

Universidad Politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

COLLAGE VISUAL:

La dialéctica formal del paisaje en el entorno de la ciudad de Valencia

Proyecto Final de Máster en Producción Artística

Tipología 5.1 Realización de un proyecto expositivo y/o intervención propio de carácter inédito

Presentado por Samuel Ferrer García

Dirigido por el Dr. Joaquín Aldás Ruiz

Valencia, Junio de 2011

Agradecimientos

Gracias a mis padres por su paciencia y disponibilidad.

Gracias a mis hermanos por prestarse a todo lo que necesitara.

Gracias a Joaquín Aldás por su interés y dirección a la hora de centrar el proyecto.

Gracias a Alejandro Villar y al Ayuntamiento de Algemesí por ofrecerme un sitio digno donde proyectar la exposición.

Gracias a María José por TODO.

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Breve resumen curricular	5
Introducción	9
PARTE 1: DESARROLLO CONCEPTUAL	
1. Definición de conceptos	13
1.1. Definiciones de Forma, Color y Composición en el paisaje urbano	14
1.2. Vanguardias históricas y arquitectura	19
1.3. La estética arquitectónica del paisaje urbano	21
2. Interpretación y configuración del paisaje urbano	25
2.1. La imagen de Valencia. Elección de los Barrios	28
2.2. Confrontación entre las distintas estéticas arquitectónicas de Valencia	34
2.2.1. Distrito 1: CIUTAT VELLA. La Seu. El Carme. Sant Francesc	36
2.2.2. Distritos 2 y 3: L`EIXAMPLE Y EXTRAMURS. Gran Vía. El Botànic	42
2.2.3. Distrito 4: CAMPANAR. Sant Pau	44
2.2.4. Distrito 10: QUATRE CARRERES. La Ciutat de les Arts i les Ciències	46
2.2.5. Distrito 11: POBLADOS MARÍTIMOS. El Cabanyal-Canyamelar	49
2.2.6. Distritos 15 y 16: RASCANYA Y BENICALAP Torrefiel. Benicalap	51

PARTE II: INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

3. Técnicas artísticas y referentes icnográficos	56
3.1 Collage, Fotomontaje y Transferencia como técnicas pictóricas en la evolución de la pintura	57

PARTE III: PROCESO DE TRABAJO

4. Trabajo pictórico	70
4.1. Investigación pictórica	71
4.1.1. Transferencia con látex, acrílico y encáustica	73
4.1.2. Transferencia con disolvente y encáustica	76
4.1.3. Transferencia con disolvente y collage	78
4.2. Obra. Serie “Escenas Urbanas”	83
5. Proyecto expositivo	93
5.1. Planos y render	94
6. Presupuesto	100
Conclusiones	103
Bibliografía	107

BREVE RESUMEN CURRICULAR

Datos personales:

Nombre: Samuel Ferrer García
Fecha de nacimiento: 02-02-1986
Telf. Contacto: 670873706/ 96 3407290
E-mail: samferrer5@hotmail.com
Web: www.samuelferrer.blogspot.com

Estudios realizados:

2010. Actualmente cursando el Máster Oficial en Producción Artística en la Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia.

2009. Licenciado por la Facultad de Bellas Artes San Carlos UPV de Valencia

Exposiciones individuales

2009. *Homeless and soldiers.* Sala de exposiciones del Centro Social de La Canyada. Paterna

Exposiciones Colectivas

2011. "Quelli del Non-toxic. Mostra d'incisioni e stampe d'arte".Itinerante. Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Barcelona.

XXXII Certamen de minicadros Huestes del Cadí. Museo del Calzado. Elda. Alicante

Máster is Art. Sala municipal de exposiciones "Els Porxets". Espai Claros. Sueca. Valencia.

XVII premio nacional de pintura. Premios ciudad de Castellón. Castellón.

2010. X Mostra d'art Jove 2010 de Font d'art. Palau del Barons de Santa Bárbara. Ontinyent. (Valencia)

II Concurs Nules-Jove 2010. Biblioteca municipal. Nules. Castellón

XXIII Bial de pintura Eusebio Sempere 2010. Pinacoteca del Centro Cultural de Onil. Alicante.

V Ofrenda al río Turia 2010. Sala exposiciones del IES El Quint. Ribarroja del Turia. Valencia.

XII Certamen de Arte José Lapayese 2010. Exposición itinerante.

Casa de la Cultura. Monreal del Campo. Teruel

Casa de la Comunidad. Daroca. Teruel

Sala de Arte Contemporáneo. Calamocha. Teruel.

VI Bial de pintura de Benetússer 2010. Xalet de la Xapa, Benetússer, Valencia

XX Premios Otoño Villa de Chiva: Premio Galarsa de Pintura. Teatro Municipal Astoria, Chiva, Valencia.

I Bial de Pintura de Albal 2010. Ayuntamiento Viejo, Albal, Valencia.

XXII Bieanal de Pintura Vila de Paterna 2010. Sala Municipal de Exposiciones Gran Teatro Antonio Ferrandis, Paterna, Valencia.

"Quelli del Non-toxic. Mostra d'incisioni e stampe d'arte". Spacio Cannatella, Palermo, Italia.

XXII Concurso Nuevos Creadores de Pintura y Escultura de Benidorm 2010. Espai d'Art del Ayuntamiento. Benidorm.

V Bienal de pintura Manises 2010. Sala Ceramista Gimeno, Casa de la Cultura, Manises. Valencia

2009. Jardín de ideas. Galería 9 de Valencia.

166,386. Centro de Arte Sporting Club Russafa. Valencia.

IV Certamen nacional de minicadros 'Muz-Martinez'. Galeria San Vicente. San Vicente del Raspeig (Alicante).

XVI concurso autonómico de pintura de la Vall d'Uixó. Centro cultural Palau del Vivel. Vall d'Uixó (Castellón)

2008. Feria internacional de Cevisama.

El libro del renglón. Sala de Exposiciones "Quart Jove" (Quart de Poblet). Con Edición de tríptico.

Masivamente .Sala de exposiciones Espai cultural Biblioteca Azorín (Patria). Con Edición de tríptico

VI Certamen Pintura para el Fondo. Galería El muro de Valencia. Con edición de catalogo.

Premios

2011. Obra seleccionada en el *XXXII Certamen de minicadros Huestes del Cadí.* Elda. Alicante.

Obra seleccionada en el *XVII premio nacional de pintura. Premios ciudad de Castellón.* Castellón.

2010. Primer premio en la *X Mostra d'art jove 2010 de Font d'art.* Ontinyent. Con edición de catálogo.

Primer premio en la *V Bienal de pintura Manises 2010.* Manises. Con edición de catálogo

Obra adquirida en la *XXII Bienal de Pintura Vila de Paterna 2010.* Paterna, Valencia. Con edición de catálogo

Mención de honor en el *II Concurs Nules-Jove 2010.* Nules. (Castellón). Con edición de catálogo

Obra seleccionada en la *XXIII Bienal de pintura Eusebio Sempere 2010.* Onil. (Alicante). Con edición de catálogo

Obra seleccionada en la *V ofrenda al río Turia 2010.* Ribarroja del Turia. (Valencia)

Obra seleccionada en el *XII Certamen de Arte José Lapayese 2010. Exposición Itinerante* .Monreal del Campo, Daroca y Calamocha. (Teruel). Con edición de catálogo.

Obra seleccionada en la *VI Bienal de pintura de Benetússer 2010.* Benetússer, (Valencia)

Obra seleccionada en los *XX Premios Otoño Villa de Chiva: Premio Galarsa de Pintura*, Chiva, Valencia. Con edición de catálogo.

Obra seleccionada en la *I Bienal de Pintura de Albal 2010*, Albal, Valencia. Con edición de catálogo.

Obra seleccionada en el *XXII Concurso Nuevos Creadores de Pintura y Escultura de Benidorm 2010*. Benidorm.

2009. Tercer premio en el *XI en el Certamen de Vicerrectorado de Deportes de la UPV*. Valencia.

Obra seleccionada en el *XVI concurso autonómico de pintura de la Vall d'Uixó*.

Obra seleccionada en el *IV Certamen nacional de minicadros 'Muz-Martínez'*. Con edición de catálogo.

2008. Obra seleccionada en la Feria internacional de Cevisama.

Obra adquirida para el Fondo de Patrimonio Artístico de la Universidad Politécnica de Valencia. Con edición de catálogo.

2004. Tercer premio en el concurso de dibujo "25º Aniversario Cafés Valiente". Valencia.

Obra en colecciones públicas

- Fondo de Patrimonio Artístico de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Vicerrectorado de Deportes de la UPV. Valencia.
- Centro Social de La Canyada (Paterna).
- Ayuntamiento de Ontinyent (Valencia).
- Ayuntamiento de Paterna (Valencia).
- Ayuntamiento de Manises (Valencia).

COLLAGE VISUAL:
**La dialéctica formal del paisaje en el entorno de la
ciudad de Valencia**

INTRODUCCIÓN.

Collage visual: la dialéctica formal del paisaje en el entorno de la ciudad de Valencia es el resultado de una investigación teórico-práctica realizada entre los cursos 2009-2010 y 2010-2011, que se conforma en un Proyecto Final del Máster en Producción Artística realizado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

La motivación de nuestro proyecto nace de la necesidad artística de conocer y plasmar el mundo que nos rodea, además surge como una búsqueda personal hacia un lenguaje propio y distintivo que permita una identificación personal como artista.

Este Proyecto de Final de Máster quiere ser una visión subjetiva dentro de las múltiples visiones que cada ciudadano tiene sobre su propia ciudad. Pretende ser un análisis personal sobre aquellos aspectos de la configuración paisajística de Valencia que más contrastes presentan dentro de la panorámica urbana. Si nos detenemos a apreciar la ciudad, observaremos que ésta nos ofrece un abanico contrastado de aspectos en su configuración que llegan a producir goce estético.

Este proyecto no debe entenderse como una verdad universal, sino, como una verdad subjetiva sujeta a cambios e interpretaciones, donde cada cual posee el derecho de emitir juicios estéticos sobre su propia concepción de cómo es la ciudad de Valencia.

Como señala el profesor Joaquín Aldás en la introducción a los diferentes libros editados que recogen el proyecto titulado: *La intervención artística como instrumento de análisis urbano. VLC. Distrito abierto*¹:

“Las ciudades ofrecen hoy un infinito panorama de perspectivas en las que la disposición de los elementos que la configuran, así como los individuos que las habitan constituyen la clave para entender cuestiones asociadas al disfrute y al goce de los lugares.”

¹Aldás Joaquín, “Recuperación de la senda en una ciudad contemporánea” en AAVV, *La intervención artística como instrumento de análisis urbano. VLC: Distrito abierto*. Valencia. Editorial Contrastes Culturales. 2007. p.3.

Este trabajo no es un proyecto sobre arquitectura ni sobre arte urbano, quiere ser una reinterpretación de la ciudad a partir de una mirada común, pretende ser un ejercicio crítico que detenga la mirada del espectador para poder apreciar los diferentes contrastes que encontramos en la ciudad de Valencia, en un tiempo en el que, como señala Paula Santiago, “detenerse en los detalles no pertenece al tiempo presente, ya que el nuestro no parece ser un tiempo de contemplación, sino de consumo”². La velocidad de la mirada, actualmente, no permite apreciar los detalles y el contraste compositivo de una ciudad. Por eso con este trabajo queremos reducir esa velocidad.

Es un proyecto sobre paisaje urbano, en el que se destacan la configuración y composición del mismo como una realidad donde predomina la diversidad formal entre las distintas estéticas que se aprecian en la arquitectura de la ciudad. Ésta ha ido configurando un paisaje propio, individual y concreto, y su aspecto urbano es diverso debido a las diferentes épocas que ha habido en la arquitectura de Valencia.

El corpus de este proyecto se compone de tres partes diferenciadas, la primera es un desarrollo teórico de aquellos conceptos que tienen relación con la configuración y estructuración de la ciudad actual, más concretamente la ciudad de Valencia, tanto a nivel artístico como arquitectónico, cuya pretensión es aportar una definición de aquellos aspectos que tienen vinculación con la idea de paisaje urbano y cómo analizarlo, para ello se ha recurrido a autores como Carlos Montes, Francisco Calvo Serraller, Gordon Cullen o John Hoppers. Por un lado realizaremos una confrontación entre dos formas de mirar la ciudad, explicando cómo se articula la mirada del ciudadano y cuáles son sus características principales; y por otro lado, realizaremos una descripción analítica y concreta de la imagen pública de la ciudad y los barrios que la componen, para más adelante detenernos en aquellos barrios que a nuestro juicio suponen mayor contraste entre ellos y nos permiten explicar nuestra propia visión de cómo es Valencia y cuáles son aquellos aspectos de su composición formal que entran en diálogo entre sí.

² Santiago, Paula. Op. Cit, p. 40.

La segunda parte del proyecto consta de la explicación de los referentes artísticos y plásticos que nos han servido para la concreción de la propuesta teórico-práctica, además de una explicación breve de la evolución histórica de las técnicas utilizadas en la realización de la obra pictórica que contiene el trabajo. Para ello, autores como H. Wescher, o Beaumont Newhall, han sido referentes obligados.

