ser mujer*. España: Ed. Veramar.

6. Índice de imágenes

Fig. 1. Fotografía propia en práctica de campo. Es Far de Ses Salines. 2024

Fig. 2. *De la costa mallorquina al Penyagolosa.*

Fig. 3. Fotografía propia en práctica de campo, 2024.

Fig. 4. Cuaderno de campo propio.

Fig. 5. Producción artística propia junto a familiar. Obra relacional. 2024

Fig. 6. Ana Mendieta: *Siluetas*, 1973-1978

Fig. 7. Fotografía propia. Fita: conjunto de piedras superpuestas que marcan el camino. 2024

Fig. 8. Caspar David Friedrich: *Caminante sobre un mar de nubes*, 1817

Fig. 9. Richard Long: *A line made by walking*, 1967

Fig. 10. Francesco Careri: *Walkscapes*, 2002

Fig. 11. El camino de Robert Smithson, 1996

Fig. 12. Yani Pecanins: *Un viaje en Zeppelin*, 1988

Fig. 13. Deambulación propia durante la obra *32 kilómetros*. 2024

Fig. 14. Stan Shellabarger: *Libro caminado*, 2008

Fig. 15. Deriva propia en pueblo de costa mallorquina. 2024

Fig. 16. Internacional Situacionista: *Guía psicogeográfica de París*, 1958

Fig. 17. Constant Nieuwenhuijs: *New Babylon*, 1961. Litografía que forma parte de la Serie *New Babylon*.

Fig. 18. Fotografía propia. Durante la práctica realizada junto a Irene Grau. Albufera d'Almenara. Octubre 2023

Fig. 19, 20, 21. Irene Grau: *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*. 2015

Fig. 22 y 23. LUCE: *Torre naranja*. 2022. Editorial Handshake

Fig. 24. Mapa geográfico usado para la ascensión propia al Penyagolosa, 2024

Fig. 25. Aby Warburg: *Atlas Mnemosyne*. 1924-1929

Fig. 26. Gert Jan Kocken: *Deceptions*. 2019

Fig. 27. Fotografía propia. Producción de la obra 32 Kilómetros con el uso de la naturaleza (agua marina, arena y rayos UV). 2024

Fig. 28. Producción de (39.584304, 2.348387) con la propia naturaleza. Enero 2024

Fig. 29. Anna Atkins: *British Algae: Cyanotype Impressions*. 1843

Fig. 30 y 31. Fotografías propias. Producción y resultado de EROSIÓ usando el paisaje como herramienta de oxidación.

Fig. 32. David Arteagoitia: *Edge*. 2017

Fig. 33. Papel de transporte para hacer prácticas de campo de Graciela Machado

Fig. 34 y 35. Fotografías propias. El uso del Papel de transporte. Penyagolosa y Taller de Litografía. 2024

Fig. 36, 37 y 38. Procesos de Degradación, Oxidación y Registro

Fig. 39. Proceso de corte láser en la obra *Macarella*. 2024

Fig. 40. *Macarella* (detalle). Gofrado xilográfico sobre papel Hahnemühle. 2024

Fig. 43. La piedra tomada como Fita pulida para estampar, 2024

Fig. 44. Estampación de la piedra con el mismo polvo de la piedra en el libro *Fites*, 2024

Fig. 45. Km. 17 (detalle). 32 kilómetros. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 2024

Fig. 46. Camino del proyecto *32 kilómetros*, 2024

Fig. 47. *32 kilómetros*, Políptico de 32 cianotipias sobre papel Canson Edition. 2024

Fig. 48. *Km. 1. (32 kilómetros)*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 27,5 x 19 cm. 2024

Fig. 49. *Km. 5. (32 kilómetros)*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 27,5 x 19 cm. 2024

Fig. 50. *Km. 10. (32 kilómetros)*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 27,5 x 19 cm. 2024

Fig. 51. *Km. 15. (32 kilómetros)*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 27,5 x 19 cm. 2024

Fig. 52. *5 recuerdos*. Cianotipia sobre papel Canson Edition. 50 x 70 cm. 2024

Fig. 53, 54 y 55. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Mare (5 recuerdos)*

Fig. 56 y 57. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Germà (5 recuerdos)*. 2024

Fig. 58, 59 y 60. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Parella (5 recuerdos)*.

Fig. 61 y 62. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Amiga (5 recuerdos)*.

Fig. 63 y 64. Fotogramas del documental de la producción de la obra *Cosina (5 recuerdos)*.

