

**TFG**

---

**LAS PLANTAS QUE CURAN Y LAS  
PLANTAS QUE MATAN.  
Sobre el encuentro y el paisaje.**

**Presentado por Luis de la Fuente Córdoba  
Tutor: Rosa María Martínez-Artero**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2017-2018**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN

El Trabajo de Fin de Grado *Las plantas que curan y las plantas que matan* responde a la elaboración de una producción artística de carácter pictórico. El dibujo y la pintura se ven respaldados por la fotografía con el fin de elaborar un imaginario personal que comienza y termina en el encuentro físico.

La desertización semántica provocada por la banalización del terreno audiovisual actual nos incita a trabajar el drama de lo irrepresentable. Esta visión negativa de la realidad induce a trabajar conceptos problemáticos y complejos para el ser humano como lo son el tiempo y el espacio.

Se muestra una pintura residente en los límites de lo personal. Son resquicios de la realidad vivida que conforman un paisaje visual ligado al sujeto.

De esta manera lo temporal, lo espacial y la memoria confluyen en un punto común, definiendo el proyecto como una forma de resistencia personal frente a las inercias de la sociedad posmoderna.

**Palabras clave:** pintura, dibujo, imagen, tiempo, paisaje, anacrónico, irrepresentable.

## ABSTRACT

The project in question responds to the elaboration of a pictorial artistic project. Drawing and painting are supported by photography in order to develop a personal imaginary that begins and ends in the physical encounter.

The semantic desertification provoked by the banalization of the current audiovisual terrain incites to work the drama of the Unrepresentable. This negative view of reality induces to work problematic and complex concepts for human beings such as time and space.

It shows a painting resident in the limits of the personal. It is made by traces of the lived reality, that makes up a visual and subjective landscape.

In this way the temporal, the spatial and the memory converge in a common point, defining the project as a form of personal resistance against the inertias of the Postmodern society.

**Keywords:** painting, drawing, image, landscape, anachronistic, unrepresentable

*A Rosa , por su ejemplo y confianza.  
A mis padres, por dárme todo.*

## Índice

1- RESUMEN Y PALABRAS CLAVE\_ pág 2

2- INTRODUCCIÓN\_ pág 5

3- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA\_ pág 6

4- MARCO TEÓRICO\_ pág 8

4.1- Arte e imagen

4.1.1 *La imagen hoy*

4.1.2 *El espectador actual*

4.2- Sobre representar

4.2.1 *El terror del tiempo*

4.2.2 *El paisaje como el “no-tema”*

5- REFERENTES ARTÍSTICOS\_ pág 15

5.1- Gerhard Richter. *Imagen y nomadismo estilístico*

5.2- Alain Urrutia

5.3- El dibujo como disciplina artística

5.4- Otros referentes

6- OBRA. \_ pág 21

6.1- Antecedentes y evolución

6.1.1 *Pintaba, pinto y pintaré*

6.1.2 *De la pintura al dibujo y del dibujo a la pintura*

6.1.3 *La incursión de la imagen*

6.1.4 *La función del espacio en mi obra*

6.2- Procesos y desarrollo

6.2.1 *Imágenes de lo encontrado*

6.2.2 *De la imagen al soporte*

6.3- Series

6.3.1 *Mirar desde abajo*

6.3.2 *Luz y forma*

6.3.3 *Una forma del paisaje. Tiempo y piedra*

6.3.4 *Las plantas que curan y las plantas que matan*

7- CONCLUSIONES \_pág 44 .

8- BIBLIOGRAFÍA \_ pág 45 .

## 2- INTRODUCCIÓN

“Y, como siempre en el paisaje, interfiere también la escala de tiempo de una vida humana, con sus oleadas y los meandros de un itinerario personal.”<sup>1</sup>

Con esta cita de Augustin Berque nos situamos en lo que acontecerá durante esta memoria del Trabajo de Fin de Grado titulado *Las plantas que curan y las plantas que matan*. El trabajo en esencia es una investigación tanto práctica como conceptual de la problemática de representar el punto en el que confluyen la temporalidad, el espacio y el sujeto. El trabajo nace del interés por un concepto en expansión continua como lo es el paisaje.

Este interés por trabajar la espacialidad desde la temporalidad ha sido siempre la base de mi trabajo, aunque de una manera inconsciente. Ya desde el principio de la carrera adopto una visión pictórica de la que será imposible separarme, sin embargo es durante los últimos años de la carrera cuando decidimos enmarcar un trabajo más intuitivo en una serie de conceptos que nos ayudan a vertebrar el cuerpo teórico de la obra. Un enfoque filosófico y una mirada pictórica cohabitan en un terreno personal para dar forma a un proyecto de naturaleza pictórica que defiende unos postulados de resistencia ante la vertiginosidad de la era posmoderna. El aprendizaje de las técnicas tradicionales durante los primeros años del grado fueron definiendo una manera alternativa de representar. Hoy más que nunca las técnicas tradicionales encarnan la rebeldía que tan necesaria ha sido siempre para un cuestionamiento constante del mundo.

En esta memoria empezaremos primero por marcar unos objetivos y establecer una metodología de trabajo tanto de la parte práctica como de la parte teórica. Seguidamente pasaremos a comentar el marco teórico y contextual en el que se mueve la obra, introduciendo una serie de conceptos y explicando los referentes artísticos más importantes.

Más tarde abordaremos lo referente a la parte plástica de la obra. Comenzaremos por mostrar la evolución formal de la obra, describiendo el proceso de depuración plástica que ha sufrido mi pintura. Después mostraremos con ayuda principalmente de imágenes las diferentes series en las que se puede dividir la obra, mostrando no obstante el carácter de proyecto en constante evolución y expansión.

Finalmente redactaremos una breve conclusión del trabajo desde la auto-crítica, señalando tanto los objetivos cumplidos como los aspectos a mejorar.

---

1 BERQUE, A. *El pensamiento paisajero*. pág 26

### 3- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A la hora de abordar el trabajo, hemos establecido unos objetivos generales y unos objetivos específicos que nos servirán para enfocar la finalidad del trabajo. Abordan tanto el proyecto en esencia como la memoria del mismo.

Como **objetivos generales** del trabajo se dispone: 1) Realizar un trabajo práctico cuya coherencia plástica y conceptual permita catalogarlo como proyecto artístico personal. 2) Realizar una memoria que recoja los aspectos teóricos y contextuales en los que se apoya el trabajo plástico, así como una visualización clara del mismo.

Como **objetivos específicos** se pretende encontrar procesos y metodologías adecuadas para ambos objetivos generales:

En cuanto al **trabajo práctico** se buscará

- Dotar de coherencia conceptual y formal a la obra a través de una depuración formal de la técnica, con el fin de cumplir unos requisitos de calidad y profesionalidad .
- Se intentará a su vez concebir el trabajo como un fenómeno en constante transformación, intentando en todo momento salir de la zona de confort.
- Se perseguirá mantener una progresión fruto de una actitud autocrítica: aprender de los errores y construir nuevos caminos a partir de rumbos equivocados.
- Asimismo será importante que en la obra se reconozcan ciertos rasgos que permitan enmarcar la obra dentro de un panorama artístico contemporáneo.
  
- Hacer una introspección artística y personal.

Para los objetivos de la **memoria escrita** proponemos:

- Una exposición clara de los conceptos principales, haciendo un uso constante de citas de referentes de múltiples disciplinas.
- Será importante enumerar y explicar los referentes artísticos más importantes y su relación con el proyecto, así como situar el proyecto en el contexto del arte contemporáneo.
- Se explicará el desarrollo formal del trabajo plástico, señalando los caminos que ha ido tomando el trabajo con la ayuda de un alto número de imágenes.
- Procuraremos mantener una actitud crítica y de investigación durante la realización de la memoria, con el fin de enlazar conceptos de una manera creativa.

Sobre la **metodología**, partiendo de que pintar es un trabajo dilatado en el tiempo difícil de programar o someter a organigramas, el proyecto en cuestión podría abarcarse entre 2016 y 2018. Anteriormente, y en paralelo a ese periodo de tiempo he ido conformando unos intereses artísticos, técnicos y conceptuales, a partir de los cuales he buscado bibliografía y he ido formando una batería de referentes artísticos que fueran afines a mis motivaciones.

Después, habiendo intuido ya de algún modo ciertos propósitos del proyecto, hice viajes, conformando un archivo personal de imágenes. Concreté mis lecturas en temáticas de paisaje, destacando la influencia de cuatro libros: *Un hombre afortunado* de John Beger, *Antropología del paisaje* de Tetsuro Watsuji, *El paisaje, génesis de un concepto* de Javier Maderuelo y *El pensamiento paisajero* de Augustin Berque. En paralelo a esas lecturas revisaba tratados sobre la imagen, destacando *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin o *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* de John Berger.

Por supuesto a esto se añadió una investigación de referentes visuales y de artistas plásticos que me producían interés tanto plástica como conceptualmente, asistiendo a ferias y exposiciones de muy distinta naturaleza.

De todo ello fue surgiendo un magma titulado en un primer momento *La imagen en gris*, cambiándolo *a posteriori* por el título de la obra más actual: *Las flores que curan y las flores que matan*.

Hoy puedo decir que en mi método de trabajo influye mucho el desplazamiento, el viaje y la toma de fotografías para su posterior revisión e interpretación.

En cuanto a mi pintura, he de decir que actualmente resuelvo mis trabajos con más mirada pictórica que con pintura, encontrando en el dibujo a carboncillo una forma personal de expresión y encontrándome hoy sumergido en un proceso de evolución y de expansión formal de mi trabajo.

## 4- MARCO TEÓRICO

Hemos considerado la opción de dividir este apartado en dos epígrafes. En el primero reflexionaremos brevemente sobre el nuevo ecosistema en el que se mueve el arte y la pintura concretamente, intentando contextualizar el proyecto. En el segundo, a través de breves apartados se pretenderá abordar el término representar en relación a las temáticas en las que se enmarca mi producción artística.

### 4.1. ARTE E IMAGEN

#### 4.1.1. Sobre la imagen hoy

Por su relación directa con el término imagen, es interesante recordar el mito de la caverna de Platón. En él divaga sobre la existencia de dos mundos: el mundo de las ideas (un mundo original, hábitat de las cosas e ideas puras o reales), y el mundo tangible o el de las imágenes de las ideas (en el que no encontramos y asimilamos con nuestros sentidos de una manera física y mentirosa). Platón defendía la desconfianza en nuestros sentidos (como por ejemplo la vista), pues suponían obstáculos en cuanto a la correcta comprensión de la realidad. Ya se asociaba el concepto mentira, o engaño, al término imagen.