En este apartado se ha intentado dar una visión cronológica y concreta de aquellas técnicas utilizadas y de aquellos artistas que las utilizaron en su creación plástica. Este punto tiene la intención de ser un ejemplo referencial de la evolución de las técnicas y de cómo los artistas han influido en nuestro trabajo, bien por su implicación en la utilización de las técnicas explicadas o bien por su iconografía y su metodología de trabajo.

Se ha intentado extraer toda la información existente que se refiere a la evolución histórica de las técnicas, así como de los artistas que las utilizan, aquellos aspectos más destacados y característicos, centrando la atención en los referentes directos del proyecto, para después intentar argumentar el trabajo pictórico.

Por tanto, para conocer la evolución de las técnicas utilizadas en el trabajo es primordial a la hora de entender el desarrollo pictórico llevado a cabo en el proyecto y como tal se ha entendido y desarrollado, sin lo cual el trabajo carecería de sentido y vinculación con la práctica artística.

La tercera parte se estructura en dos apartados: en primer lugar, hemos realizado un trabajo práctico con fin expositivo, sobre cómo entendemos que se configura la ciudad de Valencia, atendiendo todos los aspectos que han quedado expuestos en la primera parte del proyecto y haciendo uso de las técnicas que han sido desarrolladas en la segunda parte del trabajo. En este punto encontramos la realización de la obra pictórica, que se divide en obra de pequeño formato, la cual nos servirá como experimentación de diversas técnicas; y obra de gran formato, en que encontramos una decantación hacia alguna de las técnicas explicadas y experimentadas previamente a través de las obras de pequeño formato. En segundo lugar, el apartado tres constará de la planificación y visualización virtual del proyecto expositivo, cuya realización

está planteada para llevarse a cabo en el claustro del Museo Valenciano de la Fiesta de Algemés, así como un desarrollo detallado y real del presupuesto.

Finalmente se plantean las conclusiones surgidas a raíz de la investigación. Muchas reflexiones necesitan un proceso más profundo, por lo que podrían llegar a derivar en nuevas hipótesis. Se debe considerar el proyecto como una aproximación al tema, como experiencia inicial para una posterior investigación más amplia y no como un proyecto cerrado.

PARTE I: DESARROLLO CONCEPTUAL

“La ciudad es una obra de arte total, que conjuga elementos que articulan y expresan el sentido del vivir de la sociedad de forma amplia, integrada y cultural”.

Joan LLaveria i Arasa, El arte de construir ciudad en *Diálogos urbanos: confluencias entre arte y ciudad*.³

1. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS.

La ciudad de Valencia tiene un paisaje urbano que viene determinado por su morfología arquitectónica y su composición paisajística relacionada con los barrios, edificios y calles. La ciudad corresponde a la configuración de un proceso histórico de interrelación entre sus elementos arquitectónicos y urbanos. Para Carolina Tkachuk⁴, investigadora en Economía Urbana de la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina), la ciudad es una obra de arte y un hecho histórico en el que la comprensión de la ciudad se ve reivindicada desde su estética, la cual se encuentra vinculada a la historia de esa misma ciudad.

Por tanto, una ciudad como Valencia, cuya herencia histórica es tan evidente, forzosamente tiene que verse reflejada en sus calles y edificios. En el paisaje de la ciudad encontramos un claro contraste cromático y formal que hacen de Valencia una realidad artística.

Para poder entrar a analizar el paisaje urbano de una ciudad debemos tener en cuenta una serie de conceptos que influyen en la percepción del mismo y nos permitirán emitir razonamientos objetivos.

³ LLaveria I Arasa, Joan. “El arte de construir ciudad” en AAVV, Dialogos urbanos: confluencias entre arte y ciudad, actas del I Congreso Internacional Arte y Entorno. La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad, 13-15 diciembre de 2006, Valencia, p.8.

⁴ Tkachuk, Carolina, Las vanguardias estéticas de las ciudades [en línea]. hm.unq.edu.ar [citado en 15 de septiembre de 2010].

1.1. Definiciones de Forma, Color y Composición en relación con el paisaje urbano

Definición de Forma

La palabra forma es utilizada en tres sentidos diversos, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española⁵. La forma es entendida como “la figura, determinación o aspecto exterior de los cuerpos materiales”, “la disposición, expresión material de una potencialidad o facultad de la cosas” y “el modo de proceder o de hacer una cosa”.

Lógicamente todos estos sentidos propios y derivados de la palabra *forma* no se ajustan a la definición, objeto de nuestro interés, pero consideramos importante especificar cuales son los términos que se conocen derivados de la palabra *forma*, para la mejor comprensión del texto. La definición que más nos interesa, hace referencia al primer significado del término *forma*, el que se relaciona con la figura, según su aspecto externo, sus límites y propiedades que la configuran.

Formas arquitectónicas.

Para la definición de *formas arquitectónicas* utilizaremos las palabras del arquitecto y escritor Carlos Montes⁶, que nos permiten concretar mejor su significado:

“La forma arquitectónica es considerada y analizada según su manifestación; por su aspecto externo y perceptible; por su geometría y dimensiones; por las relaciones existentes entre sus elementos constituyentes”

Dentro de la noción de *forma arquitectónica* podemos diferenciar dos tipologías formales distintas: las formas orgánicas y las formas geométricas. Las *formas orgánicas* son aquellas que no se rigen especialmente por una

⁵ AAVV, Diccionario de la Lengua Española, Barcelona, Ediciones Océano-Éxito S.A. 1989.

⁶ Montes, Carlos, Representación y Análisis Formal, Lecciones de análisis de formas, Valladolid, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1992. p.155.

aparente relación matemática o racional, sino que crecen de forma espontánea y asimétrica dentro del paisaje urbano, sin planificación aparente. Mientras que las *formas geométricas*, sujetas a una actitud controlada y racional, tienden hacia un control matemático de las formas arquitectónicas vinculadas a una arquitectura que busca la perfección formal.

El concepto o término *formar* -recuérdese como “dar forma a una cosa”- nos lleva a explicar lo que se denomina *deformar*, que según el Diccionario de la RAE significa “alterar la forma de algo”. Este vocablo y su derivado, *deformación*, aplicado a las formas arquitectónicas, es cuando una forma arquitectónica ha de ser ubicada en un emplazamiento donde el espacio esta condicionado por otras formas y tiene que verse deformada de su diseño inicial, o bien, se diseña deformada para ocupar ese espacio. Es importante decir que la *deformación*⁷ es una transición entre la geometría arquitectónica y las formas orgánicas, esto es, para resolver problemas de índole arquitectónica entre dos formas geométricas, o una geométrica y otra orgánica, se precisa de una deformación de carácter orgánico que hará que las dos formas tengan un nexo de unión.

En cualquier paisaje urbano podemos encontrar numerosos casos de deformación en la arquitectura de la ciudad. A nuestro juicio la deformación de la arquitectura debido a las necesidades de la morfología del paisaje otorga al propio paisaje cierta riqueza visual y plástica.

Toda forma arquitectónica precisa y comporta una ubicación en el paisaje, debe integrarse en él. Es lo que se denomina noción de *integración*. En el libro de *Forma y deformación de los objetos arquitectónicos y urbanos* encontramos la definición precisa para entender dicho concepto⁸:

“La relación de *integración* es la que existe entre un elemento arquitectónico y la totalidad del objeto arquitectónico del que forma parte. (...) es la relación entre dos o más elementos arquitectónicos (...) para formar un todo más o menos coherente”.

⁷ AAVV. *Forma y deformación de los objetos arquitectónicos y urbanos*. Barcelona, Editorial Reverté, S.A. p. 53.

⁸ *Ibídem* p.45.

Lo que se desliga de esta definición, es que la composición del paisaje urbano se verá afectada en tanto en cuanto, los elementos que configuren su paisaje se vean integrados entre sí.

Cabe decir también que la noción de *integración*, principalmente, se aplica a un objeto arquitectónico en concreto, no a todo el paisaje urbano. Pero no cabe duda, que al ser dicho objeto arquitectónico parte del paisaje, éste se ve influido de manera directa.

Podemos encontrar varios tipos de *integración* de una forma arquitectónica a otra: por repetición del objeto que pretende ser integrado; por subordinación del objeto integrado al objeto que se integra; y por unificación, esto es, cuando todas las formas integradas tienen el mismo nivel de jerarquización y no pueden ser divisibles entre sí.

En conclusión, la forma en arquitectura depende de la propia morfología, ya sea orgánica o geométrica, sumado a la deformación de esa morfología y a la ubicación en el espacio, buscando una integración con las demás formas arquitectónicas.

Definición de Color

El término *color* tiene varios significados. El *color* se puede entender como “impresión que los rayos de luz reflejados por un cuerpo producen al incidir en la retina del ojo” o “sustancia preparada para pintar o para dar a las cosas un tinte determinado”. Estas dos definiciones serán las utilizadas en nuestro trabajo, además de otros derivados como *colorido*, “disposición o grado de intensidad de los diversos colores de una pintura”, *colorista*, persona “que usa bien el color”, *cromático*, “adjetivo relativo al color” y *cromatismo* “Calidad de cromático”.

El color en arquitectura

Hacia 1930, el arquitecto Bruno Taut señalaba que el color en arquitectura tiene como finalidad “dilatarse las dimensiones del espacio de las

viviendas (...) aumentar ópticamente la anchura de las calles”⁹. El color proporciona amplitud óptica, sensación de espacio y además, configura ese espacio de manera determinada según su cromatismo. Por esta razón, entre otras, Fritz Schumacher afirma que “todo el potencial estético de un edificio debería apoyarse desde el inicio en el color”¹⁰. El efecto colorista de una obra de arquitectura no se basa solo en el color propiamente dicho, puesto que el juego de luces y sombras también colorean. Según Schumacher¹¹:

“cuanto más variado (...) es este juego colorista de la sombra sobre un edificio, tanto más cautelosamente se deberá adaptar a este efecto principal la acción colorista secundaria del tono del color propiamente dicho, para que los efectos no se (...) anulen”.

Tenemos por tanto dos elementos que realizan un papel importante a la hora de aportar cromatismo al paisaje urbano, uno es el color como sustancia para pintar y otro las sombras que producen el juego de luces y por extensión la luz. Para Bruno Taut “el color (...) deberá reproducir incluso las propiedades de la luz, no en vano el color es una manipulación de la luz, una propiedad de la luz”¹².

Todo este juego cromático sobre los edificios proporciona al paisaje urbano belleza y pureza cromática y ayuda a la morfología de las formas a interrelacionarse entre si, determinando la configuración del paisaje, elevando su contraste que resulta de gran importancia a la hora de analizar la composición y configuración del pasaje urbano dentro de una ciudad. En ese sentido incide Taut:

“El espacio, la colocación de un edificio y sus características, se supeditan a que debe prevalecer la pureza de la composición cromática (...) para conseguir que esta pureza del color y de la luz esté en

⁹ Taut, Bruno. “Color en la construcción de viviendas sociales. El gran núcleo de viviendas sociales de los años veinte, 1930” citado por AAVV. El color en la arquitectura. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. p.24.

¹⁰ Schumacher, Fritz. “Arquitectura colorista”, revista Der Kunstwart cuaderno 20, 1901 citado por AAVV. El color en la arquitectura. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. p.10.

¹¹ Ibídem p.11.

¹² Taut, Bruno. Op. Cit, p.13.

consonancia con la pureza de los restantes elementos que integran la obra”¹³.

Así, para que una obra arquitectónica mantenga una cohesión estética y artística con los restantes elementos que configuran el paisaje urbano de una ciudad, su pureza cromática debe estar también armonizada con el resto de elementos de dicho paisaje.

Definición de Composición

El concepto composición aglutina a todos los anteriormente citados. Posee diversos significados. “Acción y efecto de componer”, “ajuste o convenio entre dos o más personas”, “compostura, circunspección” y por último, “arte de agrupar las figuras y los elementos accesorios para conseguir el mejor efecto, según lo que se haya de representar”. Ésta referente al mundo del arte concreta lo que será objeto de nuestro análisis.

Composición: adecuación formal y cromática.

El concepto *composición* resulta de la configuración y adecuación de todos los objetos que en ella se conciben de una forma ordenada y determinada. Por ello, la composición en el paisaje urbano de una ciudad es la interrelación entre los diferentes elementos de dicho paisaje. Según Carlos Montes¹⁴:

“La forma se encuentra sometida a los condicionantes propios de cada manifestación cultural y artística, por lo que tiene una historia, una tradición, unos cánones críticos y unos imperativos del gusto”.

Esto hace que las formas arquitectónicas se vean sometidas a una adecuación formal dentro de una misma composición. Las formas deben

¹³ *Ibíd.* p.13.

¹⁴ Montes, Carlos. *Op. Cit.*, p.155.

adecuarse entre sí de la mejor manera posible para construir un todo unitario y definido, a la vez que diferente.

En una composición ya sea pictórica, arquitectónica o de otra índole, encontramos otros elementos como el color, la luz, el espacio, los pesos visuales, etc; que también configuran la representación y deben, por tanto, adecuarse formalmente. Estos elementos son vinculantes dentro de una composición en tanto en cuanto la composición cohesionara dichos elementos.