Fig. 65. Proceso de *(39.584304, 2.348387)*, 2024

Fig. 66, 67 y 68. Proceso de *(39.584304, 2.348387)*, 2024

Fig. 69. *(39.584304, 2.348387)*. Díptico de cianotipia sobre papel Arches. 100x70 cm. 2024

Fig. 70 y 71. Fotografías propias en práctica de campo. La erosión de la roca litoral. 2024

Fig. 72, 73 y 74. Cambios semanales producidos por la oxidación en el taller de grabado. 2024

Fig. 75, 76 y 77. Introducción de plancha de acero en el mar para su oxidación (*EROSIÓN I*). 2024

Fig. 78. *EROSIÓN I*. Políptico de seis grabados de oxidación sobre papel Hahnemühle. 60 x 35 cm (25 x 50 cm). 2024

Fig. 79. *EROSIÓN I, el libro*. Libro de artista en formato fuele de grabados oxidados a través del mar. Papel Hahnemühle. 2024

Fig. 80. *EROSIÓN I. (4)* Grabado de oxidación sobre papel Hahnemühle. 25 x 50 cm. 2024

Fig. 81. *EROSIÓN I. (6)* Grabado de oxidación sobre papel Hahnemühle. 25 x 50 cm. 2024

Fig. 82. Oxidación en plancha de 90 x 50 cm (*EROSIÓN II*). 2024

Fig. 83, 84 y 85. Producción de *EROSIÓN II*. 2024

Fig. 86. *EROSIÓ II*. Grabado de oxidación sobre papel Hahnemühle. 106 x 60 cm (90 x 50 cm). 2024

Fig. 87. Práctica de campo. El Pic del Penyagolosa. 2024

Fig. 88, 89 y 90. Práctica de campo. *El camino*. 16 frottage del camino. 2024

Fig. 91 y 92. Práctica de campo. *El camino*. 16 frottage del camino. 2024

Fig. 93 y 94. Práctica de campo. *La cima*. 2 frottage en tela retorta de la cima. 2024

Fig. 95, 96 y 97. Práctica de campo. *La cima*. 2 frottage en tela retorta de la cima. 2024

Fig. 98. Registros de la montaña en práctica de campo. El camino y la cima. 2024

Fig. 99. *El camino, De la pedra a la pedra*. Litografías sobre papel Fabriano. 2024

Fig. 100, 101, 102 y 103. Proceso de *El camino. De la pedra a la pedra*, Taller de litografía. 2024

Fig. 104. *El camino, De la pedra a la pedra*. Litografías sobre papel Fabriano. 2024

Fig. 105. Litografía offset *La cima* junto a las dos telas registradas en la cima del Penyagolosa, 2024

Fig. 106, 107 y 108. Proceso de la litografía offset *La cima*, 2024

Fig. 109. *La cima* (detalle). Litografía offset sobre papel Canson Edition. 50 x 70 cm. 2024

Fig. 110. Montaje de la exposición *Coordenades gràfiques* junto a la comisaria. 2024

Fig. 111. Exposición *Coordenades gràfiques* en el *Espai Passatemps*. 2024

Fig. 112 y 113. Exposición *Coordenades gràfiques* en el *Espai Passatemps*. 2024

Fig. 114 y 115. Exposición *Coordenades gràfiques* en el *Espai Passatemps*. 2024

Fig. 116, 117, 118 y 119. Catálogo de la exposición *Coordenades gràfiques*. 2024

Fig. 120. Tarjetas con texto de sala 21 x 21 cm de la exposición *Coordenades gràfiques*. 2024

Fig. 121. Texto de sala de 1 x 2 metros de la exposición *Coordenades gràfiques*. 2024

Fig. 122. Cartel de la exposición *Coordenades gràfiques*. 2024

ANEXO I. Difusión

La exposición *Coordenades gràfiques* y, en consecuencia, el trabajo realizado en el TFM ha tenido una difusión y alcance.

Con motivo de la inauguración y la exposición, se ha concedido una entrevista al periódico del grupo *Prensa Ibérica*, el *Diario de Mallorca*. También nos han entrevistado para el programa *El Crepuscle* (06/03/2024) de la radio *Ona Mediterrània*. Hemos aparecido en la revista/guía cultural mallorquina *You Think*. Finalmente, también se ha publicitado la exposición en el periódico *dBalears*.

La difusión ha continuado, ya que con el proyecto del Proceso de Degradación (cianotipia y agua marina) hemos conseguido el *Premio TransportArte*. Este concurso es una iniciativa impulsada por la EMT, PAM 24 y Vicedecanato de cultura de la Facultad de Bellas artes de Sant Carles, que ofrece la oportunidad de la difusión artística a través del vinilo sobre sus autobuses y marquesinas.