Este vínculo entre imagen y mentira ha fundamentado nuestra sociedad en un pensamiento disyuntivo presumiblemente capaz de distinguir lo verdadero de lo falso, lo puro de lo impuro, o lo real de lo irreal. Esta singularidad ha sido imperante durante la mayor parte de la Historia del Arte occidental, dando lugar a un sentido de la estética ligado a la moral.

No obstante, esta particularidad ha empezado a ser cuestionada a raíz de una transformación hacia una sociedad sumergida en lo visual. La fotografía y la aparición de nuevas técnicas de reproductibilidad, desligadas de un proceso dilatado en el tiempo han pervertido de manera indirecta la capacidad de disyunción del ser humano crítico. Como apunta David Barro “es obvio que la nueva forma de consumir imágenes condiciona agudamente nuestra manera de leerlas y posteriormente de digerirlas. Por eso esa menor capacidad de concentración se debe a una pérdida previa de la disposición de contemplación.”<sup>1</sup>

La imagen se ha emancipado de todo proceso de observación, en parte por la aparición de Internet y de una sociedad hiperconectada, y ha sufrido un proceso de capitalización. Hoy la imagen nos gobierna, y se aproxima a nosotros

1 **BARRO, D.** *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*, p. 23



de una manera seductora, con rasgos propios del *márketing*. Esta dinámica ha derivado en un hiperconsumo de la imagen, consiguiendo banalizarla.

Mi trabajo se posiciona de forma crítica hacia esa seducción. La imagen es el primer engaño que acepto como verdadero, dando lugar a un juego con el artificio y recuperando los tiempos de la representación con la intención de activar el pensamiento crítico.

#### **4.1.2. El espectador actual**

Juan Martín Prada escribe: “contra la inducción a un consumo instantáneo de la imagen característica de los medios de comunicación de masas y de las industrias del entretenimiento, debemos reconocer que la luz que emana de la obra de arte es siempre una luz más densa, más lenta, no instantáneamente *digerible*. Deberíamos considerar al arte, pues, como un tipo —el más sofisticado— de trabajo reflexivo acerca de las imágenes y, sobre todo, acerca de su poder. Es a los artistas, al fin y al cabo, a quienes corresponde el intento de «mantener el momento crítico de la experiencia estética»<sup>2</sup>.

Con la aparición de una sociedad de estas características, el arte ha asimilado que tiene que empezar a girar alrededor de la figura de un espectador de la misma naturaleza. El espectador de hoy está sometido a tal cantidad de estímulos visuales que le imposibilita analizar particularidades, forjando un carácter más práctico que contemplativo.

Tal como ilustra Marina Garcés, en su texto *Visión periférica. Ojos para un mundo común*, la cultura visual ha sufrido una mutación: “Los ojos desencarnados que la tradición metafísica entronizó pretendían ostentar una relación privilegiada con la verdad: inmediatez de la percepción y certeza y universalidad. Esto es lo que los ojos de carne no podían garantizar y por eso debían ser sacrificados. [...] Los ojos contemplativos deben convertirse en unos ojos atentos. Enraizados en la singularidad del sujeto moderno, fuertemente individualizados, deben ser capaces de seleccionar, de aislar, de desarrollar un “sentido coherente y práctico del mundo”. “Mi experiencia es aquello a lo que decido prestar atención”, proclamó William James a finales del s.XIX”.<sup>3</sup> Garcés explica así la sustitución de la mirada contemplativa por una nueva mirada práctica e individualizadora del mundo.

A raíz de esta sustitución, la filósofa sugiere una nueva definición de espec-

2 **PRADA, J.M.** *Otra época, otras poéticas. (Algunas consideraciones sobre el arte actual)*

3 **GARCÉS, M.** *Visión Periférica. Ojos para un mundo común*, en Ana Buitrago (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Cuerpo de Letra, 2010

tador actual: “Somos espectadores estrábicos. Por un lado, nuestra visión está dominada por la proyección totalizadora del mundo-imagen. Por otro lado, nuestra visión está privatizada por una gestión de la vida individual en la que cada uno de nosotros es autor y público de su propia imagen, de su propia marca”<sup>4</sup>. Marina Garcés define así al espectador actual tipo, un individuo dual maniatado, por un lado concebimos el mundo como una imagen de sí mismo, y por otra parte nos concebimos a nosotros mismos como imágenes de nosotros mismos.

Es al arte a quien le corresponde construir una cultura visual fundamentada en el pensamiento, a quien le corresponde la educación del individuo crítico.

#### 4.2. SOBRE REPRESENTAR E IRREPRESENTAR.

La pintura, ya asentada como tradición artística y en múltiples ocasiones obligada a redefinirse como tal, asume un nuevo rol en relación con este nuevo mundo. Por su naturaleza la pintura conlleva un proceso y requiere un tiempo de elaboración. La pintura renace hoy más capaz de señalar el tiempo y el espacio que nunca por su cualidad de excepcionalidad. Jeff Wall diferenciaba: “Una representación es, en ese sentido, algo muy específico, no es lo mismo que una imagen. Una imagen puede ser hecha por una máquina, pero una representación debe ser realizada de manera deliberada, de acuerdo a unos parámetros y a unos criterios que han sido desarrollados a lo largo del tiempo y que continúan evolucionando sin cesar. Proceden del pasado pero no son limitados por el pasado”<sup>5</sup>. Es decir, la representación implica tiempo y la imagen emerge de la estática.

Wall se refería a las cosas que ocurren durante la elaboración de algo, al abanico de circunstancias que suceden y que inevitablemente modifican y hacen única e individual una representación. Walter Benjamin, años antes escribía “[...] Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción [...] y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla”<sup>6</sup>. Benjamin definía la representación como lo duradero y lo único.

Esta cualidad de unicidad que genera el tiempo en la representación, en

---

4 *Íbid.*

5 **BADÍA, M.** *Perfección de la imagen. Una entrevista con Jeff Wall*, (1999). En: Revista Lápis., 1999, núm. 157, (pág. 27 y ss)

6 **BENJAMIN, W.** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F: Ítaca. 2003. (pág 48 )

nuestro caso pictórica, es probablemente una de las pocas formas de resistencia frente a la decadencia de la cultura visual actual.

La representación puede ser un intento de acercamiento a la comprensión de la realidad, sin embargo hemos visto que la realidad es hoy múltiple y escurridiza, pues es tan elevado el número de imágenes y de visiones del mundo que nos alejan cada vez más de una definición única de éste. Representar es, a efectos prácticos una persecución futil de la verdad absoluta, y por eso podemos hablar de irrepresentar.

#### 4.2.2 El terror del tiempo<sup>7</sup>

¿Cómo influye la velocidad del paso del tiempo en el arte hoy? Juhani Pallasmaa, reflexionando sobre la arquitectura en este caso, concluía de esta forma una reflexión sobre la repercusión que el incremento de la velocidad durante el último siglo ha hecho que el ser humano pierda la noción del tiempo: “A medida que el tiempo pierde su duración y su eco en el pasado primigenio, el hombre pierde su sentido del yo como un ser histórico y se ve amenazado por el terror del tiempo. La arquitectura nos emancipa del abrazo del presente y nos permite experimentar el lento y curativo flujo del tiempo”.

De una forma similar a como lo hace la arquitectura, la pintura nos permite echar la vista atrás, es capaz de liberarnos del frenético ritmo del presente y darnos cobijo en la contemplación de un testimonio pintado. La pintura, en mayor o menor medida es sinónimo de pausa y de proceso, y eso colisiona de manera frontal y violenta con los ritmos vertiginosos de la sociedad actual. Es por esto por lo que la pintura se convierte en una forma de resistencia indiscutible al problema de la temporalidad. La pintura se ha convertido en una protesta.

No obstante, y aunque el problema de la temporalidad en el arte pueda resolverse mediante el propio medio pictórico, el pintor que trabaja la imagen puede encontrarse con el problema paralelo de querer ilustrar el tiempo. ¿Puede representarse el pasado, por ejemplo?

*Saturno devorando a su hijo*, de Francisco de Goya, es uno de los ejemplos más claros de que la temporalidad es y ha sido siempre un problema real para el arte. El cuadro ilustra a Cronos, el dios del tiempo, devorando a uno de sus hijos por temor a que éste le destronara. Goya se vió obligado a representar el tiempo a través de la mitología.



Francisco de Goya,  
*Saturno devorando a  
sus hijos*  
1819-1823  
Óleo sobre revoco  
trasladado a lienzo  
60 x 60 cm

7 HARRIS, K. *Building and the terror of time*. En: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Volume 9.

Hoy en día, en un mundo heterogéneo atravesado por infinidad de imágenes y corrientes de pensamiento, la representación de Goya pasa a ser una metáfora más del paso del tiempo.

Augustin Berque ilustra así cómo el tiempo moldea la geología de un paisaje: “Lo que más a menudo sucede es que capas demasiado violentamente plegadas pueden romperse y deslizarse a trozos las unas por encima de las otras. Esto, cuando ha ocurrido (...) produce en general hermosos paisajes”<sup>8</sup>. El paisaje es entendido de esta manera como una consecuencia temporal.

Ilustrar el pasado implica una complejidad infinita: las imágenes de archivo, utilizadas habitualmente para reescribir el pasado, sólo lo hacen parcialmente, dando lugar a unas lagunas o unos huecos entre ellas (circunstancias, gestos) que se solapan y dificultan su vertebración objetiva.

Didi-Huberman explica que los anacronismos vertebran la salida al problema de ilustrar la complejidad del pasado. Habla de un “montaje anacrónico de un presente capaz de exponer a su vez su pasado (las piezas de su memoria) y su futuro ( a lo que conduce su deseo). En un montaje así, las juntas o eslabones tendrán que ser visibles; pero también habrá que subrayar las rupturas, las discontinuidades, los intervalos”<sup>9</sup>. Didi-Huberman incide en la importancia de leer la historia a través de sus restos o cenizas.

Alberto Santamaría, en el prólogo de *Cuando las imágenes tocan lo real*, concluye: “De este modo, el anacronismo podría entenderse como una manera de expresar la complejidad, la presencia de tiempos heterogéneos”<sup>10</sup>. Encuentro en esta frase de Alberto Santamaría una de las claves para explicar mi obra, pues es imposible hablar de algo teniendo en cuenta su complejidad temporal. El intento de representar lo anacrónico es, en definitiva la base de mi trabajo.