Concluyendo, la composición formal y cromática de un paisaje urbano debe su importancia a la adecuación de las formas, unido a los contrastes de color que proporcionan al paisaje calidad visual y compositiva.

1.2. Vanguardias históricas y arquitectura.

Es un viejo sueño de los artistas que la creación de un entorno nuevo y más puro comporta la aparición de un hombre más noble. Sobre esta idea, aparecieron a principios del siglo XX una serie de movimientos que revolucionaron la concepción del arte e influyeron en todas las disciplinas artísticas.

Sobre el *Suprematismo*, el *Constructivismo*, el grupo *De Stijl* (*Neoplasticismo*) y la *Escuela de la Bauhaus*, realizaremos una aproximación a las características generales del estilo y analizaremos su influencia en la arquitectura moderna y contemporánea, pues el elemento con mayor peso figurativo del paisaje urbano de la ciudad es la arquitectura.

El *Suprematismo*, en los términos fundados por Kasimir Malevich, exhibía una inclinación mística, cuyo principal objetivo era dar “la supremacía a los medios básicos del arte, el color y la forma, sobre la mera representación de los fenómenos del mundo visible”¹⁵. Malevich intentó conseguir una pintura absoluta liberada de cualquier referencia objetiva y derivando en una abstracción total.

El *Constructivismo* de Vladimir Tatlin generó un movimiento orientado hacia la tecnología y sus aplicaciones, con ciertas tendencias futuristas, en

¹⁵ Karl Ruhrberg , “Abstracción y realidad” en AAVV. Arte del siglo XX. Pintura, escultura, Nuevos medios, fotografía. Volumen I. Madrid. Editorial Taschen, 2005. p. 162.

comparación con el Suprematismo, mucho más mundano. Aunque los dos movimientos presentaban una tendencia hacia lo infinito y absoluto.

El grupo *De Stijl* cuyo máximo exponente fue Piet Mondrian y el Neoplasticismo, utilizaron el concepto de arte funcional y normativo, desarrollando una actividad que surgía del espíritu ordenador de la naturaleza.

Mientras que el Constructivismo y el Suprematismo tenían un carácter dinámico, la estética de *De Stijl* era esencialmente estática. Mondrian entendía que la representación total solo se conseguiría eliminando todo recuerdo del tema y simplificando los colores y las formas a simples composiciones que no fueran una representación de la naturaleza sino una contra-imagen de ella.

La *Escuela de la Bauhaus*, cuyo fundador fue el arquitecto Walter Gropius, defendía que el arte debía ser una actividad responsable donde la pintura, la escultura y el diseño, debían convertirse en elementos integrales de la arquitectura. Para Calvo Serraller, la Bauhaus tenía un “ideal pedagógico de interrelación con las artes, promoviendo el trabajo conjunto de técnicos y artistas. (...) Se centró en la idea matricial de diseño industrial y una simplificación formal a favor de estructuras cubistas”¹⁶.

Todo esto tiene una vinculación directa con la arquitectura moderna y contemporánea que conforma el paisaje urbano de cada ciudad; y Valencia no es una excepción. Según Calvo Serraller¹⁷, estos movimientos “generaron modelos globales de creación artística con derivaciones a todos los órdenes formales y expresivos” y entre ellos también los arquitectónicos. Finalmente se acabó imponiendo un impulso funcionalista y racionalista en la arquitectura contemporánea.

A este efecto, Karl Ruhrberg¹⁸ afirma que “las relaciones “puras” que establecieron los pintores se aplicaron a la arquitectura y se tradujeron en tres dimensiones”.

Es por ello que muchos edificios de las ciudades actuales y en concreto del objeto de nuestro estudio, Valencia, tienen en su configuración estos conceptos vanguardistas; se rigen por esa simplificación formal, por ese

¹⁶ Calvo Serraller, Francisco. El arte contemporáneo. Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A. 2001. p. 178.

¹⁷ *Ibidem* p.174.

¹⁸ Ruhrberg, Karl. Op. Cit, p.172.

tratamiento del color. De lo que se desprende que “la abstracción en arquitectura es una cualidad visual”¹⁹ cuya morfología constructiva es diametralmente opuesta a conceptos clasicistas de la arquitectura. Según Elio Piñón²⁰:

“A estas alturas de la historia, debería ser de dominio público que la arquitectura moderna, como la pintura moderna (...) debe su modernidad al hecho de haber planteado su constitución en términos de forma consistente (...) renunciando así a la legalidad formal sistemática que el clasicismo garantizó durante tantos siglos.”

Pues, tenemos una situación formal donde la arquitectura contemporánea tiende hacia la abstracción geométrica, lo que repercute en el paisaje urbano otorgándole más plasticidad a la vez que establece un contraste estético con otros estilos arquitectónicos que pertenecen a otras épocas constructivas. Pero no debemos caer en el error de pensar que la abstracción en arquitectura, la cual bebe de las vanguardias, es un estilo más dentro de los diversos estilos que podemos encontrar en la configuración de una ciudad. Simplemente, “la arquitectura (...) sacó más partido de la revolución estética que encarnaron las vanguardias”²¹, a diferencia de otros ámbitos donde “la abstracción se considera un producto del simple (...) alejamiento de lo natural”²². No obstante, dicho esto, no podemos obviar lo evidente y hay que conceder a la arquitectura contemporánea el papel estético que está desarrollando en la configuración de las ciudades. Esta nueva arquitectura proporciona un mayor contraste plástico a las ciudades antiguas que poseen una gran riqueza histórica y arquitectónica.

1.3. La estética arquitectónica del paisaje urbano.

La *Estética* es la rama de la filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que son planteados cuando observamos objetos estéticos. Pero, ¿qué se entiende por objeto estético? Según John

¹⁹ Piñón, Elio. El formalismo esencial de la arquitectura moderna, Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña, S.L. p.113

²⁰ *Ibidem*. p.109.

²¹ *Ibidem*. p.110.

²² *Ídem*. p.110.

Hospers²³, los *objetos estéticos* son aquellos sobre los que se emiten juicios estéticos.

La noción de *Estética* nos lleva a analizar los objetos que son estéticos. Estos objetos son definidos también como obras de arte que actúan en la experiencia humana de forma estética. Según la idea descrita por Hospers²⁴, cuando contemplamos algo de manera estética respondemos al objeto estético y a lo que nos ofrece, fijándonos en su relación interna, es decir, en sus propiedades y no tanto en su relación con nosotros mismos.

Hospers nos dice en su libro *Estética. Historia y Fundamentos*²⁵, que para realizar un análisis estético de los objetos conviene señalar, que existen diferentes tipos de valores que las obras de arte nos pueden ofrecer y que conviene distinguir. Son tres: el primer tipo corresponde a los valores sensoriales que son aquellos que nos producen disfrute y nos complacen mediante la textura, el color y el tono de determinado objeto.

El segundo tipo hace referencia a los valores formales que nos remiten a la morfología de dicho objeto y a la relación de sus partes.

El tercer tipo de valores son los vitales. Si los valores sensoriales y formales se referían a lo que el objeto contiene en su medio, es decir colores y formas, los valores vitales hacen referencia a los sentimientos.

Por tanto, entendemos que las cualidades artísticas son las que hacen que una obra sea mayor o menor y condicionan su recepción artística. Por el contrario, no entendemos por cualidades artísticas únicamente las cualidades físicas de los objetos, ni las cualidades representacionales y expresivas, sino que son las cualidades del objeto que el productor ha inscrito con mayor o menor acierto.

Existen una serie de cualidades artísticas que son comunes a todos los objetos estéticos. Para Yves Michaud, estas cualidades son muy diversas, de las que él señala cuatro cualidades generales en su libro *El juicio estético*²⁶. Estas son:

²³ Beardsley, Monroe C. y Hospers, John. *Estética. Historia y Fundamentos*. Madrid. Ediciones Cátedra, S.A. 1997. p.97.

²⁴ *Ibidem* p. 101-105.

²⁵ *Ibidem* p. 123-129.

²⁶ Michaud, Yves. *El juicio estético*. Barcelona, Idea Books, S.A. 2002. p. 27-28.

La fidelidad en la semejanza, lo bien imitado, lo semejante, son valorados de modo general, tanto por razones de habilidad como por razones más profundas relacionadas con la fascinación humana por las copias y los dobles.

El carácter “monumental” de la obra ocupa un lugar importante como cualidad artística, por su capacidad para funcionar como monumento.

La virtuosidad de ejecución, la habilidad para hacer, para acabar e incluso para apreciar de una forma más elevada a las obras también son cualidades a tener en cuenta.

Y por último, la inventiva en relación a la norma o la regla, -incluso su ruptura- también tiene gran valor como cualidad artística.

Para poder juzgar un objeto según sus cualidades estéticas necesitamos conocer criterios estéticos que nos permitan ajustar el juicio de valor a unos patrones generales. Un criterio por definición es lo que permite hacer distinciones entre las cosas, personas o nociones. A partir de las cuales efectuamos elecciones.

Si llevamos esta definición al ámbito de la *Estética* nos encontramos que un criterio estético, según lo definió Michaud en su libro, “debería ser lo que nos permite distinguir las producciones artísticas, hacer la elección entre ellas”²⁷. De modo que si no hay criterios estéticos, no hay medio por el cual hacer distinciones y por tanto la apreciación estética queda anulada.

Pero, ¿cuáles son esos criterios estéticos o qué posiciones encontramos frente a esos criterios estéticos? Para Michaud, claramente, existen tres tipos de posiciones definidas frente a ellos. La primera posición, la define como “una falsa defensa que no nos mueve del dogmatismo clásico consistente en presuponer un dominio de los objetos (...) sobre los que descifrar las categorías estéticas”²⁸. La segunda posición sostiene que cada cual tiene sus gustos y que esto no es necesariamente malo, siempre que se deje cierto espacio a la reflexión estética. Y la tercera afirma que cada ser humano tiene experiencias estéticas propias, susceptibles de poseer grados de apreciación y refinamiento.

²⁷ Ibídem p.43.

²⁸ Ibídem p.48.

Todo lo explicado hasta ahora lleva intrínseca una última pregunta. ¿Qué es el juicio estético? Para definir qué es el juicio estético haremos una reflexión sobre cuales son las teorías que clasifican el valor estético. Según Hospers²⁹ existen dos teorías sobre el valor estético:

La primera es la teoría subjetivista la cual defiende que lo que hace que algo sea estéticamente válido o valioso, no son sus propiedades sino la reacción de los consumidores u observadores; la belleza no está en los objetos sino en la reacción ante ellos. Sus juicios son afirmaciones del gusto o la preferencia personal y por tanto no configuran, según el autor, juicio estético alguno.

La segunda teoría es la objetivista, donde las propiedades constitutivas del propio objeto son las que le otorgan valor estético.

A la luz de estas dos teorías, de los criterios estéticos explicados, que pueden ser tanto específicos como generales, dependiendo de los medios artísticos, unido a la calidad artística del objeto, diremos que el juicio estético debe ser objetivo, en relación a una serie de criterios, cualidades artísticas y propiedades intrínsecas de cada objeto. Ahora bien, no podemos obviar que la apreciación y percepción humana de un objeto muchas veces es subjetiva. Es por ello que a la hora de emitir juicios de valor deberíamos tener en consideración los aspectos objetivos del objeto por encima de la subjetividad personal.

En conclusión diremos que el valor estético en lo referente al paisaje urbano no debería cambiar dependiendo de quién emita los juicios y cuáles sean sus criterios, ya que no son siempre expresiones de un conocimiento objetivo.

Lo que haría que pudiéramos emitir juicios estéticos referidos a una obra plástica y/o arquitectónica, o la contemplación de un paisaje ha de determinarse por un conocimiento de carácter externo, es decir, un conocimiento objetivo del objeto atendiendo a las propiedades del mismo, a sus cualidades artísticas y a unos criterios estéticos generales, sin obviar que la

²⁹ Hospers, John. Op. Cit, p 161-168.

experiencia estética, resultado de la apreciación del objeto supone un criterio de valor subjetivo que influye en el juicio del observador.

2. INTERPRETACIÓN Y CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE URBANO.

Antes incluso de entrar a analizar los barrios que a nuestro juicio consideramos referentes para establecer esa dialéctica formal del paisaje de Valencia, deberíamos tener en cuenta una serie de aspectos que nos permitan dilucidar con mayor precisión qué se considera paisaje urbano y cómo podemos interpretarlo y juzgarlo estéticamente.

Existen, por tanto, diversas interpretaciones de lo que se considera paisaje urbano. Para algunos autores el paisaje urbano es lo que se ve y cómo se ve, teniendo en cuenta factores determinados. Este es el caso de Gordon Cullen, de quien veremos que establece referencias respecto a las cuales puede verse el paisaje, éstas son: la Óptica, el Lugar y el Contenido.

En esta línea, para Javier Maderuelo, el paisaje no es tanto el objeto que se contempla sino la interpretación que le da el que lo contempla, basada en ideas, sensaciones y sentimientos. Maderuelo va un poco más allá en su definición y viene a completar la concepción de paisaje de Cullen.