Entrevista Diario de Mallorca:

<https://www.diariodemallorca.es/cultura/2024/03/13/paula-sola-creo-he-conseguido-99397780.html>

Entrevista en la radio Ona Mediterrània:

https://www.onamediterrania.cat/programes/el-crepuscle/onamediterrania_podcast_2812?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaZ0cq0stL5Tu0cjpK9VTuTWBUfcSjT9Ap91lOuJ-pxd3WkymR9bQ5wH5I_aem_YMQ7DVPJ_t8UeclQPvFwhq

Noticia en el periódico dBalears:

<https://www.dbalears.cat/cultura/cultura/2024/02/24/390325/exposicio-coordenades-grafiques-paula-sola-espai-passatemps-santa-maria.html>

Artículo de Vicedecanato de cultura que anuncia el Premio TransportArte:

<https://culturabbag.webs.upv.es/pam24/>

Aparición en la revista cultural You Think:

<https://www.youthing.es/>

Premio TransportArte, iniciativa de EMT y PAM 24. Autobús y marquesina:





Entrevista publicada el 13 de marzo de 2024 en el periódico del grupo Prensa Ibérica, *Diario de Mallorca*, escrita por el periodista i divulgador Pere Estelrich i Massutí:

Diario de Mallorca

Paula Solà ▶ ARTISTA

«Creo que he conseguido captar la esencia de las olas del mar»

Pere Estelrich i Massutí
PALMA

► La joven artista mallorquina expone en el Espai Passatemps de Santa María sus fotografías realizadas a través de una técnica basada en la exposición solar y el agua del mar. La obra permanecerá abierta hasta el próximo sábado

¿En qué consiste esta exposición?
 ◻ La podemos considerar como el fruto de una experimentación. Partiendo de una técnica antigua, la cianotipia, que utilizaba el sol como elemento para revelar las fotografías, he intentado conseguir unos matices del color azul difícilmente posibles con las maneras actuales de revelar fotografía.

¿Cianotipia, ¿de qué estamos hablando?
 ◻ Es una técnica artesanal de impresión de negativos en monocromo, realizada a través de una emulsión que revela las imágenes sobre cualquier soporte absorbente en diversos tonos de azul. En 1842, John Herschel inventó este proceso mientras realizaba experimentos con sales de hierro fotosensibles. De todas maneras,

¿Cuál es su método de trabajo?
 ◻ Primero he preparado los papeles, antes de exponerlos a la luz solar, luego los sumerjo en el agua del mar y les añado arena de la playa, que con la sal del agua permiten esas tonalidades del color azul, difícilmente posibles con las técnicas de laboratorio. De alguna manera puedo decir que creo que he conseguido captar la esencia de las olas del mar.

¿Y qué intenta fotografiar?
 ◻ Caminos, sobre todo caminos, pues es a través del caminar por la montaña o por el bosque cuando me fijo en los detalles que la naturaleza me brinda. Y del campo paso luego a la orilla del mar.

¿Utiliza máquina fotográfica?
 ◻ No, voy directamente con los papeles impregnados de una emulsión fotográfica que contiene hierro. Este preparado químico, al ponerse en contacto con la luz solar, convierte la emulsión en azul que, con el agua del mar, se va degradando.

Hablamos pues de ciencia y arte al mismo tiempo.
 ◻ Cierto, espero que la gente vea en mis trabajos algo de poesía.

¿Cómo se le ocurrió experimentar por ese camino?
 ◻ Mi formación en Bellas artes me ha permitido entrar en el mundo de la gráfica. Vengo del mundo gráfico y a partir de él he llegado a ese camino, de momento incipiente.

Coordenadas gráficas. ¿A qué se refiere el título de la exposición?
 ◻ Pues quiero homenajear a los pioneros de la cianotipia, que lo que realmente pretendían era realizar mapas.

Paula Solà con algunos cuadros.

Paula Solà en pleno trabajo.

la gran revolucionaria de este método fue Anna Atkins, una mujer que en el siglo XIX vinculó la ciencia con la fotografía. Realmente Atkins fue la primera fotógrafa de la historia, aunque se ha intentado tapar su aportación, seguramente porque era mujer.

ANEXO II. ODS

Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la agenda 2030.

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

En relación a los Obetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030, hemos llegado a alcanzar algunos de ellos en el transcurso de este TFM.

En primer lugar, entender que en el proyecto se ha abordado el territorio siempre teniendo en consideración el Cambio Climático inminente (ODS 13). Para ello, la producción ha pretendido el cuidado de la vida del ecosistema terrestre (ODS 15), con obras como *De la piedra a la piedra*. También hemos prestado atención a la vida submarina (ODS 14) a través de agua y su saneamiento (ODS 6) en obras como *32 kilómetros*. En segundo lugar, el trabajo enmarcado en el territorio implica a las comunidades y ciudades sostenibles (ODS 11), así como a la producción y consumo responsable de lo que nos ofrece el ecosistema (ODS 12).

En conclusión, para lograr todos los objetivos es necesaria una sociedad educada en un sistema de calidad (ODS 4), postura que se adopta en el TFM.