#### 4.2.3 El paisaje como el *no-tema*

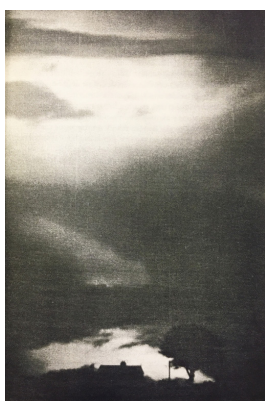
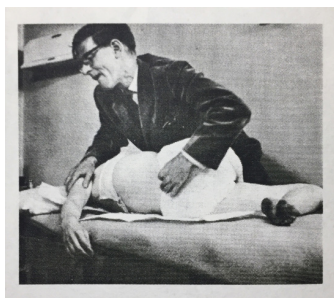
“Para quienes los que están detrás del telón, junto a los pobladores, los referentes del paisaje ya no son sólo geográficos, sino también biográficos y personales.”<sup>11</sup>

8 **BERQUE, A.** *El pensamiento paisajero*. pág 24

9 **DIDI-HUBERMAN, G.** *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2018 (pág 166)

10 **SANTAMARÍA, A.** *El lugar donde la ceniza no se ha enfriado. La imagen del conflicto*. En: *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Arte y estética. 2018 pág 16

9 **BERGER, J.** *Un hombre afortunado*. Barcelona: Alfaguara, 2017. pág 15



Imágenes del interior del libro *Un hombre afortunado*, de John Berger.

“Los paisajes pueden ser engañosos. A veces da la impresión de que no fueran el escenario en el que transcurre la vida de sus pobladores, sino un telón detrás del cual tienen lugar sus afanes, sus logros y los accidentes que sufren.”<sup>12</sup>

Estas citas de John Berger son las frases que introducen su obra *Un hombre afortunado*, en la que se narran las aventuras de John Sassall, un médico que ejercía la medicina en un entorno rural. En el libro se establece un diálogo entre las anécdotas del médico y pensamientos sobre su profesión con las fotografías de Jean Mohr, borrando por completo los límites de lo que entendemos como *paisaje*. Este libro me ayudó a expandir los márgenes del paisaje y a entender que quizás mi obra podría estar vinculada a esta ampliación semántica.

Pasado y paisaje. Temporalidad y espacio. Son dos términos tan relevantes como genéricos. Parece tan obvio que están relacionados entre sí que pasamos de puntillas a través de ellos.

Javier Maderuelo, en su libro *El paisaje, génesis de un concepto* y citando a Berque amplía el extremadamente familiar término *paisaje*: “Las gentes (y comprendo aquí a los historiadores del arte, los etnólogos, los filósofos y otros conocedores de la cosa cultural) creen de buena gana que todo ser humano goza de la belleza de los paisajes, y que la naturaleza en sí misma no puede ser más que bella<sup>13</sup>. Efectivamente, las gentes, en general, creen una serie de tópicos cuyo origen podríamos rastrear en el romanticismo; entre aquellos que están más arraigados se encuentra la universalidad del concepto de belleza unido a la idea de naturaleza. Una de las primeras cosas que hay que hacer es deslindar la idea de naturaleza del concepto de paisaje, con el fin de que términos como *paisaje natural* no parezcan tautologías y que otros, como *paisaje urbano* o *paisaje industrial* no se consideren un contrasentido”.<sup>14</sup> Maderuelo de esta manera elimina los límites semánticos del término paisaje, que tan equivocadamente arraigados estaban en nuestro vocabulario.

El mismo Maderuelo, varios capítulos más adelante, puntualiza: “Generalmente, cuando se solicita una enumeración de los elementos que intervienen en la composición de un paisaje, se suelen citar aquellos accidentes sólidos que se hallan más presentes a la vista, tales como montañas, árboles, mares, ríos o prados y muy escasamente se menciona la luz. Esto se debe a que la luz

12 *Íbid.* pág 14

13 BERQUE, A. *Paysage, milieu, histoire*. En: AA.VV., *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. pág. 15

14 MADERUELO, J, *El paisaje. Génesis de un concepto*. pág 17

no se asimila como un elemento constitutivo del paisaje, sino como el fenómeno que permite ver. [...] Sin embargo, la luz no configura el paisaje sólo por su condición de agente necesario de la visión, sino que sus cualidades cromáticas, intensidad, dirección, grado de difusión, dinámica de cambio, etcétera, constituyen algunos de los valores más importantes de un paisaje.<sup>15</sup> De esta forma, también podemos acertar diciendo que la luz, elemento configurador de la forma lo es por tanto del paisaje. ¿Podemos afirmar que el paisaje es un concepto en expansión no sólo semántica, sino también espacialmente?

El filósofo japonés Tetsuro Watsuji, en su inspiradora obra *Antropología del paisaje*, escribe: “Se muestra por tanto la estructura espacio-temporal de la existencia humana como ambientalidad e historicidad. La inseparabilidad de espacialidad y temporalidad se haya en la base de la inseparabilidad de lo histórico y lo geográfico[...] Mueren las personas y cambia el entorno; pero, dentro de ese continuo morir y cambiar, la humanidad y su ambiente perviven.[...] El carácter dual, finito e ilimitado del ser humano se pone de manifiesto claramente en la estructura histórico-paisajística de la vida humana”.<sup>16</sup> Watsuji argumenta así que el paisaje está íntimamente ligado al sujeto de la misma manera que a la sociedad, incluyendo conceptos como *ambientalidad* o *historicidad*. De esta forma podemos vincular el concepto paisaje al término *memoria*.

En efecto, el paisaje es un concepto en expansión.

Sin embargo, Juan Martín Prada matiza: “Ciertamente, en nuestro tiempo parece revivir aquella vieja ya reclamación de una filosofía y una estética del espacio frente a otra del tiempo. Pues frente a los que reivindican hoy las ideas de historia y memoria como rasgos esenciales del arte de nuestra época, yo afirmaré más bien el predominio de un enfoque profundamente espacial, de una *situología* crítica heredera de todas estas consideraciones”<sup>17</sup>. Prada habla de situación, de una memoria basada en la geografía y en el espacio, en una memoria de itinerario.

Fundamentando el paisaje no únicamente en cuestiones de geografía, sino también en cuestiones biográficas y de ambientalidad, el paisaje queda definido como un anacronismo, pues su complejidad evidencia los límites de la representación. Encuentro en el concepto paisaje las cualidades idóneas para representar lo irrepresentable.

---

15 **MADERUELO, J.** *El paisaje. Génesis de un concepto.* pág 143

16 **WATSUJI, T.** *Antropología del paisaje.* pág 35

17 **PRADA, J.M.** *Otra época, otras poéticas (Algunas consideraciones sobre el arte actual)*



## 5- REFERENTES ARTÍSTICOS

### 5.1 GERHARD RICHTER. (De la duda al nomadismo estilístico)



Probablemente mi referente principal durante toda mi formación pictórica. Hoy en día resulta difícil obviar la figura de Gerhard Richter, sobre todo si la imagen ocupa un lugar importante en el discurso artístico. Podríamos denominar a Richter el padre de la figuración contemporánea.

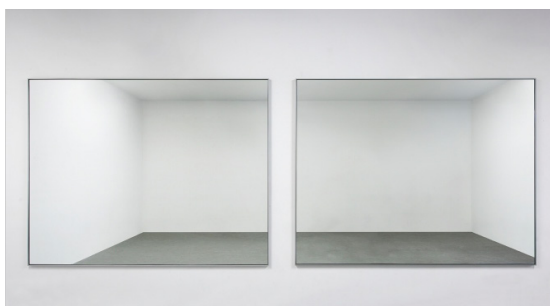
Con la duda como método de pensamiento, el pintor alemán contempla la pintura como la imposibilidad del conocimiento total. “Pintar es hacer una analogía de algo no visual e incomprensible, dándole forma y poniéndolo a tu alcance. Y es por eso que las buenas pinturas son incomprensibles.”<sup>18</sup>



Richter, cuyo pasado está íntimamente vinculado a los horrores de la II Guerra Mundial, basa su figuración en la imposibilidad de representar una realidad que se descubre cruel. Pintura e imagen colisionan, la una hablando de la otra y viceversa. Su constante trabajo sobre la imagen le ha llevado a confeccionar su famoso *Atlas*, un archivo personal de imágenes propias modulable e infinito. Richter vierte en el *Atlas* procesos puramente estéticos con el fin de dinamizar la imagen a través de la memoria.

Sin embargo, encuentro la figura de Richter tan extremadamente inspiradora porque basa su metodología de trabajo en un cambio constante, un nomadismo artístico que ha originado un proyecto artístico vinculado a su propia filosofía de vida. Lejos de rendirse, Richter continúa su búsqueda de incertezas cambiando de registro continuamente, tocando casi todas las técnicas artísticas contemporáneas posibles, abordando la pintura más tradicional de la misma manera que la instalación.

Sin embargo, cada uno de los trabajos del artista alemán respiran un aire común, un aire impregnado de realidades cifradas, de borrosidad y de incerteza.

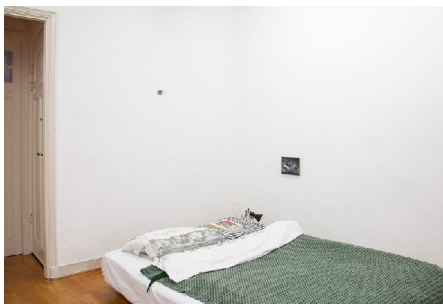


#### Gerhard Richter

(arriba)  
*Kleine Landschaft am Meer*  
1969  
Óleo sobre lienzo  
71.5 cm x 105 cm

(medio)  
*pág 15 del Atlas*  
1964  
Recortes fotográficos  
66.7 cm x 51.7 cm

(abajo der.)  
*Spiegel (Mirror)*  
1989  
Espejo enmarcado en marco de aluminio  
213.0 cm x 274.0 cm



## 5.2 ALAIN URRUTIA

Alain Urrutia es probablemente mi referente contemporáneo principal. Encuentro en él un pintor con unas motivaciones parecidas a las mías. Con una visión fulminantemente pictórica, Urrutia afronta la pintura conformando un imaginario personal construido desde la ambigüedad más absoluta, dejando que una infinidad de dialécticas se apoderen del espectador.

David Barro escribe sobre él: “Alain Urrutia avanza desde la discordancia, desde el desvío. La duda corrompe la mirada, que se deja atravesar por la idea. El tiempo se acumula, se enclaustra. Sus pinturas son de proceso rápido, pero de recepción lenta. Poco importa la escala; cuando esta se impone, resuelve sin miedo, desde lo flexible; cuando esta se encoje, la respuesta es precisa, jugando casi mágicamente con modulaciones de color a partir de una gama de colores muy restringida.”<sup>19</sup> Urrutia recoge el testigo de manos de por artistas como Tuymans para hacer una pintura de lo incompleto, de lo irrepresentable y de lo gris para lograr representar con las imágenes una multitud de posibilidades que desembocan en el vacío.