Consideraremos estas dos opciones como viables y posibles. A nuestro juicio, son dos caras de una misma moneda y por tanto perfectamente válidas y complementarias.

Para Gordon Cullen, el paisaje urbano produce un placer visual que es mayor si observamos un conjunto de edificios en contraposición al edificio aislado. Esta idea queda reflejada mejor en esta cita de su libro *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*³⁰

“un edificio, (...) que se alza aislado en medio del campo, podrá ser considerado una obra arquitectónica más o menos agradable a la vista, pero pongamos media docena de edificios uno junto a otro, y

³⁰ Cullen, Gordon. *El paisaje urbano, tratado de estética urbanística*. Barcelona, Editorial Blume y Editorial Labor, S.A. p.7.

comprobaremos que es posible la existencia de otro arte, perfectamente distinto del de la arquitectura.”

Cullen establece que la construcción del paisaje urbano es diferente del arte de la arquitectura, es lo que él llama el “arte de la relación”, es decir, el paisaje urbano no solo es lo que se ve (edificios, calles, aceras, árboles...), sino también la relación que se establece entre lo que se ve.

Aunque no podemos obviar que existe una facultad de ver que es la que nos produce las sensaciones que hacen que podamos formarnos una idea de conjunto dentro de un paisaje.

En lo referente a la Óptica, Cullen establece que la transición por una ciudad se produce de manera serial, pasamos de una visión paisajística a otra, de manera fragmentada. Esta visión serial produce, en el que contempla la ciudad, una serie de sensaciones que influyen en su juicio estético del paisaje urbano. Cullen dice:

“La mente humana reacciona ante los contrastes, ante las diferencias (...) y la ciudad se nos aparece visible en un sentido mucho más profundo.”³¹

Por tanto, esta visión serial de la ciudad debe ser lo más contrastada posible sino queremos que la ciudad se nos antoje inerte, sin rasgos característicos.

Respecto al Lugar, se hace referencia a la posición que ocupa nuestro cuerpo respecto a lo que nos rodea. Vemos la ciudad según nuestra posición y entendemos el espacio según dos ubicaciones concretas: el aquí y el allí. Esto es tan vinculante a la hora de juzgar la ciudad que, en palabras de Cullen, “muchos de los más importantes efectos urbanísticos han sido creados gracias a la hábil relación mutua existente entre ambos”³².

Por último, en lo referente al Contenido, encontramos en esta categoría los elementos que configuran la construcción de una ciudad: el color, la escala, el estilo, el carácter, la unidad, etc. Teniendo en cuenta que la mayor parte de

³¹ *Ibidem.* p.9

³² *Ibidem*, p.10.

las ciudades son de construcción antigua, la idea de estilo se ve claramente contrastada permitiendo una mezcla, un juego de colores y formas, que se escapan de la concepción humana de simetría y perfección.

Para Cullen el paisaje urbano se nos presenta tal como es y su comprensión se ve determinada por la posición y la visión del que mira y el contenido de lo que observa.

Javier Maderuelo se muestra un poco más explícito a la hora de afirmar que el paisaje urbano no es solo lo que se ve, sino quién lo ve y como es su mirada; es decir, para él influye la mirada subjetiva del espectador, el cual se ve condicionado a la hora de emitir juicios de valor por una serie de experiencias personales, sentimentales y vivenciales que son diferentes a cada individuo. Maderuelo define así la idea de paisaje urbano:

“El paisaje no es el conjunto de elementos que están ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción conceptual de nuestra cultura. El paisaje no es un lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes.”³³

Maderuelo sostiene que es el individuo el que asigna el sentido de paisaje a una serie de lugares que no fueron construidos con la intención de ser paisajes sino como “entornos o escenarios de la actividad urbana”³⁴, donde “el paisaje es una construcción mental que depende de la capacidad para ver y trabar lo que se ve e interpretarlo estéticamente”³⁵.

Para Maderuelo la realidad del paisaje urbano sufre dos transformaciones distintas: una objetiva, que atañe a los elementos físicos y formales del paisaje, aquellos que podemos cuantificar y valorar; y otra subjetiva que atañe a la psicología de quién contempla dicho paisaje, que por supuesto no se puede cuantificar de forma tan precisa y que varía según las personas y circunstancias. De lo que se desliga que existe actualmente una

³³ Maderuelo, Javier, Mirar la ciudad, transformar su paisaje [en línea]. www.catpaisatge.net [citado en 2 de octubre de 2010].

³⁴ *Ibidem* [en línea]. www.catpaisatge.net [citado en 2 de octubre de 2010].

³⁵ *Ídem*.

mirada personal que muchas veces se torna rápida y utilitaria frente a una mirada más detenida y atenta “propia de una escena teatral”.³⁶

En definitiva, para Maderuelo el paisaje urbano es un concepto inventado que varía según las personas y las circunstancias, aunque posee cierta realidad objetiva, en tanto en cuanto, ésta está compuesta por elementos cuantificables y mesurables. No obstante, dicha realidad del paisaje también se ve influida, dentro de la subjetividad de cada individuo, por una mirada actual más dinámica y pragmática frente a una antigua mirada más detenida y reposada.

Hemos visto que lo que se entiende por paisaje depende de la mirada del espectador y de su concepción sobre el tema y todo ello a partir de unos referentes concretos de posición, visión y contenido. Esto nos lleva a plantear la posibilidad de que la interpretación y representación de un paisaje urbano son claramente subjetivas, propias de cada individuo y plenamente válidas y aceptables.

2.1. La imagen de Valencia. Elección de los Barrios.

La ciudad de Valencia está compuesta por 19 Distritos y cada distrito se compone de diferentes barrios. Algunos fueron pueblos que mediante el crecimiento de la ciudad y de su expansión han quedado anexionados y en consecuencia, tienen una configuración del paisaje diferente a otras zonas más céntricas que conformaban la antigua ciudad. Esto hace que el paisaje urbano de Valencia sea un collage, una cohesión de diferentes estilos arquitectónicos los cuales deben sus características y formas a la diversidad de épocas y a la funcionalidad de sus edificios. Ésta es la imagen objetiva de la ciudad. Pero cada ciudadano lleva en su mente una imagen propia determinada por una carga emocional concreta. Sin embargo, existen elementos, cualidades, símbolos y rasgos asociados a la urbe que son compartidos por casi la

³⁶ Ídem.

totalidad de sus habitantes. Es lo que se conoce como la imagen pública de una ciudad.

Presentamos, ahora una tabla con la organización de los distritos y los barrios pertenecientes a la ciudad de Valencia:

Número	Distrito	Barrios
1	Ciutat Vella	La Seu, La Xerea, El Carme, El Pilar, El Mercat, Sant Francesc.
2	Eixample	Ruzafa, El Pla del Remei, Gran Vía.
3	Extramurs	El Botànic, la Roqueta, la Petxina, Arrancapins
4	Campanar	Campanar, Les Tendetes, El Calvari, Sant Pau.
5	La Saïdia	Marxalenes, Morvedre, Trinitat, Tormos, Sant Antoni.
6	El Pla del Real	Exposició, Mestalla, Jaume Roig, Ciutat Universitaria.
7	L'Olivereta	Nou Moles, Soternes, Tres Forques, La Font Santa, La Llum.
8	Patraix	Patraix, Sant Isidre, Vara de Quart, Safranar, Favara.

9	Jesús	La Raïosa, L'Hort de Senabre, La Creu Coberta, Sant Marcel·lí, Cami Real.
10	Quatre Carreres	Monteolivete, En Corts, Malilla, La Fonteta de Sant Lluís, Na Rovella, La Punta, La Ciutat de les Arts i les Ciències.
11	Poblats Marítims	El Grau, El Cabnyal-El Canyamelar, La Malva-rosa, Beteró, Natzaret.
12	Camins al Grau	Aiora, Albors, La Creu del Grau, Cami Fondo, Penya-roja.
13	Algirós	L'Illa Perduda, Ciutat Jardí, L'Amistat, La Bega Baixa, La Carrasca.
14	Benimaclet	Benimaclet, Camí de Vera.
15	Rascanya	Orriols, Torrefiel, Sant Llorenç.
16	Benicalap	Benicalap, Ciutat Fallera
17	Pobles del Nord	Benifaraig, Poble Nou, Carpesa, Cases de Bàrcena, Mauella, Massarajos, Borbotó.
18	Pobles de l'Oest	Benimamet, Beniferri
19	Pobles del Sud	Forn d'Alcedo, Castellar-L'Oliveral, Pinedo, El Saler, El Palmar, El Perellonet, La Torre, Faitanar.

Fuente: www.valencia.es.

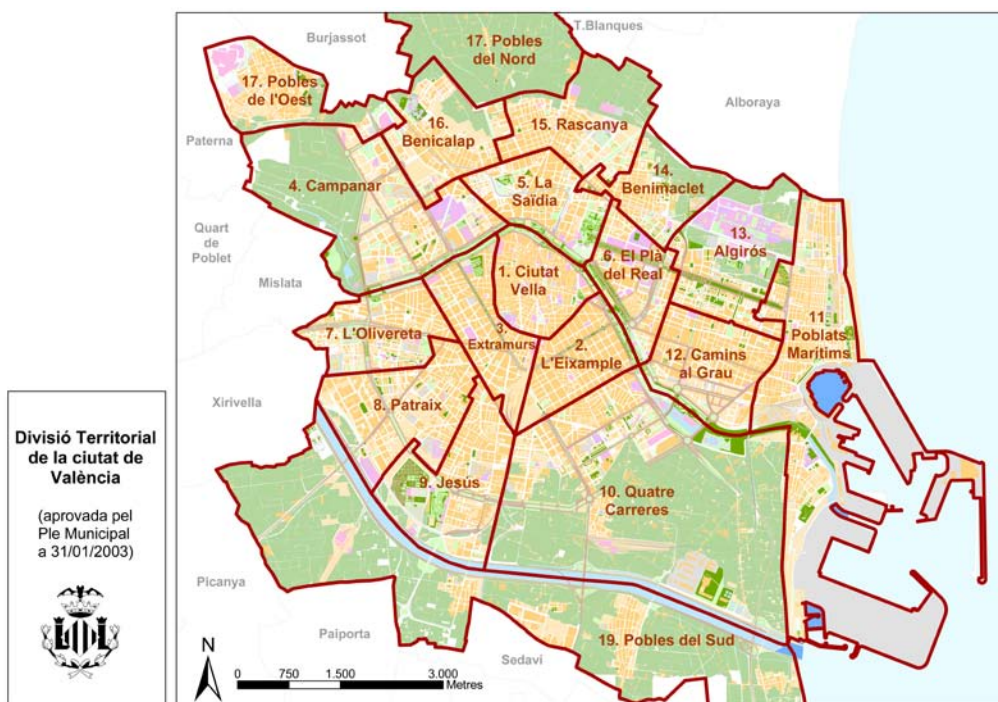


Fig.1. Plano de los distritos de Valencia. Fuente: www.valencia.es.

En este proyecto hemos seleccionado aquellos barrios que por su configuración urbana representan nuestra imagen de la ciudad de Valencia. Algunos de los barrios seleccionados forman parte de la imagen pública de Valencia y otros tienen una pulsión más personal. Para dicha elección nos hemos apoyado en el proyecto *La intervención artística como instrumento de análisis urbano*. VLC: *Distrito abierto*³⁷ recogido en 4 publicaciones: 1. Recuperación de la senda en una ciudad contemporánea; 2. Centros y márgenes. La ciudad contrapuesta; 3. Extramuros. Geometría y mestizaje; 6. Tabula rasa. Nuevos siglos, nuevos ensanches. Proyecto realizado por profesores de la Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia y dirigido por el profesor Joaquín Aldás.

Hemos querido que los barrios seleccionados se ajusten al modelo del estudio técnico realizado por el Ayuntamiento de Valencia en 1981, el cual identificó siete tipos de unidades vecinales existentes en la ciudad, y que

³⁷ AAVV, *La intervención artística como instrumento de análisis urbano*. VLC: *Distrito abierto*. Valencia. Editorial Contrastes culturales. 2007-2009.

aparece citado por Josep Vincent Boira en el libro *La ciudad de Valencia y su imagen pública*³⁸ y que aquí reflejaremos:

-Modelo 1 o histórico: núcleo reconocido de tipo tradicional, estructura comercial dividida, escasa renovación urbana, nula posibilidad de expansión física.

-Modelo 2 o de expansión a partir de un núcleo tradicional: existencia de un centro reconocido integrado en el continuo urbano, predominio del uso residencial, etc.

-Modelo 3 o ensanche: Núcleo reconocible pero sin centro, crecimiento planificado, morfología urbana homogénea, uso fundamentalmente residencial.

-Modelo 4 o nueva unidad dormitorio periférica: elevada densidad predominio de la clase trabajadora, fuerte incidencia de la inmigración, escasez de equipamientos, estructura suburbial.

-Modelo 5 o unidad construida “ad-hoc”: núcleo reconocido, promoción pública o privada, homogeneidad morfológica, tipología semejante a las Unidades Vecinales de Absorción.

-Modelo 6 o de extensión: crecimiento en mancha de aceite, ausencia de planificación etc. participa de las características del modelo 4.

-Modelo 7 o núcleo de población discontinuo: doblamiento disperso, actividades agrícolas hábitos y actitudes rurales, aparición de usos secundarios y terciarios, segunda residencia.

En nuestro proyecto este modelo no aparece reflejado porque ha sido substituido por *La ciudad de las Artes y las Ciencias*, que fue creada posteriormente a la realización de dicho estudio, y nos parecía importante introducirla como elemento a analizar puesto que actualmente configura una de las estampas de nuestra ciudad que incitan al reclamo turístico.

A continuación presentamos un cuadro en el que establecemos los barrios seleccionados determinando a qué distrito y modelo pertenecen:

³⁸ Boira Maiques, Josep Vicent, *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. Valencia, Universitat de Valencia, departamento de Geografía, p.29-32.

Barrio	Distrito	Modelo
La Seu	1. Ciutat Vella	1
El Carme	1. Ciutat Vella	1
Sant Francesc	1. Ciutat Vella	1
Sant Pau	4. Campanar	2
El Cabanyal- El Canyamelar	11. Poblados Marítimos	2
Gran Vía	2. Eixample	3
Botánico	3. Extramurs	3
Torrefiel	15. Rascaña	4,5,6
Benicalap	16. Benicalap	4,5,6
La Ciudad de las Artes y las Ciencias	10. Quatre Carreres	En sustitución del modelo 7



Fig.2. Mapa de los distritos escogidos.

Una vez expuestos los barrios que han sido elegidos debemos explicar las razones de dicha elección. Estas son de diversa índole, pero las más significativas hacen referencia a la evolución y configuración histórica de la imagen de Valencia. Esto es: la ciudad de Valencia presenta una evolución histórica que se ve reflejada en su morfología, por tanto, la elección de los barrios obedece a esta evolución. Es, en nuestra opinión, el reflejo de los diferentes momentos que se han dado a lo largo del recorrido histórico de la ciudad.

No hemos querido dejar de lado la imagen pública que se tiene de la ciudad, por tanto, también aparecen las barriadas y distritos que forman parte

de esa representación mental y común a toda la población, que ya ha sido recogida en la tabla anterior. Por otro lado, queríamos resaltar la importancia del aspecto estético y diverso de los diferentes paisajes urbanos que podemos encontrar en la ciudad y ver como se establecen dialécticas visuales entre las diferentes configuraciones de los diversos barrios.

Por último, los barrios contenidos en este trabajo pretenden ser un ejercicio reflexivo sobre la velocidad de la mirada del ciudadano. Pretendemos detener esa mirada para poder contemplar los detalles que nos permiten darnos cuenta del elevado contraste formal que la ciudad presenta. Estas son, las razones más destacadas por las que el proyecto adquiere significado.

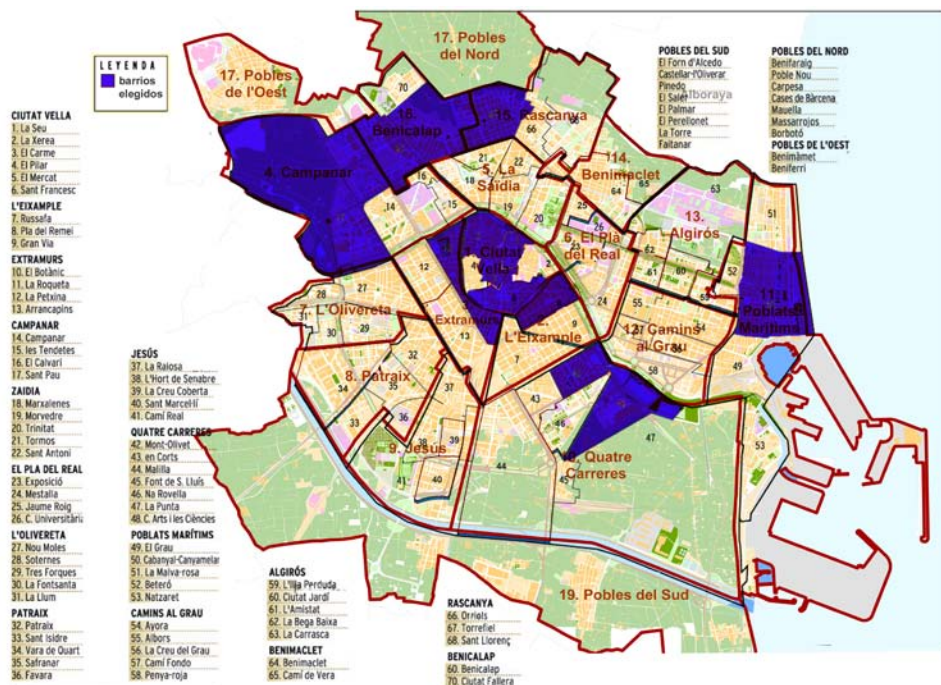


Fig.3. Mapa de los barrios escogidos.

2.2. Confrontación entre las distintas estéticas de la arquitectura de Valencia

Una vez determinados aquellos barrios que serán objeto de análisis pasaremos a analizarlos por distritos, atendiendo a dos niveles o realidades: una demográfica y la otra paisajística que incluye todos los conceptos expuestos en el primer punto del proyecto.

Todo ello, tiene la finalidad de intentar desglosar la configuración de la ciudad y ver los aspectos que hacen de cada zona una pieza concreta del gran collage que es la ciudad. Vemos que la configuración del paisaje cambia según las zonas o barrios y según la persona que la contempla y a la velocidad que la contempla. Como expresa Oscar Bustamante en su artículo *La ciudad y el arte abstracto*³⁹:

“La ciudad se nos hace presente desde el punto de vista de una composición total. En otras palabras, la ciudad ha tomado una dimensión tal que la reconocemos como una enorme composición”.

Partiendo de esa premisa de la ciudad como una enorme composición intentaremos analizar las diferencias entre los elementos que la conforman. El paisaje urbano una vez ha sido representado en pintura goza de una capacidad plástica que permite al ojo deleitarse con sus formas y colores. A raíz de esto observamos ciertas diferencias entre el concepto de pintura y el de arquitectura, que nos expone Bart Van der Leck en su artículo *La importancia de la pintura en la arquitectura moderna*⁴⁰:

- La pintura moderna es la destrucción de la figura natural, en contraposición a la arquitectura, que es constructiva por naturaleza.
- La pintura moderna es color y generadora de espacio en contraposición a las superficies arquitectónicas incoloras.
- La pintura moderna es creación en un plano del espacio: expansión en contraposición a las superficies que en arquitectura, cierran espacios.
- La pintura moderna es equilibrada figurativamente, en oposición al equilibrio constructivo de la arquitectura.

Estas afirmaciones de Van der Leck tienen es sí mismas gran parte de verdad, pero hay que subrayar que estas diferencias hablan sólo de la arquitectura y la pintura, mientras que el paisaje urbano, en todo su conjunto, no es sólo edificios, sino que son calles, plazas, monumentos, zonas verdes,

³⁹ Bustamante, Oscar, “La ciudad y el arte abstracto” en *Espacios Públicos* [en línea]. nº 96, 2004, www.cepchile.cl [citado en 13 de septiembre de 2010].

⁴⁰ Van der Leck, Bart, “La importancia de la pintura en la arquitectura moderna” en AAVV. *El color en la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

automóviles, personas etc. Los edificios son los que mejor representan tal paisaje pero no los que lo definen en su mayoría.

Dicho esto, pasamos a presentar la definición de barrio tanto para los arquitectos como para los sociólogos. Para los arquitectos “barrio” es una unidad estructural y morfológica con un determinado número de residentes y con unos servicios acorde a sus necesidades. Para los sociólogos se trata de un área definida por las características de sus ocupantes cuya zona o espacio social es fruto de la evolución histórica de la ciudad. Consideramos pues, las dos definiciones complementarias.

2.2.1. Distrito 1: CIUTAT VELLA.

El distrito de Ciutat Vella, que en origen era la ciudad de Valencia delimitada por la muralla, se compone de diferentes barrios: La Seu, La Xerea, El Carme, El Pilar, El Mercat y Sant Francesc. En este proyecto nos centraremos únicamente en tres de ellos: La Seu, El Carme y Sant Francesc que son a nuestro juicio, los que mejor representan la imagen pública de la ciudad.

La Seu

Este barrio configura lo que antiguamente se levantó como una ciudad romana. Situado en la parte norte de la ciudad, está delimitado por las disposiciones del Ayuntamiento, la curva del río, y al Este y Sur las calles de Serranos y la Paz respectivamente. Queda solo un tramo central donde se sitúa la Plaza de la Virgen y la Plaza Zaragoza.

El barrio de la Seu es la parte más antigua de Valencia y estuvo considerado el centro civil y religioso de la ciudad, actualmente continua siendo el centro religioso más importante debido a edificios religiosos como la Catedral y la Basílica de la Virgen.



Tanto la Plaza de la Virgen como la Plaza Zaragoza han sido modificadas y ampliadas remodelando su trazado a grandes espacios vacíos centrales.

Durante la segunda mitad del siglo XX quisieron que el barrio resaltara y no dudaron en convertirlo en el conjunto monumental de la ciudad, pero la realidad es que en ningún momento tuvo ni una arquitectura ni un urbanismo monumental.



Todo el trazado del barrio está compuesto por: calles pequeñas, cortas y estrechas, con trazados quebrados cruzados por pequeños tramos que se ensanchan en algunos puntos, tomando la denominación de plazas. Éstas parecen provenir del ensanchamiento surgido para dar espacio a la fachada de una casa de cierta importancia o para suministrar entrada a otra que se halla encajonada.



Respecto a la Plaza de la Virgen el uso peatonal que se ha dado a la plaza y el tratamiento de suelo continuo con gradas alrededor permiten una espaciosa vista que invita al descanso. Es un escenario previsto y diseñado para las fiestas religiosas que cotidianamente se llena de ciudadanos paseantes y turistas, conducidos desde la Catedral hasta el palacio de la Generalitat en obligado recorrido.

Desde el siglo XIX el barrio de la Seu, según Trinidad Simó⁴¹, perdió su carácter de centro civil y administrativo pero no su carácter religioso, aunque por razones históricas su atracción religiosa ha decrecido en la actualidad.

El Carme

El Carme constituye, junto con otros barrios, el centro histórico de Valencia. Sus límites parecen claros y reconocibles: el viejo cauce de río Turia al norte, la calle Guillem de Castro al oeste, la de Serranos al este y las calles Quart y Caballeros al sur.

En la zona oriental, el plano presenta una composición característica, con calles estrechas y cortas en zig-zag, y en algunos casos sin salida. Destaca la complejidad de la trama, su pasado árabe, las escasas superficies libres y las plazas pequeñas, así como la degradación de sus edificios.



⁴¹ Simó, Trinidad, Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1983. p. 23.

La zona occidental y nororiental es de mayor claridad morfológica con calles mayores y más regulares. La gran parte de su edificación corresponde al periodo 1820-1900, además el barrio cuenta con la presencia de lo que se ha dado en llamar “elementos singulares”, (monumentos, edificios privados destacables, etc.). A partir de los siglos XIV y XV el barrio comenzó a albergar nuevas actividades y edificios así como se afianzó la acción y actividad de los gremios. En el siglo XVIII, el Carme ya constituía un núcleo definido, aunque sin perder su heterogeneidad característica. A lo largo de su evolución histórica el barrio ha sufrido numerosos planes de reforma y ordenación urbana que se prolongan hasta nuestros días.



El barrio del Carme posee un encanto propio, su arquitectura se configura prácticamente en su totalidad por edificios de pocas plantas, propios de una arquitectura antigua y de clase media-baja, calles laberínticas y colores muy vivos y llamativos. Este barrio, dado que

se encuentra tan arraigado en la historia, presenta una morfología propia. Unido a los planes de reforma llevados a cabo a lo largo del tiempo ha propiciado un contraste evidente entre sus edificios.



Podemos concluir que este proceso evolutivo tiene tres consecuencias desde el punto de vista formal, según Ángela García⁴². La primera es cierta unidad formal, unido a una estética imperante que es capaz de suplir la indefinición formal. La segunda es una visión urbana abigarrada y densa debido a la adecuación de la edificación artesanal, provocando una imagen de yuxtaposición. Y la tercera, cierta indefinición formal en la edificación provocando una fusión formal entre los tipos de viviendas con cierta continuidad de las técnicas constructivas empleadas en el tratamiento de las fachadas.

Sant Francesc

El barrio Sant Francesc limita al norte con el barrio del Mercat, al sur con el distrito del Eixample y el barrio de la Roqueta, al oeste con el Pilar y al este con la Xerea y el Pla del Remei. Es uno de los barrios que forman parte del distrito de Ciutat Vella.