Sin embargo es este aspecto que señala David Barro nuevamente el que considero más interesante del artista: “[...] parte de fragmentos de imágenes que son fragmentos de las imágenes de su propia vida, como si decidiese pintar en una especie de banda de Moebius donde no sabemos cuándo estamos dentro o fuera de la imagen misma. [...] Alain Urrutia pinta, entonces, para guardar. Como memoria infinita. Como un resto (el anhelo de Alain Urrutia) que [...] sería aquello que puede desaparecer radicalmente como sustancia.”<sup>20</sup> En efecto, Urrutia pinta de manera biográfica, como no podía ser de otra manera. Pinta lo que se encuentra y le grita en silencio, diluyendo la experiencia en una imagen residual. Establezco un paralelismo inevitable entre este aspecto de la pintura de Urrutia y las palabras de Didi-Huberman “montaje anacrónico de un presente capaz de exponer a su vez su pasado”, que recordaremos del capítulo anterior.

La pintura de Alain Urrutia se renueva con cada paso que da, incluyendo actualmente la instalación en su lenguaje pictórico.

### Alain Urrutia

(de arriba a abajo)

*Beheaded Hands IV*  
2015  
Óleo sobre lino  
130 x 160 cm

*Mise en Abyme*,  
2013  
Instalación

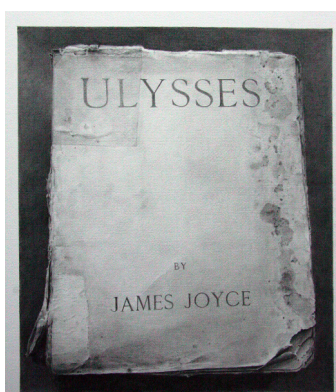
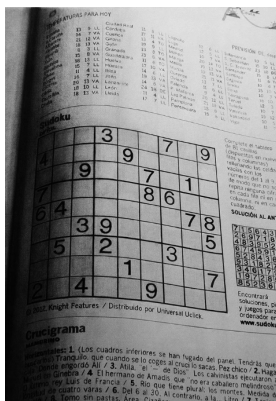
## 5.3 EL DIBUJO COMO DISCIPLINA ARTÍSTICA

El dibujo siempre ha ocupado un puesto secundario durante la mayor parte de la Historia del Arte. Se le catalogaba un medio menor, frágil y falto de autonomía y autosuficiencia.

19 BARRO, D. *La pintura como mensaje cifrado*

20 *Íbid.*





(de arriba a abajo)

**Joan Sebastián**

*Sin título (Sudoku I)*

2013

Grafito sobre papel.

81 x 61,5 cm

*Ulises 10*

2016

Grafito sobre papel.

50 x 44,2 cm

(abajo der.)

**Robert Longo**

*Sin título (October,*

*Black Square )*

2016

Carbón sobre papel

152,4 x 353,1 cm

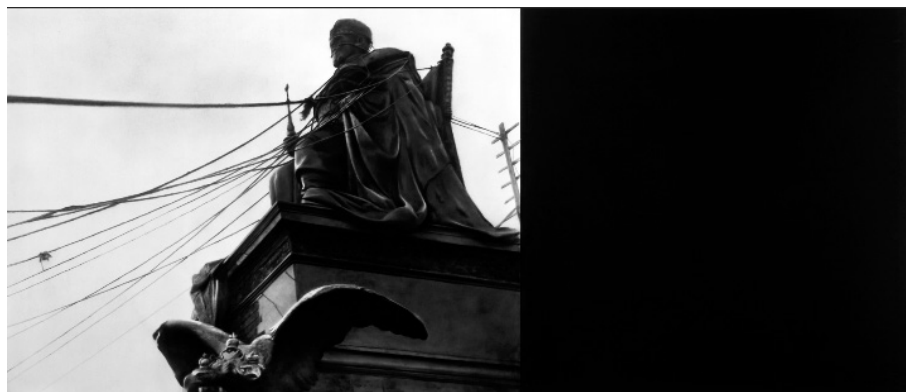
Sin embargo, a finales del siglo XX el dibujo experimenta un auge y consigue emanciparse de las demás técnicas, reafirmandose como medio autosuficiente. Su carácter humilde y sencillo le convierte en una herramienta óptima para cuestionar, por ejemplo el dramatismo del progreso tecnológico y los ritmos vertiginosos de la sociedad actual.

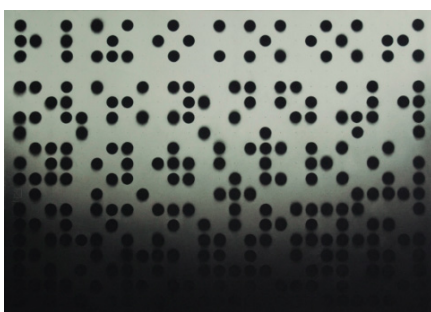
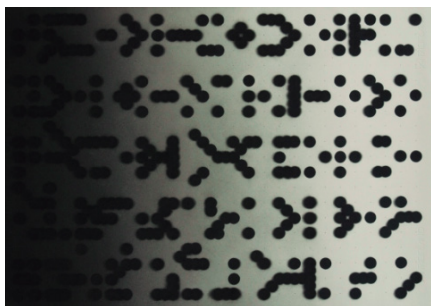
**Joan Sebastián**, exquisito dibujante valenciano, es un referente clave en mi trabajo tanto técnicamente como conceptualmente. Suele trabajar sobre el paso del tiempo, realizando dibujos de salas de espera, o de objetos que invitan a la distracción.

Encuentro especialmente estimulante la serie de dibujos de sus exposiciones *Ulises y Jueves y Sábado*, en la que hace uso de una técnica extremadamente meticulosa que roza el hiperrealismo como una metáfora del proceso y del tiempo invertido en algo. Sebastián realiza sutiles dibujos con grafito de las páginas de los *sudokus* de los periódicos, haciendo una clara alusión al paso del tiempo.

Destaco también el dibujante neoyorquino **Robert Longo**, artista que trabaja la imagen a escalas colosales. Longo trabaja el carboncillo sobre papel montado en tabla, realizando inmensos dibujos del imaginario colectivo estadounidense de los que se apropia con el fin de ironizar sobre un capitalismo seductor. Sus colosales dibujos provocan sensaciones anestésicas debido al gran impacto visual que logran las obras en el espectador.

La humildad de la técnica colisiona con la espectacularidad del resultado, dando lugar a una atmósfera extraña que consigue aturdir. Éste es el aspecto que me interesa de Longo, pues salvando las distancias evidentes en cuanto a aspectos técnicos y conceptuales, yo también busco una colisión entre la aparente fragilidad de la técnica y la imagen.





Me gustaría también mencionar en este apartado al artista polaco **Jaroslaw Grulkowski**, profesor de dibujo de la Akademia Sztuk Pięknych de Breslavia (Polonia), en la que estudié durante nueve meses gracias a una beca Erasmus. Grulkowski dibuja con carboncillo sobre papel Fabriano, creando una serie de estructuras que proponen una rivalidad entre el orden y el caos. Un conocimiento exquisito de la técnica le permite originar abstracciones de formas con un evidente poso figurativo y creando composiciones estáticas y dinámicas casi matemáticas. Las composiciones están aliñadas con un interesante *horror vacui*, característica que permite apreciar sus dibujos como algo parecido a un escenario donde se originan diálogos en silencio y suceden varias cosas a la vez.

La serie de *The secret life of molecules* es un ejemplo de su trabajo. En esta serie Grulkowski pretende simular la óptica de un microscopio que enfoca de manera furtiva varios elementos corpóreos que parecen moverse en un plano microscópico

## 5.4 OTROS REFERENTES CONTEMPORÁNEOS

Mi trabajo bebe de múltiples referentes artísticos. Encuentro en la búsqueda de referentes los estímulos creativos necesarios para seguir produciendo. Enumeraré algunos de los más importantes con respecto a mi obra.

Intentaré hacer un recorrido visual a través de ellos:

### Luc Tuymans

(de arriba a abajo)

**Jaroslaw Grulkowski**  
*Z cyklu sekretne życie molekuł (The secret life of molecules)*  
 2015  
 Carboncillo sobre papel  
 50x70cm

*Z cyklu sekretne życie molekuł (The secret life of molecules)*  
 2015  
 Carboncillo sobre papel  
 50x70cm



### Diego Vallejo Pierna



### Vija Celmins



(de arriba a abajo)

#### Diego Vallejo Pierna

(izq.)

*Sin título*

2015

Carboncillo sobre papel

50 x70 cm

(der.)

*Sin título XX. De la Serie*

*From a tree-house,*

2011

Óleo sobre lienzo

20 x20 cm

#### Vija Celmins

*Desert*

1975

Grafito sobre papel

31,5 x 41,6 cm

#### Maria Tinaut

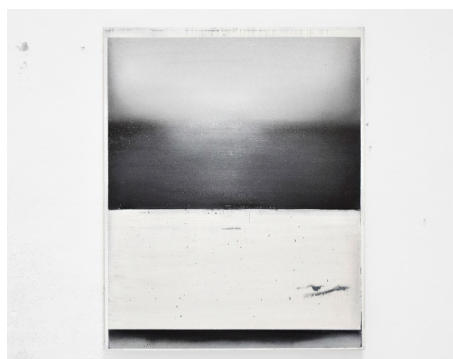
(der.)

*Can't wait to be gone*

2015

Esmalte sobre lienzo

46x38 cm



(izq.)

*Calpe 1956*

2015

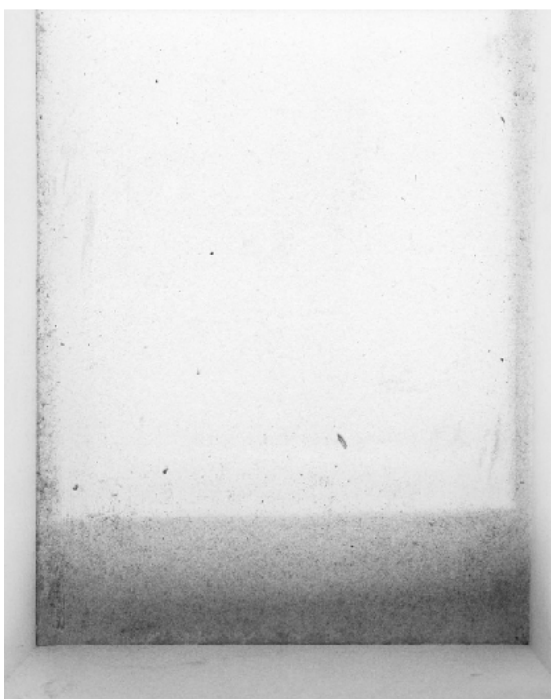
Esmalte sobre lienzo

81x65 cm

**David Kowalski**



**Koo Bohnchang**



(de arriba a abajo)

**David Kowalski**

*The Buddha.*

2013

Óleo y cera sobre madera

18 x 24cm.