El centro de una ciudad es la zona más importante, “la diferencia más relevante de cada ciudad”⁴³, por la cual se conoce y reconoce. La arquitectura de esta zona de la ciudad presenta una imagen con cierto valor representativo, además de monumental y metropolitano. Es en esta zona de la urbe donde el diseño de la fachada se presenta como algo primordial en la configuración del paisaje urbano. Parte de los edificios se caracterizan por su solidez constructiva, apuntando cambios en la tipología de la vivienda y el comercio, buscando según Javier Pérez Rojas:

⁴² García, Ángela. El color del centro histórico : arquitectura histórica y color en el Barrio del Carmen de Valencia, Valencia, Ajuntament de València, D.L., 1995. p. 12-13.

⁴³ Borja, Jordi, “La ciudad del siglo XXI. El desafío del espacio público” en AAVV. *Ciudad para la sociedad del siglo XXI*, conferencias del Seminario Ciudad para la sociedad del siglo XXI. Valencia y su futuro, Abril-mayo 2001, Valencia, p.55

“dar un tono mundano y metropolitano (...) que se desliza hacia una mayor severidad y purismo (...) que profundiza en un lenguaje más plástico y expresivo”⁴⁴

Es una arquitectura fundamentalmente clasista, que difiere bastante de la configuración de las viviendas que nunca usaron este tipo de fachadas



abiertas. Destacan, por tanto, los edificios con decoraciones cubistas que incorporan ritmos veloces y zigzagueantes, buscando un espíritu moderno y atrevido que le confiere a la ciudad una arquitectura libre y acorde con la forma de vida. Neobarroco, clasicismo, Art Déco geométrico, casticismos y arquitecturas aerodinámicas se entrecruzan en la imagen urbana de esta zona de la ciudad. El racionalismo que encontramos se basa en la novedad de miradores centrales, con los balcones laterales integrados, trazando una línea curva, consiguiendo una unidad de

elementos de efecto claramente moderno. Es una arquitectura que busca individualizar la arquitectura con manifestaciones compositivas que potencian los ángulos y chaflanes.



Por otro lado, la arquitectura geometrizable con decoraciones cubo-futuristas conviven con las arquitecturas más o menos racionalistas y aerodinámicas. Comienza a dominar otro tipo de formas que tienden a la geometrización y a la angulación. Círculos, volutas y triángulos, encuentran su lugar en estas fachadas, una decoración que rompe

⁴⁴ Pérez rojas, Javier, “Formas de la ciudad moderna” en AAVV. *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia*. Tomo 2. Catalogo exposición La ciudad moderna, 20 enero-5 abril 1998, IVAM, Valencia, p.8.

definitivamente con el modernismo más cambiante y somete al orden las fachadas rectilíneas, evitando las fachadas monótonas a la vez que se marca la cubicidad.

Los múltiples acristalamientos de las fachadas realzan la ligereza de las edificaciones, haciendo de la luz un nuevo recurso plástico y decorativo.

Podemos concluir que la simbiosis de estilos crea una nueva imagen urbana que se extendió, de forma más o menos evidente, a otros barrios de la ciudad.

2.2.2. Distritos 2 y 3: L`EIXAMPLE Y EXTRAMURS.

El distrito de l`Eixample se compone de los siguientes barrios: Ruzafa, El Pla del Remei y Gran Vía. En el proyecto nos centramos en el barrio de Gran Vía. Por otro lado, el Distrito de Extramurs se compone de estos barrios: el Botànic, la Roqueta, la Petxina y Arrancapins; así mismo, en el proyecto nos centramos únicamente en el barrio del Botànic, porque junto con Gran Vía son los barrios más cercanos a Ciutat Vella, sin embargo sus arquitecturas y morfologías cambian considerablemente.

El distrito de Extramurs junto con l`Eixample configura la zona de ampliación de la ciudad debido al crecimiento demográfico acaecido a finales del XIX y principios del XX, razón por la cual se ha decidido unificarlos para su descripción en el proyecto.

Gran Vía

El barrio de Gran Vía debido a su trazado regular y planificado cuenta con trazados reconocibles, comparte la dinámica demográfica del centro histórico y sufrió un proceso de urbanización a finales del XIX, debido a tres principios: los procesos técnico-constructivos propios de la revolución industrial, el auge demográfico de Valencia y la ideología de la época que promovió una determinada utilización del suelo.

Desde el punto de vista morfológico y paisajístico, el hecho de contar con un espacio abierto conllevó cierta homogeneidad interna de los nuevos barrios del ensanche. Se ordenaban en manzanas simétricas y compactas que

terminaban en chaflán y con estilos que varían según las áreas y épocas de construcción. Gran Vía cuenta con tres grandes arterias que limitan el barrio, destacan por su ornamentación y son vitales para la circulación del tráfico: La Gran Vía Marques del Turia con sus prolongaciones de Germanías, Ramón y Cajal y Fernando el Católico; la Avenida Jacinto Benavente y la Avenida del Antic Regne.



En algunas zonas destaca, la reducción de la anchura de las calles y el aumento de las cuatro alturas originales de los edificios.

El Botànic



El barrio del Botànic cuya eje principal es la Avenida Fernando el Católico, cuenta con una arquitectura y un trazado similar al barrio de Gran Vía. Este barrio limita al Norte con el margen derecho del río Turia, al Este con la Avenida Guillen de Castro y al Sur con la Plaza de España. Y como

zona central tiene el Jardín Botánico, del que recibe el nombre el barrio.

El distrito al que pertenece este barrio configura la continuación del ensanche de la ciudad y destaca también por su trazado regular y en cuadrí-

cula con edificios que acaban en chaflán. Se diseño de forma similar al primer ensanche, aunque según Joan F. Mira⁴⁵ predomina una tristísima y tediosa arquitectura de los años cuarenta y cincuenta, donde las décadas más duras del franquismo han dado como consecuencia, este tipo de arquitectura.



2.2.3. Distrito 4: CAMPANAR.

El distrito de Campanar se compone de varios barrios diferenciados: Campanar, Les Tendetes, El Calvari y Sant Pau. En este proyecto nos centramos en la zona nueva del distrito que presenta edificios de nueva construcción

situados en el barrio de Sant Pau.



Campanar se sitúa entre las avenidas de Maestro Rodrigo al oeste y la de Tirso de Molina y Menéndez Pidal al sur que canalizan el tráfico del margen izquierdo del río Turia.

⁴⁵ Mira, Joan F. Valencia. Guia Particular. Barcelona, Editorial Barcanova S.A., 1992. P. 148.

Sant Pau

Existen dos grandes zonas en el barrio de Campanar: la oriental y la occidental, actuando la avenida Pío XII como divisoria entre ambas. La primera se caracteriza por la concertación de servicios públicos y privados de ámbito municipal, mientras que la zona occidental conserva una función prácticamente residencial, fenómeno que se refleja en una trama urbana mucho más compartimentada. Esta zona puede dividirse en el núcleo tradicional del barrio y en las nuevas edificaciones del sur, que es donde se encuentra el barrio de Sant Pau.

Hacia 1897 Campanar pasó a engrosar los barrios periféricos de la capital y el barrio de Sant Pau, gracias a su relativa proximidad al centro urbano, a su ubicación estratégica en cruces de vías importantes y a la disponibilidad de suelo para su expansión, se configuró como una de las zonas de asentamiento más dinámico de Valencia.

Durante la segunda mitad del siglo XX Campanar dio un cambio rotundo en su topología constructiva, funcional y paisajística, conociendo una gran expansión residencial y urbana asociada al equipamiento de servicios públicos y privados.



Por otro lado, en esta zona de la ciudad encontramos una arquitectura más contemporánea, un nuevo concepto de edificio de viviendas, donde aparece una forma arquitectónica mucho más compleja morfológicamente, es decir, si reducimos un edificio a su forma más simple podemos encontrar que dicho edificio es un cubo. En estas arquitecturas nuevas, su morfología se

compone de muchos cubos de diversos tamaños unidos entre sí, creando una forma más compleja, dando lugar así a edificios más grandes.



Estos edificios de esta zona de la ciudad tienen esta capacidad para viviendas, gracias a que se construyen en altura dentro de los límites de la ciudad propiciando así su expansión arquitectónica, pero como apunta Francisco Asensio en su libro *Imágenes de arquitectura contemporánea*⁴⁶, “estos barrios (...) destinados únicamente a las viviendas no son más que enormes construcciones silenciosas donde se acude a dormir” y por tanto se pierde el sentido de barrio que la zona original de Campanar ha poseído siempre.

2.2.4. Distrito 10: QUATRE CARRERES.

El distrito de Quatre Carreres está compuesto por diferentes barrios: Monteolivete, En Corts, Malilla, La Fonteta de Sant Lluís, Na Rovella, La Punta, La Ciutat de les Arts i les Ciències. De los cuales nos quedaremos con éste último, pues se ha convertido actualmente en la imagen más representativa de la ciudad.

⁴⁶ Asensio Cerver, Francisco. “Imágenes de arquitectura contemporánea”. Barcelona. Arco Editorial, p. 30.

La Ciutat de les Arts i les Ciències

La construcción de La Ciutat de les Arts i les Ciències ha supuesto para Valencia la apuesta por el turismo cultural con que esta ciudad quiere presentarse ante el mundo como parte indivisible de la imagen que Valencia proyecta al exterior.

El complejo con una extensión de casi dos kilómetros que recorre el antiguo cauce de río Turia, ocupa una superficie de trescientos cincuenta mil



metros cuadrados donde confluyen diversas alternativas de ocio cultural.

La Ciutat de les Arts i les Ciències está compuesta por cinco edificios principales: L´Hemisfèric, L´Oceanogràfic, Palau de les Arts Reina Sofia y Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, L´Àgora y un espacio menor: L´Umbracle. El complejo está rodeado por espacios abiertos con diversos estanques.

En 1998 se inauguró L´Hemisfèric. Es una estructura casi orgánica que simboliza un gran ojo humano, dotado de un movimiento articulado por medio de mecanismos hidráulicos, cuyo aspecto más versátil del complejo permite presentar espectáculos audiovisuales.

Por su parte, L´Oceanogràfic es un gran complejo dedicado al hábitat y a la naturaleza marina.

En el año 2000 se inauguró el Museo de las Ciencias Príncipe Felipe cuyo objetivo original consiste en acercar la ciencia y la tecnología al ciudadano.

Sus dos cubiertas alcanzan una altura de cuarenta metros y apoyan sobre una inmensa crujía estructural. En su interior, una variada disposición de plataformas suspendidas por grandes pilares de hormigón distribuye el espacio configurado en cinco plantas.

El Àgora es una estructura metálica de planta similar a una elipse de unos ochenta y ocho metros de largo por sesenta y seis de ancho y una área cubierta de aproximadamente unos cuatro mil ochocientos once metros cuadrados. Este gran espacio interior se concibe como una plaza pública cubierta, de planta diáfana. El revestimiento de la cubierta fija, que cerrada alcanza una altura máxima de unos setenta metros sobre rasante, se hace mediante paneles de vidrio y la zona inferior, mediante paneles opacos forrados de trencadís.



El último de los grandes espacios de La Ciutat de les Arts i les Ciències es el Palau de les Arts Reina Sofía es un majestuoso edificio de ciento cincuenta metros de altura y una superficie de cuarenta mil metros cuadrados, dedicado a la difusión y promoción de espectáculos de las artes escénicas.



Estas arquitecturas son un conjunto constructivo único y diferente, cuya configuración obedece principalmente a formas geométricas, donde la simetría

es una parte importante. Su estética cromática es en su mayoría colores fríos, blancos y azules que al reflejar la luz se convierten en cálidos y remiten a sensaciones propias de una ciudad abierta al mediterráneo.

Cabe decir que este conjunto arquitectónico es una ciudad dentro de la propia ciudad, “no aprovecha la herencia de la ciudad tradicional. Tampoco se produce fuera del tejido metropolitano sino dentro de él y de una manera paralela al propio centro histórico”⁴⁷. Son edificios monumentales que acogen diversas actividades de forma simultánea, aunque, de hecho, fueron diseñados como verdaderas esculturas y su funcionalidad a veces se ve reducida y/o adaptada.

No obstante, lo que de verdad nos interesa es su configuración formal y cromática y cómo ésta influye en el paisaje arquitectónico de la ciudad, más allá de si su construcción obedece a una arquitectura funcional. Por tanto, debemos decir que la Ciutat de les Arts i les Ciències establece una nota disonante, llamativa, en definitiva, un punto de atención en la mirada inquisidora y juiciosa del ciudadano.

Es un punto de contraste entre los demás elementos paisajísticos de la ciudad, otorgándole cierto valor estético al paisaje urbano. Más allá de si ese juicio estético es crítico o acertado cabe reconocer que la Ciutat de les Arts i les Ciències es un elemento importante dentro de la composición de Valencia y como tal debe ser entendido y apreciado en este proyecto.

2.2.5. Distrito 11: POBLADOS MARÍTIMOS.

El distrito de Poblados Marítimos se compone de diferentes poblados que han sido absorbidos por el crecimiento de la ciudad, estos son: El Grau, El Cabanyal-El Canyamelar, La Malva-rosa, Beteró y Natzaret.

En nuestro proyecto nos centramos en el análisis del barrio de El Cabanyal-El Canyamelar, situado al este de la ciudad cerca del mar.

⁴⁷ Asensio Cerver, Francisco. Imágenes de arquitectura contemporánea. Barcelona. Arco Editorial, p. 28.

El Cabanyal-El Canyamelar

Los Poblados Marítimos representan para la ciudad la prolongación natural hacia el mar. Valencia aparece a unos kilómetros de la costa y es en este distrito donde encontramos el barrio de El Cabanyal-El Canyamelar, cuyo esquema urbano presenta tres factores que condicionaron su desarrollo morfológico: el primero es su carácter de zona de contacto entre el interior y el mar, el segundo factor que influyó en su configuración es su propia presencia sobre la costa marítima que condicionó su crecimiento en eje, de norte a sur. En cuanto al tercer factor se trata de la configuración física de la zona como desagüe natural de las precipitaciones hacia el mar dando lugar a numerosas acequias que han condicionado el crecimiento del distrito al que pertenecen los diversos barrios, compartimentándolos.



El barrio de El Cabanyal-El Canyamelar se caracteriza por un urbanismo peculiar, ya que no se configura como núcleo de población definido hasta bien entrado el siglo XVIII. El plano actual del barrio se caracteriza por la disposición cuadrículada de sus unidades vecinales con

largas y estrechas manzanas compuestas por numerosos edificios de escaso porte, que oscilan entre los 6 y 10 metros de altura media y con una coloración policromada que combina azulejos y motivos geométricos. Es un conjunto en el que el tejido viario organiza y vértebra el espacio. Presenta también, según Josep V. Boira⁴⁸, un aspecto denso, apretado donde las calles se articulan como los únicos espacios vacíos pero limitados por los propios edificios, donde la teatralidad de las calles potencia el carácter de escenario para la vida del pueblo. Este barrio no tiene espacios exteriores abiertos, siguiendo fielmente

⁴⁸Boira Maiques, Josep Vicent. Valencia barrio a barrio. El Cabanyal- El Canyamelar, Valencia, Universidad de Valencia, 1987. p 22-23.

un trazado en parrilla donde la calle, concepto que esta unido al de edificio, encuentra en éste su límite y definición.



Sobre la ya comentada “calle escenario” es donde se produce la innovación representada por la introducción del automóvil, exponiendo así sus deficiencias y la falta de adecuación del trazado a estas exigencias contemporáneas.



El barrio se ha caracterizado, en los últimos tiempos, según explica Josep V. Boira en su libro⁴⁹, por la degradación física de la edificación, lo que ha producido el abandono de algunos sectores del barrio de sus originarios habitantes y la reinstalación en ellos de una población procedente de núcleos rurales no dinámicos, incapaces de soportar económicamente los costes de la rehabilitación necesaria.

2.2.6. Distritos 15 y 16: RASCANYA Y BENICALAP.

Los distritos de Rascanya y Benicalap son lo que, junto a Campanar, configuran el inicio de la periferia de la ciudad.

⁴⁹ Ibídem, p 28.

El distrito de Rascanya se compone de los siguientes barrios: Orriols, Torrefiel y Sant Llorenç, de los cuales nos centramos en el barrio de Torrefiel. Mientras que el distrito de Benicalap se compone de los barrios de: Benicalap y Ciutat Fallera.

Torrefiel

El barrio de Torrefiel, está situado al norte de la ciudad, limitando con el distrito de Poblats del Nord al norte, con Benicalap al oeste, en concreto con la Avenida Juan XXIII; al sur con el distrito de Saïdia, y al este con el barrio de Orriols.

Torrefiel es un barrio que bien puede considerarse parte de la periferia de la ciudad dada una serie de características que definen a ésta. Una de ellas es la situación geográfica, otra es el espacio de crecimiento, de aprovechamiento del suelo, de espacios libres, otra es la idea de distancia, de separación etc. Este tipo de ampliaciones, añadidos progresivos y aprovechamiento de huecos que denominamos periferia, según Jörg C. Kirschemanmann y Christian Muschalek en su libro *Diseño de barrios residenciales*⁵⁰, se han dado siempre en las urbes no demasiado grandes.

En Torrefiel encontramos estas características pero también otras. Se trata de un barrio desorganizado, sin puntos de confluencia y compuesto muchas veces por bloques de viviendas donde los espacios libres son las calles, sin apenas ejes de circulación interior, donde las calles sirven de tránsito de vecinos y en las que encontramos numerosos solares. La construcción de viviendas quedan bajo la influencia de la ciudad, donde la planificación es poco cuidada, todo ello debido a la concurrencia entre municipios, a los bajos precios de los terrenos y a la difícil y lenta planificación de la ciudad.

⁵⁰ Kirschenmann, Jörg C., Muschalek, Christian. *Diseño de barrios residenciales. Remodelación y crecimiento de la ciudad*, Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A. 1980. p. 60.



En Torrefiel encontramos bloques de edificios que buscan un formalismo útil, primando la funcionalidad constructiva; pero el resultado es la visión de un edificio sin referentes, donde crece la idea de edificio como objeto, en tanto en cuanto las técnicas de construcción se vean adaptadas a otra finalidad más funcional. Esto último es interesante a nivel artístico puesto que la arquitectura periférica adquiere una importancia relevante a la hora de configurar el paisaje urbano, otorgándole espacios y silencios rítmicos que mejoran la morfología arquitectónica de la ciudad.



En definitiva, entendiendo el edificio como un objeto, podemos analizar la incidencia que dicho objeto ejerce sobre la composición urbana, y ver que refuerzos estéticos y plásticos intervienen.

Benicalap

El barrio de Benicalap está situado al noroeste de la ciudad, limitando al este con Torrefiel y al oeste con el barrio de Sant Pau. Al sur limita con el distrito de la Saïdia y con el barrio de Campanar.

Benicalap configura, junto con el barrio de Sant Pau del distrito de Campanar y el barrio de Torrefiel, la periferia noroeste de la ciudad.

La zona periférica de la ciudad de Valencia es, como en todas las periferias de las ciudades, un lugar difícil de acotar, al no tener unos límites diferenciados y abarcar diferentes distritos; aunque eso no supone un impedimento para reconocerla como una realidad incuestionable.

La periferia está ahí, “es el lugar donde el arquitecto actual construye la nueva ciudad”⁵¹, una nueva ciudad donde los bloques aislados y las carreteras, avenidas, calles y automóviles configuran la nueva iconografía de esta parte de la ciudad.

Encontramos por tanto que en la periferia existe un problema de escala, donde los espacios son amplios y muchos edificios se ven aislados. Este aislamiento, unido a la dispersión “convierten las construcciones en imágenes, (...) de una secuencia”⁵². La forma de mirar la ciudad debe ser lineal, mediante un recorrido, y esto adquiere su máximo exponente en la periferia.



Por otro lado, la vivienda y el edificio de viviendas son el elemento decisivo de la planificación de los barrios residenciales. La organización del espacio y la arquitectura en las viviendas determina la disposición espacial de las familias y vecinos. Existen, según Jörg C. Kirschemanmann y Christian Muschalek⁵³, dos tipologías como modos de disposición socio-espacial: la

⁵¹ Asensio Cerver, Francisco. Op. Cit, p.34.

⁵² Íbidem p. 48.

⁵³ Kirschenmann, Jörg C., Muschalek, Christian, Op. Cit, p.61.

vivienda unifamiliar y la plurifamiliar. Esta terminología sirve para designar los edificios según su apariencia exterior o su sistema de construcción, pasando al primer plano tanto lo formal como lo técnico. La principal característica que diferencia estas dos tipológicas es la siguiente: la casa unifamiliar va unida a la propiedad de solar y del suelo, mientras que la casa plurifamiliar no, o incluso puede ser considerada como casa de alquiler.



En definitiva, la periferia de la ciudad es una zona en constante cambio y modificación, cuya identidad no tiene límites definidos, cuyas arquitecturas en principio funcionales adquieren una nueva identidad, llena de espacio y desorden, otorgando al paisaje urbano una nueva cualidad estética y formal y donde el cromatismo de su paisaje se ve identificado con los materiales constructivos e industriales.

Se ha pretendido establecer por un lado, la idea de la imagen pública de la ciudad y por otro, la imagen personal de la ciudad, para después realizar un análisis comparativo de aquellos barrios que configuran nuestra imagen personal de la ciudad, analizando sus características principales. En ese análisis hemos evidenciado un elevado contraste entre barrios, siendo tal contraste el motor principal de nuestro estudio: establecer una dialéctica entre los distintos barrios escogidos, que evidencie el contraste paisajístico que consideramos posee Valencia.

PARTE II: INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA.

“La ciudad expresa las vivencias de los hombres (...) lo urbano se convierte en la expresión de algo profundamente humano”.⁵⁴

Juan Antonio Sánchez García- Saúco. *La ciudad, imagen de civilización en La dimensión artística y social de la ciudad.*

3. TÉCNICAS ARTÍSTICAS Y REFERENTES ICONOGRÁFICOS.

La producción de este proyecto consta de una serie de cuadros realizados mediante diferentes técnicas que fusionadas entre sí permiten el desarrollo de la investigación práctica de diferentes técnicas relacionadas con el tratamiento de la imagen, con referencias a algunos artistas que, ya sea por su forma de trabajo o por el tema de su obra, tienen una vinculación directa con la metodología artística que se pretende alcanzar.

Diferenciamos, por tanto, tres técnicas: el collage, el fotomontaje y la transferencia. Cohesionadas entre sí nos han permitido un nivel plástico interesante pues nos han dado una visión panorámica de la configuración estética de la ciudad de Valencia, de sus barrios, edificios y calles, además de atender a otro tipo de conceptos artísticos como: el color, la forma, el volumen, la simetría, la asimetría, etc.

En el proyecto utilizamos el collage en una serie de cuadros de pequeño formato para introducir el color en la obra, ayudándonos de diferentes papeles con diferentes texturas. Con ello se pretende que la obra adquiera un nivel cromático concreto en unión con la transferencia.

Por otra parte haremos una aproximación a aquellos artistas que son referentes directos del proyecto. Estos artistas son: Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927), Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008), David Hockney (1937), Richard Estes (1936) y Darryl Pottorf (1952). La

⁵⁴ Sánchez García- Saúco, Juan Antonio. “La ciudad, imagen de civilización” en AAVV, *La dimensión artística y social de la ciudad*, Secretaria General Técnica: Subdirección General de Información y Publicaciones, Ávila, 2002. p.11-13.

elección de estos artistas ha sido cuidadosa y revisada intentando simplificar al máximo aquellos exponentes que iban a ser tratados en el proyecto ya que son muchos los artistas que cabrían dentro de este apartado. Por tanto, la elección se ha realizado atendiendo principalmente a dos premisas: la primera es que los artistas hayan utilizado alguna de estas técnicas en algún momento de su producción, utilizándolas para la reinención de la pintura y sus conceptos pictóricos; y la segunda, atiende a una razón cronológica de mostrar una visión lineal de la evolución de cada técnica a lo largo de la historia de la pintura contemporánea.

3.1. Collage, fotomontaje y transferencia como técnicas pictóricas fundamentales en la evolución de la pintura.



Fig.4. P. Picasso. *Guitarra, periódico, vaso y botella.*
1913. Papel pegado, pluma sobre papel. 46,5 x 62,5 cm

Hacia principios del siglo XX aparecen en el panorama artístico una serie de artistas que introducen en la tradición pictórica una variedad de técnicas que facilitarán la evolución del arte durante ese siglo. Estas técnicas son el collage, el fotomontaje y la transferencia.

El collage es una técnica muy utilizada en el ámbito artístico y consiste en pegar u adherir al soporte elementos externos. Según H. Wescher en su libro *La historia del collage*,⁵⁵ “el primer elemento pegado, es una tela encerada y se encuentra en un bodegón cubista realizado por Pablo Picasso” en 1912. Junto con Braque y Gris, es el exponente del cubismo en la historia del arte. La etapa cubista fue el arranque de un nuevo arte de vanguardia en el siglo XX, se componía de dos etapas: el cubismo analítico y el cubismo sintético; siendo en esta última etapa donde los cubistas introdujeron una nueva técnica a partir

⁵⁵ Wescher, H. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad.* Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A. 1976. p. 23.

de los denominados *papiers collés*, que consistía en adherir trozos de diario, de papel pintado o de papel de embalaje a la superficie del lienzo.

Esta etapa se caracteriza por utilizar en el cuadro elementos nuevos, y es la antesala de lo que se conoce como *collage*. En el cubismo sintético los planos geométricos se simplifican, las formas son más amplias y el color es más rico. Estos elementos muestran como los cubistas pretendían introducir a su pintura elementos de la vida cotidiana para conseguir una nueva forma. En el año 1913 la incorporación de elementos adquiere amplificación y claridad dando lugar a composiciones más sencillas.

Con el tiempo, Picasso aumenta la variedad de elementos reales a sus cuadros, añade tarjetas de visita, etiquetas de botella, restos de telas, etc. Es el primero en descubrir la especial fuerza expresiva de los materiales. Para Juan Gris, la única forma posible es una especie de arquitectura plana con colorido, en la que el motivo del cuadro solo puede surgir de esa arquitectura (fig. 5). Los *papiers-collés* realizados por Picasso, Braque y Gris, despertaron la inquietud y el interés de otros círculos cubistas, hasta el punto de que su influencia no se refleja únicamente en la pintura.