**Koo Bohnchang**

*Interiors*

Fotografía

100 x 120 cm



## 6- OBRA

“El impulso de pintar no procede de la observación ni tampoco del alma (que probablemente es ciega), sino de un encuentro: el encuentro entre el pintor y el modelo, aunque éste sea una montaña o un estante de medicinas”<sup>21</sup>.

### 6.1- ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN

Nos parece conveniente dedicar un apartado tanto a una revisión de los trabajos previos que han vertebrado lo que considero mi producción actual. Intentaremos hacer un recorrido formal de hecho contemplo mi obra como un conglomerado de trabajos que dialogan entre sí, independientemente de la fecha de su ejecución o de su pertenencia a series más o menos agrupables.

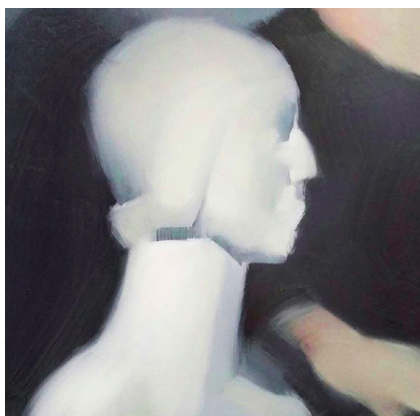
#### 6.1.1. *Pintaba, pinto y pintaré.*

Los primeros años de carrera fueron determinantes en cuanto mi manera de expresarme en las artes plásticas: no he sufrido al abordar el dibujo y la pintura desde un enfoque más figurativo o tradicional. Todo lo contrario, la asimilación de las artes, y más concretamente la pintura con dentro de los parámetros de la figuración me ha enseñado a mirar; a desarrollar unos criterios visuales personales y a saber evaluar, con más o menos tino el mundo de una manera transversal, a través de fundamentos estéticos y sensibles.

El rol que se asume los primeros años de carrera al pintar modelo me influyó desde el principio en el hecho de abordar la pintura desde un enfoque formal. No obstante el análisis no es suficiente si lo que se quiere es pintar. Siempre he abordado la pintura desde una actitud de semiconsciencia; la he concebido como un proceso de ordenación de formas que se jerarquizan no sé muy bien cómo.

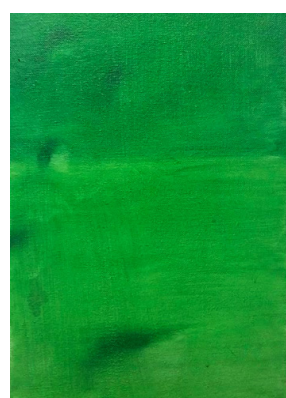
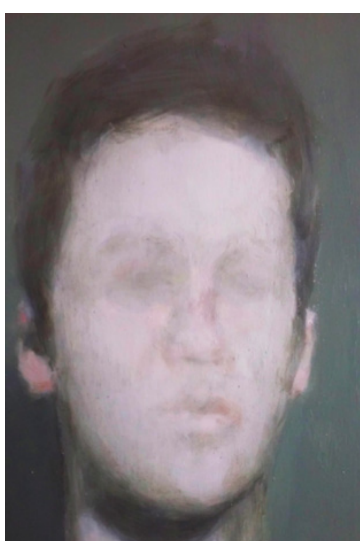
Es ahora cuando comprendo un poco más la importancia que tiene asumir la representación como la inmersión en un proceso parecido al trance: el resultado es simplemente mejor.

Existe un conjunto de “trabajos embrión” anteriores a mi producción actual que respondían un tanteo muy intuitivo con la figuración. Nacían de una atracción magnética por el vocabulario pictórico, apoyada por un consumo visual necesario de referentes tanto históricos como contemporáneos. Me



**Luis de la Fuente,**  
*Trabajo académico  
en la asignatura de  
retrato. (Detalle)*  
2016  
Óleo sobre tabla  
120 x 100 cm

21 BERGER, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ediciones Árdora, 2009 (página 40)



Luis de la Fuente,  
(de arriba a abajo)  
*Autorretrato con  
blanco*,  
2016  
Óleo sobre tabla  
120 x 100 cm

Detalle del rostro  
en *Autorretrato con  
blanco*.

*Green*  
2016  
Óleo sobre lienzo  
35 x 20 cm

interesaba representar lo extraño, lo difícilmente clasificable. El barroco español, más concretamente Velázquez fue mi referente pictórico más inspirador. Asimismo, referentes contemporáneos como Michäel Borremans o Nicola Samori me indujeron a concebir la *escenariedad*.

Asignaturas del grado de naturaleza *a priori* más “académicas” fueron el ecosistema donde poco a poco fui dando forma a una pintura enmarcada en lo ambiguo, en la que las formas sustituían al color. Comenzaba a intuirse en mis obras una restricción cromática inducida por la forma.

Leyendo a John Berger ya posteriormente en un pequeño pero emocionante librito, encontré un párrafo que ilustraba muy bien ese problema que suponía enfrentarse al color: “Sin duda, los colores existen en la naturaleza para poder ser vistos. Pero si eres pintor los colores son tus enemigos. ¡No porque pretendas controlarlos, sino porque tienes que alejarte de ellos! [...] Cuando los colocas al borde de tu paleta, calculas las proporciones y te mantienes distante. Los colores son superficiales, artificiales e inertes. Puede incluso que empieces a odiarlos por su repulsiva inocencia. Parecen camisas recién compradas, todavía con la tirilla de cartón bajo el cuello y las mangas perfectamente dobladas y prendidas con alfileres. Si tienes que coger una y estás sudando, lo haces con las yemas de los dedos. [...] Como pintor, luchas por hacerlos desaparecer, para que su lugar lo ocupen los cuerpos.”<sup>22</sup>

Nunca he pretendido con en mi trabajo hacer un uso simbólico del color. Siempre me ha parecido un “palo en la rueda”, una especie de obstáculo que me priva de lo que considero importante en la pintura. La ausencia del color me recuerda que soy un simple espectador más.

Mi pintura fue perdiendo saturación cromática, hasta que finalmente la enfoqué en aspectos mucho más corpóreos como son la luminosidad y la forma. Jugando con las alternativas que ofrecía mi devenir pictórico, inicié mis primeros dibujos en esta dirección, dando lugar a dos dibujos a grafito que abrieron la puerta a la técnica seca.

Aunque estaba contento con esta depuración formal, aún habían aspectos que no me convencían, dando lugar a peculiaridades como *Green*, un cuadro en el que el color surgió como un coletazo.

La irrupción del concepto imagen en mi abanico teórico asentó las bases de lo que se convertiría mi obra posteriormente.

8 BERGER, J, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ediciones Árdora, 2009 (página 23). *Op cit*

Puedo afirmar que el análisis formal y la observación fueron elementos mucho más importantes en el principio del grado que en la actualidad; hoy no busco una mimesis formal, surge de una manera natural.

### 6.1.2. De la pintura al dibujo y del dibujo a la pintura.

La pérdida del color implicó cambios: mi trabajo se volvió mucho más ambiguo de repente. De hecho, mi obra se volvió un reflejo de mi forma de pensar.

En occidente asimilamos el gris de una forma pesimista. Asociamos el gris al humo, a lo borroso o a lo sucio. Los colores aportan significados, aportan simbología y crean narración. El gris se entiende como lo obsoleto, lo frío o lo que no aporta nada. Solamente pregunta, no responde, y se limita planta la semilla de la desconfianza y de la duda. Si el color acerca, el gris aleja.

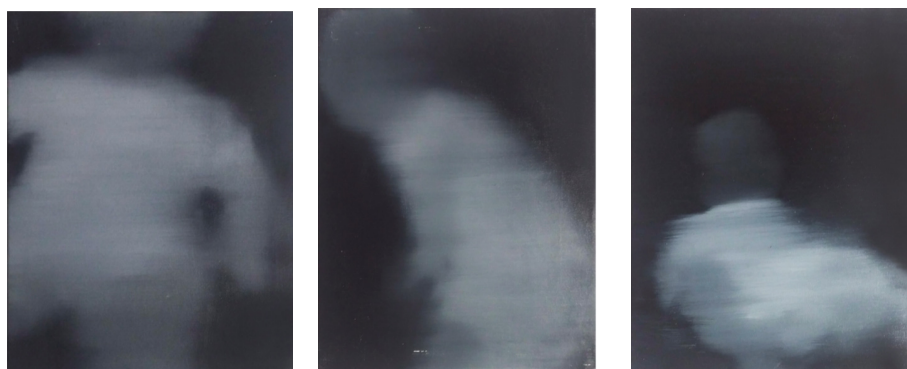
La serie que realicé en 2016 titulada *Seis maneras de ver lo mismo* estaba formada por seis obras: tres óleos y tres dibujos a carboncillo. Fue una serie determinante en cuanto a la dirección que iba a tomar mi obra inminentemente posterior. La serie constaba de seis representaciones en distintas perspectivas de un mismo objeto, concretamente un muñeco que encontré en un mercadillo. La razón por la que realicé esta serie consistía en un acto lúdico: jugar con la ambigüedad de la imagen mediante la representación de un objeto con potenciales connotaciones.



Luis de la Fuente,  
(Arriba)

5  
2016  
Carboncillo sobre  
papel  
100 x 70 cm

(abajo der.)  
1, 2, 3 (de izquierda a  
derecha)  
2016  
Óleo sobre lienzo  
35 x 27 cm cada uno



Saqué varias conclusiones de ese proyecto: **1)** El rol que anteriormente ocupaba el color lo había heredado la imagen: la imagen substituyó al color. **2)** Los dibujos, a mi entender, superaban en muchas cosas a las pinturas: la simpleza del carbón como técnica me parecía más elegante y frágil; la técnica que empleé en los dibujos le imprimían un aire cercano al de una impresión; el uso de la esponja para dibujar aportaba limpieza y homogeneidad, las reservas laterales de la cinta (*frames*) aportaban limpieza y contraste, además de simular el aspecto de una impresión. **4)** El carboncillo construía una at-

mósfera idónea: volatilidad, suciedad, acromatismo, distancia. **5)** Partir de la fotografía me parecía un buen punto de partida: me abría el debate de la temporalidad y de la reproducción de la obra de arte. **6)** Al espectador le interesaba lo que significaban las imágenes allí representadas. Ejercían una labor de detectives y lo narrativo cobraba más importancia que lo pictórico.

No todas las conclusiones me parecieron positivas. No me parecía interesante que el espectador antepusiera el aspecto narrativo por encima de todo, pues entendí que no me interesaba lo morboso o la espectacularidad de las situaciones.

También establecí, sin querer un abismo formal entre mis pinturas y mis dibujos. Concebía las dos técnicas de una manera distinta y a la vez similar: pintar era calor y dibujo era frío. Yo necesitaba a las dos, pero no lograba que coexistieran. Ya empezaba a ver mi obra como lo que procuraría que se convirtiera posteriormente: una obra que hablaba de antagonías, anacronismos y contraposiciones de una forma indirecta.

### **6.1.3. La incursión de la imagen**

Como he señalado anteriormente, intuyo que la imagen asumió el rol que el color no pudo desempeñar en mi obra.

Cuando al color lo sustituye la forma se abren dilemas discursivos: ¿Y ahora qué pinto? ¿Vale pintar cualquier cosa? Si no me satisface pintar cualquier cosa porque puedo caer en lo narrativo de una manera violenta, como me sucedió en la serie *Seis maneras de ver lo mismo*, he de elegir bien lo que pinto. En un principio, la imagen irrumpió en mi trabajo con violencia y con demasiada evidencia.

El término *imagen* engloba unos conceptos que me interesaban. Representar elementos muy reconocibles en la obra facilita el surgimiento de una narratividad poco interesante. Lo que me parece interesante de lo narrativo es cuando se destruye en solitario, cuando se formulan más preguntas que respuestas.

Suelo trabajar a partir de la fotografía. Es la imagen la que construye algo después. Utilizo la fotografía a modo de memoria, una herramienta que me permite repasar lo mirado, lo encontrado. Berger, en un intento de aproximarse a lo que es la fotografía, defiende: “(...Una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en el que lo es una pintura), es una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella



o una máscara mortuoria”<sup>23</sup>.

Los dibujos a carboncillo me permitían elaborar algo visualmente cálido de una forma fría y distante. Algo encuentro en mi trabajo cuando uso el carboncillo: encuentro un equilibrio basado en la tensión. La tensión que rodea la más tradicional de las técnicas enfocada desde la contemporaneidad.

No tengo la capacidad de trabajar sobre un tema específico, de hecho cuando lo hago tengo una sensación de engaño, una sensación de sobrexposición que me persigue durante la realización del trabajo. Con esto me refiero a que me cuesta defender cualquier tema, no por mi incapacidad de reflexión, si no por mi desconfianza hacia el término *verdad absoluta*.

De hecho, hablo de *incursión* de la imagen en mi obra porque a veces necesito descansar de la figuración. Decido prescindir de ella para respirar. Huir de la imagen es algo similar a una toma de oxígeno, lo vivo como cuando te sumerges en el agua y subes a la superficie rápidamente para dar una bocanada de aire. Cuando esto ocurre, surge la abstracción, recordándome que aún quiero ser pintor.



Gerhard Richter, sobre la alternancia de figuración y abstracción en su obra, confiesa: “[...]Empecé a hacer figuras, entonces, un día, de repente, comencé a hacer abstracción. Y luego comencé a hacer ambas cosas. Pero nunca fue realmente una decisión consciente. Era simplemente una cuestión de deseo. De hecho, realmente prefiero hacer un trabajo figurativo, pero la figura es difícil. Entonces, para evitar la dificultad, tomo un descanso y pinto abstractamente. Lo que realmente me gusta, por cierto, porque me permite hacer hermosas pinturas.”<sup>24</sup> De una manera muy similar a Richter la imagen aparece con el fin de atarme a la realidad y desaparece para desvincularme de ella.

Pensar en los esfuerzos que hago para comprender complejidades imposibles de descifrar me conduce hacia la representación de las cosas que me

Luis de la Fuente,  
Sin título  
2018  
Carboncillo sobre  
papel  
100 x 70 cm

23 BERGER, J. *Mirar*. pág 56

24 RICHTER, G. *Texto. Escritos, entrevistas y cartas entre 1961 y 2007*. pág 306

sugieren esos pensamientos. Pintar lo ininteligible.

Prefiero representar la máscara, no el muerto.

Me interesa la pausa, lo estático y lo visualmente aburrido.

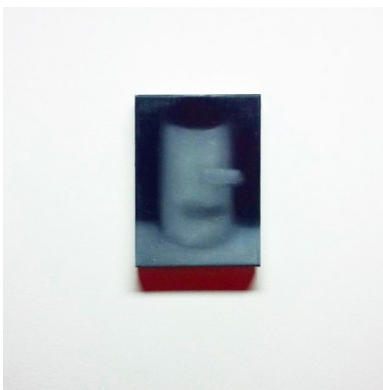
No quería representar imágenes ya dadas, quería representar testimonios de encuentros físicos que tuvieron una duración y que respiraron en el pasado. Historias que no fueron más que las imágenes que se sacaron de ellas en un espacio y en un tiempo específicos.

Dar otra oportunidad a las complejidades que se perdieron es representar, en definitiva, la complejidad del momento vivido.

#### **6.1.4 La función del espacio expositivo en mi obra**

Creo que la realización de una obra enmarcada en la pintura tradicional no impide contemplar el espacio instalativo como una ampliación del vocabulario pictórico.

La *fuga* que la pintura experimentó hacia la tridimensionalidad y el desdibujamiento de la línea que separaba pintura y escultura hizo plantearme en qué medida mi obra se podía abordar desde la interdisciplinariedad.



En mi caso, empecé a estudiar las posibilidades espaciales que mi obra podía experimentar a raíz de colgar en la pared un pequeño cuadro que titulé *Orange*. Inicialmente fue colgado con el fin de realizarle una fotografía para archivarla en mi dossier, sin embargo advertí que la sombra que proyectaba el cuadro en la pared era naranja, pues se reflejaba en ella la pared roja de enfrente. La pared opuesta al cuadro se había convertido automáticamente en parte de la obra.

El color había regresado, esta vez de manera imprevista. No tuve la necesidad de huir de él (como anteriormente me había sucedido) porque ahora adoptaba un valor más de forma que de color. Comprendí que se había materializado un diálogo entre imagen y espacio durante la acción de colgar un cuadro. De ese diálogo surgió una nueva experiencia estética, pero también supuso una confusión a la hora de definir la técnica: seguía siendo pintura, pero ya no era óleo sobre lienzo.

Luis de la Fuente,  
*Orange*  
2017

A partir de ese momento planteé la posibilidad de abordar mi producción también desde una perspectiva instalativa. Me parecía interesante el contraste que se evidenciaba entre bidimensionalidad y tridimensionalidad.



Instalación de dibujo enmarcado, aplicando las posibilidades plásticas de la tridimensionalidad. Juego de reflejos.

El término “pieza” era de repente aplicable, ya no solo a una pintura, sino también a un dibujo, a un papel.

La instalación incluye el espacio expositivo como vehículo discursivo, ofrece una experiencia más alejada de la contemplación y más en contacto con la experiencia física. El proceso de instalar tiene un recorrido en el tiempo e implica una espacialidad, una geografía. Este aspecto de la instalación como experiencia física dialoga con la metodología que utilizo en el inicio de mis proyectos, en la etapa de búsqueda de encuentros.

La finalidad de utilizar el espacio expositivo como herramienta plástica es mostrar diálogos estéticos y discursivos, sugerir encuentros entre las piezas expuestas. En definitiva, ampliar el vocabulario pictórico en virtud de la dialéctica y de la estética.

## 6.2- PROCESOS Y DESARROLLO

En cuanto a las fases de mi trabajo, es importante para mí explicar que sigo un método más caótico que ordenado. No hay una serie de pautas que sigo de una manera canónica para llegar a un resultado, de hecho el caos y el orden colisionan constantemente durante el proceso.

Mi producción se desarrolla de una forma bastante intuitiva, de manera similar al proceso de elaboración un cuadro o un dibujo.

### 6.2.1- Imágenes de lo encontrado

Mi trabajo implica una ordenación subjetiva de una realidad encontrada, filtrada *a posteriori* por unos criterios estéticos personales que se redefinen a medida que el trabajo evoluciona.

Para intentar explicar mi método (o mi no método), creo que he de empezar mencionando una obviedad: el sentido de la vista es la primera herramienta con la que cuento. Los ojos son los primeros responsables de la realización de la mayoría de trabajos en lo que a las artes plásticas se refiere. Son el receptor y filtro principal de todo proceso visual.

Sin embargo son las piernas, o más generalmente mi capacidad de movilidad la responsable de poder acceder a las imágenes que me interesan. Digo “piernas” porque me refiero a un desplazamiento físico, pues también puede

entenderse como desplazamiento visual a aquel que se da lugar en Internet. Accedo a una realidad buscada desde una postura activa.

Podría ilustrarse esta querencia por representar lo encontrado con un breve fragmento del documental *Gerhard Richter Painting*<sup>25</sup>, en el que el artista alemán es grabado volviendo al lugar donde realizó una fotografía de una simple verja. La reportera, sorprendida, suscribe el hecho de que el modelo era una verja. El artista explica *in situ* a los reporteros que en el momento en el que hizo la fotografía estaba soleado y la luz era especial. Richter comienza un proceso de contemplación después de filtrar la realidad a través de unos criterios estéticos personales.

De una manera parecida a la de Richter, el desplazamiento me permite catalogar encuentros que serán el comienzo de la materialización de nuevas realidades.

Los estímulos visuales a los que te sometes cuando te desplazas físicamente son infinitos. A mi entender, igual o incluso más abundantes (sin entrar en cuestiones de calidad, pues hablo ahora en cuestión de cantidad) que los que puede recibir, por ejemplo, un apropiacionista. No obstante en mi trabajo no descarto trabajar con imágenes pertenecientes al imaginario colectivo, concibiéndolas como las huellas de la sociedad a la que pertenezco.

Esto se debe estrictamente al sentido de la visión. El ojo es capaz de enfocar y desenfocar, y además cuenta con un elemento tanto o más interesante que los anteriores denominado *visión periférica*. Esta cualidad de la visión también es interesante, pues normalmente enfocamos la mirada hacia aquellas cosas o acontecimientos que de alguna manera nos afectan de una manera más directa. Hacer un uso de la visión periférica me ayuda a recoger lo que no le interesa a nuestros ojos enfocar, y verterlo en el contenedor de lo insignificante y de lo especulativo.

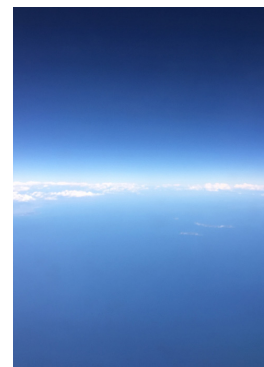
Una ampliación del espectro visual entrena el ojo y afina la mirada: es básico en las artes plásticas establecer unos criterios estéticos personales. No obstante, cuantos más estímulos recibes, más tortuoso será, creo, el proceso de intento de asimilación de éstos. Bajo mi punto de vista y en el punto en el que me encuentro, el acto de filtrar y asimilar requiere la misma atención que el proceso de recepción de tales estímulos.

Por supuesto ésta es una visión personal, y lo que mi trabajo propone es la construcción y deconstrucción de un imaginario personal confeccionado de una manera nómada y activa.



**Gerhard Richter,**  
*Zaun*  
2008  
Óleo sobre lienzo  
35.5 cm x 27 cm

25 BELZ, C. *Gerhard Richter, Painting.*



Fotografías varias  
tomadas entre 2016-  
2018

### 6.2.2- Metodología. Sobre la técnica

La técnica es un factor muy importante en mi trabajo. Se ha convertido en un elemento discursivo que tengo que cuidar. Me supone un esfuerzo innecesario crear una metodología específica para mi trabajo, pues cada imagen me pide ser o no procesada y de qué manera.

Insisto en una técnica extremadamente rudimentaria: carboncillo sobre papel. Normalmente utilizo dos tipos de carboncillo: el carboncillo en polvo de Cretacolor y el Chunky Charcoal. El primero ya viene dispuesto en polvo y tiene un tono cálido y amarillento, y el Chunky Charcoal se vende en barras

cilíndricas y normalmente se tiene que pulverizar a mano con la ayuda de una lija o utilizarlo directamente sobre el papel. El Chunky Charcoal aporta un negro muy profundo y opaco, y es extremadamente cubriente, por lo que es muy útil para cubrir grandes zonas oscuras.

Utilizo varias esponjas para aplicar el carboncillo sobre el papel, cada una con una tonalidad de gris diferente. De esta manera he conseguido crear una escala tonal propia, con el fin de ordenar mínimamente el proceso que conlleva mis dibujos. Suelo utilizar la cinta de carroceros por dos motivos principales: para fijar el papel a la tabla (la tabla donde se apoya el dibujo debe ser extraordinariamente plana en caso de no desear irregularidades), y para dejar reservas blancas principalmente. En mis dibujos, sobre todo si trabajo la imagen suelo dejar reservas a modo de *frame* para lograr un resultado similar a una impresión.



Esponjas utilizadas para dibujar.

Normalmente dibujo por sustracción. Esto quiere decir que generalmente parto de un tono medio-bajo, y voy definiendo las formas con trapos, gamuzas y gomas de diferentes formas y densidades. Dibujar por sustracción hace que me acerque a un proceso más pictórico, ya que abordo las formas con más intuición que certeza.

Cuando se dibuja es muy importante mantener el entorno de trabajo limpio. No lavarse las manos cada cierto tiempo, por ejemplo, implica un riesgo añadido de manchar el papel donde no se desea, pudiendo estropear el dibujo irremediablemente. El dibujo encarna lo delicado, lo efímero y lo precario, y hay que tratarlo de una manera acorde a la naturaleza de la técnica si se quiere conseguir un resultado óptimo.

Desde luego, dedicar tanto tiempo a una técnica te permite pensar sobre ella, sobre sus cualidades conceptuales y en sus cualidades matéricas. He de confesar que el dibujo, en mi caso me requiere una mayor atención que la pintura, aunque las concibo de manera extremadamente similar.

Insistir en una técnica concreta tiene sus ventajas, ya que optimizas los procesos y normalmente se consiguen resultados técnicamente satisfactorios. No obstante es fácil acomodarse a las metodologías que dan buenos resultados, y se dejan de lado aspectos tan importantes como la investigación de otros vocabularios. En mi caso siempre procuro preguntarme si hay un método mejor para materializar mis ideas, y si lo encuentro, profundizo en él.

Luis de la Fuente,  
Sin título  
2016  
Carboncillo sobre  
papel  
41 x 36 cm



### 6.3. SERIES

Hemos decidido agrupar el trabajo práctico en series atendiendo a unos aspectos tanto temáticos como formales

#### 5.3.1 *Mirar desde abajo.*

*Mirar desde abajo* responde a una serie concebida para pensar la imagen. Decidí utilizar referentes pictóricos del romanticismo inglés mayoritariamente, como John Constable o David Cox, artistas que encontraban en el paisaje natural la representación de lo bello.

Tratando de transformar la seriedad de mis referentes en un proceso lúdico, dirigí el trabajo hacia un metalenguaje. Me propuse hacer dibujos de lo que podían ser las nubes de mis referentes románticos y someterlos a cambios, dobleces y giros haciendo un esfuerzo en representar lo irrepresentable. El dibujo hablaba del dibujo mediante una negación del mensaje romántico como fin estético.

El carboncillo sobre papel fue la técnica principal, permitiéndome investigar plásticamente hasta conseguir un efecto de impresión, lo que convertía una técnica *a priori* cálida en un resultado frío y distante, idóneo para plantear un enfoque más formal del proyecto.



Luis de la Fuente,  
*Right and Left*  
2016  
Carboncillo sobre papel  
41 x 36 cm cada uno



**Luis de la Fuente,**  
(arriba)  
*Vertical*  
2016  
Carboncillo sobre papel  
57,5 x 50 cm

(abajo)  
*Sin título*  
2016  
Carboncillo sobre papel  
90 x 70 cm





**Luis de la Fuente,**

(arriba)

*Sin título*

2016

Carboncillo sobre papel

41 x 36 cm

(medio)

*Sin título*

2016

Carboncillo sobre papel

27 x 24, 5 cm

(abajo)

*Sin título*

2016

Carboncillo sobre papel

27 x 24, 5 cm





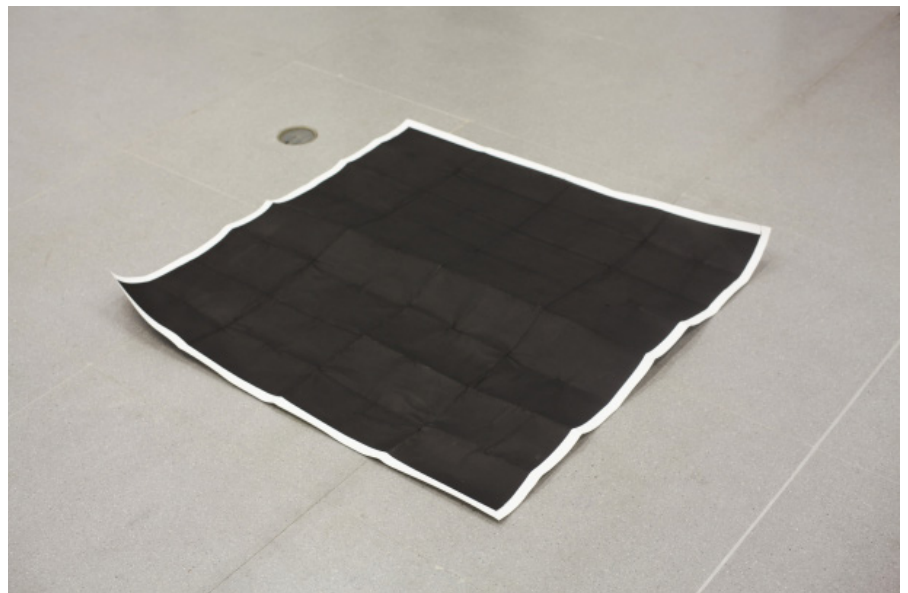
**Luis de la Fuente,**  
W/B  
2016  
Carboncillo sobre papel  
50 X 100 cm

### 6.3.2. Luz y forma. Proyecto instalativo

*Luz y forma* lo planteé como un “proyecto satélite”. Es decir, en un principio fue pensado como un ejercicio aislado y cerrado por su alto grado de tridimensionalidad y su, en principio poca cohesión formal con mi producción artística.

El proyecto pretendía cuestionar la bidimensionalidad propia del dibujo desde la tridimensionalidad, a través de un metalenguaje que contemplaba las máximas del dibujo: bidimensionalidad (papel) y contraste. Fue concebido en forma de instalación, y fue expuesta en la Project Room A-2-9.

Fue un ejercicio muy interesante que me permitió pensar mi obra en términos instalativos, ya que el resultado final lo consideré altamente compatible con la obra que había producido hasta ese momento, pasando de ser un “proyecto satélite” a ser un episodio clave en la evolución formal de mi obra.



**Luis de la Fuente,**  
64  
2018  
Carboncillo sobre papel  
100 X 100 cm



**Luis de la Fuente,**  
(arriba)

*Luz y Forma*  
2018  
Vista general

(abajo)

*Hanging landscape*  
Técnica mixta  
2018  
50 x 3 x 100 cm





**Luis de la Fuente,**

(arriba)

*6 steps on wall*

2018

Carboncillo sobre papel

100 X 100 cm

(abajo)

*Drawing*

2018

Técnica mixta

Medidas variables

### 6.3.3. Una forma del paisaje. *Tiempo y piedra*

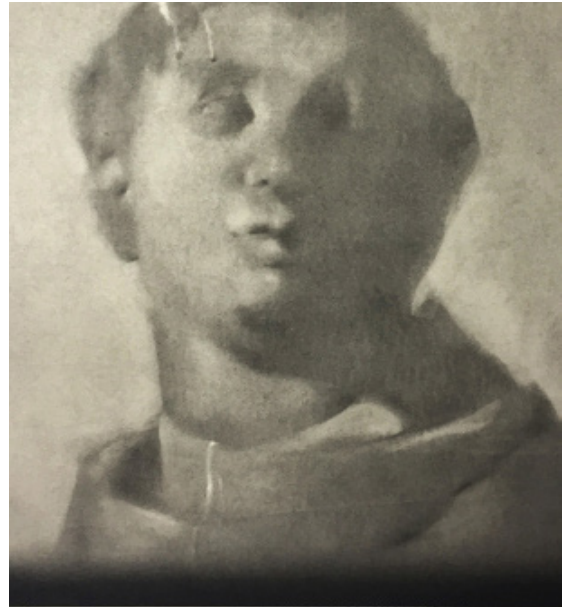
En *Una forma del paisaje. Tiempo y piedra* se busca realizar un proyecto abierto, en expansión incorporando nuevas teorías sobre el paisaje. Es concebido como una evolución de *Mirar desde abajo*, sin limitarme a una temática únicamente. A partir de fotografías tomadas en múltiples localizaciones como museos y desplazamientos tanto rurales como urbanos, con el fin de reconstruir a partir de huellas, un recorrido personal en el tiempo y en el espacio.

Lo incompleto, lo roto, lo anecdótico y lo antiguo buscaban construir una dialéctica basada en una revisión de la estética por medio de, principalmente estatuas y elementos de tiempos pasados del entorno urbano. Procuré aportar una visión tan ambigua como desenfadada, mostrando un recorrido con cierto tono irónico.

El carboncillo sobre papel es nuevamente la técnica principal, aunque como veremos más adelante el proyecto me pide expandirse tanto temáticamente como plásticamente.

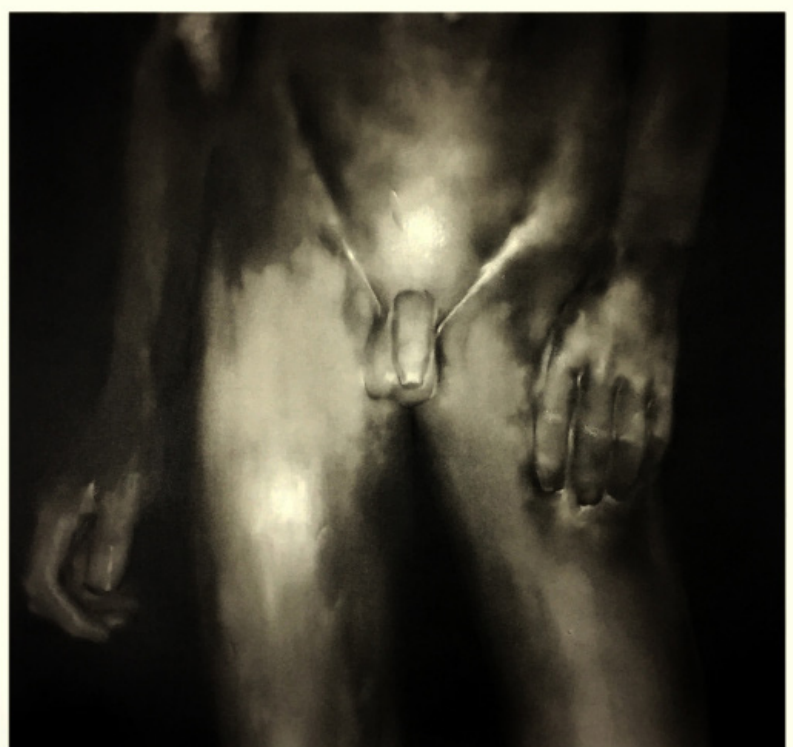


Luis de la Fuente,  
*King Bretzel*  
2017  
Carboncillo sobre papel  
70 X 85 cm

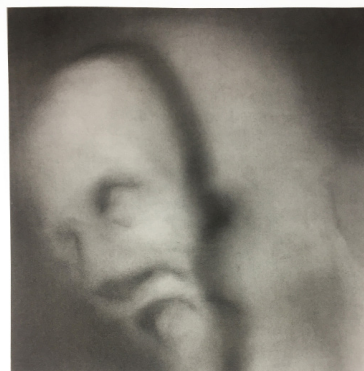


**Luis de la Fuente,**  
(arriba)  
*Sin título*  
2017  
Carboncillo sobre papel  
41 x 36 cm

(abajo)  
*Praga*  
2017  
Carboncillo sobre papel  
66 x 70 cm

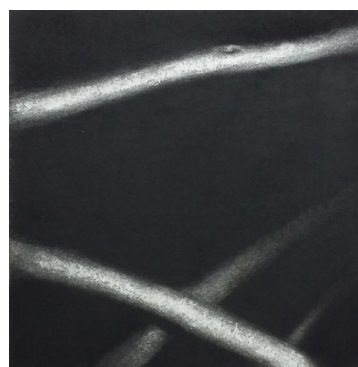






#### **6.2.4 Las plantas que curan y las plantas que matan**

El proyecto reclamaba una expansión nuevamente, a través de una serie que actualmente está en proceso titulada **Las plantas que curan y las plantas que matan**, centrada en una visión más paisajística y biográfica, recuperando referentes visualmente más románticos e introduciendo óleos, fotografías e incluso elementos tridimensionales. Al ser un proyecto expansivo, realizo nuevas series a partir de las anteriores.



**Luis de la Fuente,**  
(arriba)  
*Sin título*  
2017  
Carboncillo sobre papel  
30 x 30 cm

(abajo)  
*Ramas*  
2016  
Carboncillo sobre papel  
66 x 70 cm





**Luis de la Fuente,**

(arriba izq.)

*Resto 1*

2018

Carboncillo sobre papel  
20 x 20 cm

(arriba der.)

*Resto 2*

2018

Carboncillo sobre papel  
20 x 20 cm

(abajo izq.)

*Tierra 1*

2018

Carboncillo sobre papel  
35 x 25 cm

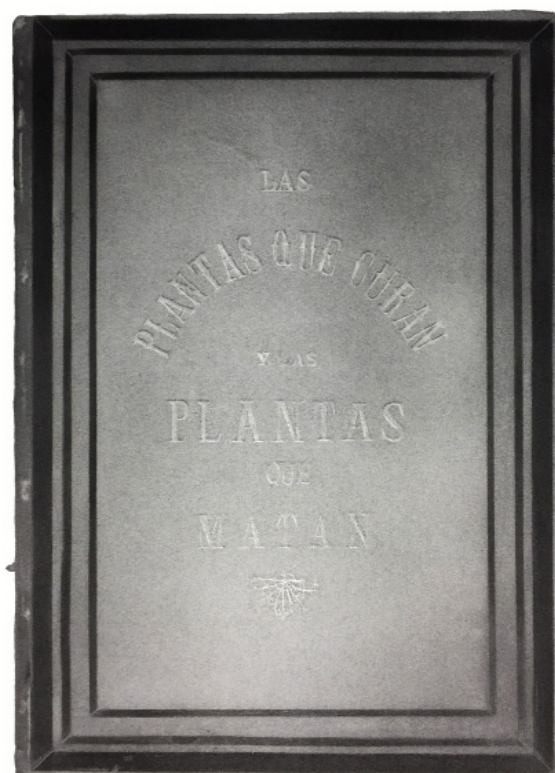
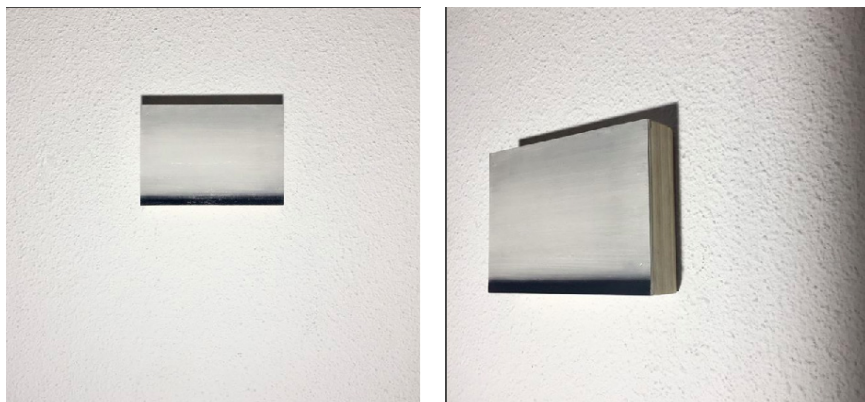
(abajo der.)

*Tierra 2*

2018

Carboncillo sobre papel  
35 x 25 cm





**Luis de la Fuente,**  
(arriba)  
*Tierra y sombra*  
2018

(abajo)  
*La plantas que curan y las  
plantas que matan*  
2018  
Grafito sobre papel  
40,5 x 31,5 cm

## 7- CONCLUSIONES

Partiendo de los objetivos propuestos al principio de la memoria, puedo decir que se han cumplido la mayoría de forma satisfactoria. Este trabajo me ha puesto a mi trabajo y a mí frente a un espejo. Uno de los objetivos más importantes del trabajo era someterme a una introspección artística y personal, y creo que así ha sido. El trabajo me ha ayudado a ordenar conceptos que daban vueltas en mi cabeza y aplicarlos a mi producción artística.

De la misma manera ha supuesto un entrenamiento exhaustivo de la mirada, con la finalidad de afilar mi sentido de la estética. He reafirmado mi mirada pictórica pensando el mundo exterior a través del filtro de la pintura. Del mismo modo creo que he asimilado el proyecto como un fenómeno en constante evolución, intentando no sujetarlo a muchas ataduras formales.

Considero que he dotado de solidez conceptual al trabajo, de manera que la parte teórica y la práctica dialogan coherentemente.

En cuanto a la parte práctica creo que los resultados son aceptables, necesito mejorar en algunos aspectos técnicos como la limpieza y en el acabado de las obras.

Considero que he cumplido con todas las expectativas, teniendo en cuenta la metodología tan intuitiva con la que he realizado el trabajo, y de todos los procesos que han acontecido durante el mismo, adaptándome a las adversidades que iban surgiendo. Además, creo que todas las series trabajadas mantienen una unión y cohesión entre ellas por haber sido realizadas de forma paralela y progresiva, nutriéndose las unas de las otras.

## 8- BIBLIOGRAFÍA

**BADÍA, M.** *Perfección de la imagen. Una entrevista con Jeff Wall*, (1999). En: Revista Lápis., 1999, núm. 157, (pág. 27 y ss)

**BARRO, D.** *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. Madrid : Dardo ediciones, 2009.

**BARRO, D.** *La pintura como mensje cifrado*

**BERGER, J.** *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001

**BERGER, J.** *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ediciones Árdora, 2009

**BERGER, J.** *Un hombre afortunado*. Barcelona: Alfaguara, 2017.

**BERQUE, A.** *Paysage, milieu, historie*. En: AA.VV., *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon. Seyssel: 1994.

**BERQUE, A.** *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. pág 24

**BENJAMIN, W.** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F: Ítaca. 2003.

**DIDI-HUBERMAN, G.** *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2018

**GARCÉS, M.** *Visión Periférica. Ojos para un mundo común*. En: BUITRAGO, A. *Arquitecturas de la mirada*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2010.

**MADERUELO, J.** *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2013.

**PRADA, J.M.** *Otra época, otras poéticas. (Algunas consideraciones sobre el arte actual)*. 2014. Consulta [20-05-2018] Disponible en: <[http://www.juanmartinprada.net/textos/martin\\_prada\\_juan\\_otra\\_epoca\\_otras\\_poeticas.pdf](http://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_juan_otra_epoca_otras_poeticas.pdf)>

**SANTAMARÍA, A.** *El lugar donde la ceniza no se ha enfriado. La imagen del conflicto*. En: DIDI-HUBERMAN, D., CHÉOUX, C., ARNALDO, J. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Arte y estética. 2018

**HARRIS, K.** *Building and the terror of time*. En: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Volume 9.

**RICHTER, G.** *Texto. Escritos, entrevistas y cartas entre 1961 y 2007*. Londres: Thames and Hudson, 2009

**WATSUJI, T.** *Antropología del paisaje*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

### **Audiovisuales**

**BELZ, C.** *Gerhard Richter Painting* [Documental], 2011. Alemania: Zero One Film Terz Film, 2011.