Fig.5. Juan Gris. *La botella de Banyuls*. Collage. 1914.



Fig.6 P.Picasso. *au bon marche*. Collage. 1913. 23,5 x 31cm.

Los artistas sentían la necesidad de romper con el concepto de pintura heredado del Renacimiento y su rechazo se manifestaba en la incorporación de objetos al lienzo, en principio, extraños.



Fig.7.

R. Rauschenberg. 1963. óleo, serigrafía, tinta china, metal y plástico. s/ tela. 208,3 x 121, 9 cm.

Sabemos que el collage es más que los *papiers-collés* iniciados por los cubistas. A partir de 1948 el resurgimiento de esta técnica propiciará experiencias diversas, entre ellas la pintura matérica que llevará a los artistas informalistas españoles a incorporar objetos diversos sobre fondos más o menos neutros. Hacia 1963 comienzan a producirse transformaciones, la mayor difusión del collage vendrá a partir de 1964-65 con el *Pop Art*. Artistas de referencia como Robert Rauschenberg o Jasper Johns son reflejo del éxito conseguido en el Pabellón norteamericano en la XXXII Bienal de Venecia y de las posibilidades que ofrecía el nuevo lenguaje. Robert Rauschenberg tuvo un papel importante en la transición entre el *Expresionismo Abstracto* estadounidense y el *Pop Art*. En su obra encontramos un deseo de reflejar la sociedad del momento y para ello hace uso de diferentes técnicas combinadas: la serigrafía, el collage y la transferencia. Rauschenberg empezaba la experimentación influido por la ideología *Dadá* de Duchamp haciendo de los objetos material para sus lienzos, convirtiendo esos elementos en textura, color y forma.

Su utilización del collage, unido a grandes empastes y pinceladas gestuales, hacen de este artista un referente para otros. Según la profesora Amalia Martínez⁵⁶, “a Rauschenberg le gusta extraer imágenes de una gran variedad de fuentes (...) para después articularlas en cuidadas composiciones” que muestran el aprendizaje cubista llevado a cabo y la influencia de Schwitters.

⁵⁶ Martínez, Amalia. Arte del siglo XX. De Andy Warhol a Cindy Shermann. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000. p.18.

Por otro lado, la obra de Jasper Johns y el tratamiento de la pintura que destacamos en el proyecto es una pintura de grandes manchas de color más o menos uniforme, mezclando formas geométricas y orgánicas, utilizando signos o símbolos de la sociedad, como la bandera americana. En trabajos posteriores introduce objetos encontrados, pegados al lienzo, que dan a la obra la dicotomía entre figuración y abstracción. Objetos que remiten a la vida cotidiana, pero colocados de forma “desordenada” y que unido a la aplicación ligera y vigorosa de la pincelada conforman la unidad de la obra.



Fig.8. J. Johns. *El vigilante*. Óleo s/ tela y objetos. 1964
215, 9 x 153 cm.

Para Amalia Martínez la inclusión de estos elementos en la superficie del cuadro establece por tanto “una ambigüedad entre la realidad fáctica de la pintura y su función figurativa”⁵⁷. Tiene como finalidad que son materiales plásticos y están sometidos a las leyes que rigen su organización en el soporte.

En definitiva, no parece que sea posible prescindir del collage en el arte actual. Ya se trate de construcciones, acumulaciones o inserciones, el collage sigue ejerciendo casi ilimitadas posibilidades para la creación artística.

Otra de las técnicas que aparecen en el proyecto es el fotomontaje, nos parece necesario introducir de manera muy puntual algunos aspectos de la creación de esta técnica.

Hacia 1861 se planteó la idea de que la fotografía no solo se limitara a buscar la “verdad”, es decir, reproducir fielmente el mundo real, sino también la belleza. Y muchos pintores la utilizaron como fuente de inspiración. A comienzos del siglo XX, los artistas estaban procurando una nueva estética

⁵⁷ Ibídem p.20.

basada en “la forma sigue a la función”. Esta estética influyó también en la fotografía, volviendo a la idea de la fotografía pura, directa, como medio artístico legítimo. Desde 1945 se han producido grandes progresos en la tecnología fotográfica, aumentándose la sensibilidad de la película, simplificando los problemas de tiempo de exposición, así como la invención de Edwin H. Land del proceso Polaroid. También ha evolucionado la idea de fotografía pura, directa como medio artístico siendo para algunos un medio de auto-expresión.

Uno de los artistas que experimentó con el proceso Polaroid es David Hockney. Éste intentaba mediante sus fotomontajes, realizados con Polaroid, buscar la tridimensionalidad de lo representado, haciendo referencia directa al cubismo. Sus fotografías son una exploración del medio fotográfico y un registro parcial de su vida. Realiza retratos o bodegones en los que se aprecia una búsqueda del volumen e intenta que en su representación aparezcan todos los lados de la figura que es el objeto de su composición.

Como idea o concepto de la evolución de la fotografía hasta hoy, diremos que las últimas tres décadas hemos podido presenciar una sucesión de estilos con una vigorosa experimentación combinada de la fotografía junto a otros medios de expresión como la pintura y el dibujo. La magia de la fotografía reside en esa mirada que todo lo observa. Según Newhall, “el desafío actual del fotógrafo es expresar un significado interno mediante una forma exterior”⁵⁸.

Ya sea mediante la fotografía o por cualquier otro medio, el arte actual se ve invadido por estas técnicas cada vez más perfeccionadas y más profesionales destinadas a un mayor reflejo de la sociedad, de la ciudad, del ser humano, etc.

⁵⁸ Newhall, Beaumont, La historia de la fotografía, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A. 2001. p. 294.

Fig.9. D. Hockney. *Nicholas Wilder estudiando a Picasso*,
Composición Polaroid, 1982. 48 1/2 x 26 1/2 in.



Fig.10. D. Hockney *hijos de Celia, Albert y George Clark*,
Composición Polaroid, 1982. 35 x 23 1/4 in.

Dentro de la evolución de la fotografía no podemos obviar la aparición del fotomontaje como modo expresión artística. Surge hacia 1850 mediante la aplicación del positivado combinado con varios negativos distintos sobre un mismo soporte fotográfico. Este un género de expresión visual se basa en la yuxtaposición de imágenes fotográficas de manera semántica sobre un mismo plano o soporte. Su principio teórico se basa en la superposición de dos o más imágenes para formar otra que es imposible obtener de otro modo. Las bases técnicas pueden ir desde el cortar y pegar hasta las técnicas fotográficas y de laboratorio. Los precursores del fotomontaje fueron artistas *dadaístas* como Raoul Hausmann, Hanna Höch, Johannes Baader, George Grosz y John Heartfield. Inventaron el término fotomontaje ante la necesidad de nombrar su nueva técnica artística que consistía en introducir fotografías en sus cuadros.

En occidente el fotomontaje surge dentro de la vanguardia *dadaísta* en Berlín, en la URSS se da a través del *constructivismo* lo cual le proporcionó características distintas debidas a su contexto social y político. Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Gustav Klutssis, y László Moholy-Nagy, fueron algunos de los artistas que tienen conexión con el constructivismo y el fotomontaje.

Más tarde, el *surrealismo* abrirá el terreno donde los objetos representados se encuentran siempre fuera de su contexto. Pintura, fotografía y literatura se mezclan en este movimiento. Pintores como Schwitters, Max Ernst y Paul Citroën, son considerados los fotomontadores más representativos dentro del movimiento surrealista.

El fotomontaje producido a partir de 1960, se caracteriza por la herencia *surrealista* y *dadaísta* que se bifurca en tres vertientes: la publicidad, la propaganda y el arte. Durante los 60 y 70, el fotomontaje sufre una amplia recuperación de la vanguardia soviética y europea convirtiéndose en un lugar común de la evolución en las tres vertientes. En el *Pop Art*, el fotomontaje es una técnica más dentro de las muchas empleadas por los artistas de esta tendencia. Durante la época entre 1950 y 1990 aparecen fotomontadores como Richard Hamilton, Bárbara Kruger o David Hockney (Fig. 11). A mediados de los años ochenta Hockney realiza composiciones fotográficas de gran formato; son paisajes de carreteras y vistas de la ciudad, compuestas por múltiples imágenes fragmentadas realizadas con Polaroid que conforman un gran collage fotográfico. Así Hockney ha mostrado un interés incesante por introducir las nuevas tecnologías en su obra, algo que continúa hasta la actualidad.

Estos fotomontadores fueron claves a la hora de utilizar las posibilidades del fotomontaje para la creación artística.



Fig.11. D. Hockney. *Pearblossom Highway*. Collage fotográfico. 1986. 198 x 282 cm.

Actualmente, con la aparición de la fotografía digital se introducen una gran variedad de procesos en su gestión: manipulación, modificación, almacenamiento, edición, producidos con rapidez y posibilidades creativas casi ilimitadas. Permite hacer fotomontajes digitales que retoman los fundamentos teóricos y los principios creativos del fotomontaje original. Se puede dividir en cinco ámbitos: experimentación artística, publicitaria, editorial, político-propagandista y científica. La creación de imágenes digitales comprende dos factores: la inteligencia sintetizada en programas de tratamiento de imagen o software; y la participación de usuarios que aporten la orientación y el sentido social de la imagen.

En este sentido nos parece oportuno añadir esta reflexión de Jacob Bañuelos⁵⁹ en su libro sobre el Fotomontaje:

“El fotomontaje es una forma de expresión que permite cuestionar la veracidad o la falsedad de las imágenes fotográficas (...) es posible confrontarlas críticamente es sus contenidos y formas para desentrañar sus intenciones originales, subvertirlas y darles una interpretación. La falsificación construida mediante el fotomontaje es, también, una forma de revelar la verdad”.

A lo que se puede añadir que el fotomontaje es también una forma de revelar las representaciones mentales propias de cada individuo y, por tanto, veraces para él.

En cuanto a la transferencia en nuestro proyecto, es la técnica que completa y cohesiona las anteriores técnicas explicadas. Es por tanto, la más utilizada en el desarrollo pictórico y en la que nos detendremos para analizar las diversas posibilidades que ofrece. Explicamos a continuación, de forma concisa, cual ha sido su evolución desde su aparición hasta ahora.

Desde la década de los 60 ha habido innumerables artistas que han ido aportando datos relevantes en el proceso de creación y generación de procesos y técnicas creativas utilizando los nuevos medios de la sociedad

⁵⁹ Bañuelos Capistrán, Jacob. Fotomontaje. Madrid. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.). 2008.p.348.

tecnológica, construyendo imágenes a través de máquinas como los ordenadores, las fotocopiadoras, los dispositivos fotográficos, etc. Fascinados por la variedad de respuestas y posibilidades gráficas que estas máquinas ofrecen. Entre ellos destaca Robert Rauschenberg que además de ser un referente del collage, lo es también en el uso de esta técnica de traspaso de imágenes a diversos soportes. Rauschenberg empezó a experimentar con imágenes transferidas de los medios de comunicación a raíz de un viaje a Cuba en 1952. Desde entonces, la producción de impresiones ha continuado siendo fundamental en la práctica artística de Rauschenberg debido a la fácil reproducción de la técnica y a la extensa gama de efectos que le permite conseguir. Todo ello unido con áreas pintadas y libremente dibujadas proporcionaba una mezcla de figuración y abstracción que continúa siendo el distintivo estilístico de Rauschenberg hasta nuestros días.



Fig.12. R. Rauschenberg. Transferencia y collage. 1974.
175,3 x 204,5 cm .

La transferencia es una técnica pictórica que supone una gran variante plástica que puede ir combinada con otras técnicas ofreciendo distintos registros plásticos.

Dentro de la técnica de la transferencia, que consiste en transferir un imagen concreta a un soporte rígido (tabla) o flexible (tela o papel), encontramos muchas variantes. En la transferencia se trabaja con una imagen

desde contextos diferenciados, donde el soporte queda cargado de un nuevo sentido, a la vez que se intuye la idea del doble, re-interpretando un hecho real.

Se puede transferir con disolvente, con calor y/o con látex. Todas ellas tienen tratamientos distintos pero el mismo fin: traspasar una imagen impresa a un soporte pictórico.

Transferencia con disolvente.

Esta variante de la transferencia consiste en transferir una imagen impresa en papel con un producto disolvente y un tórculo a otro papel o soporte. El proceso es el siguiente: se superpone la imagen a transferir encima del soporte y luego se empapa otro papel con disolvente, éste se coloca encima de la impresión que a su vez está encima del soporte; colocada con el *toner* de impresora superpuesto al soporte, y después se aplica presión con el tórculo, de esta manera el disolvente despega/disuelve el toner de la impresión y se transfiere al soporte.

Transferencia con calor.

En esta técnica de la transferencia se utiliza un papel especial que se llama papel *transfer* sobre el que se imprime la imagen a transferir, después se coloca el papel *transfer* y el soporte en una plancha de *transfer* manual con plato fijo que emite calor a unos grados concretos que permite transferir la imagen al soporte.

Transferencia con látex.

Con esta transferencia el fin es el mismo que en las técnicas anteriores pero cambia el proceso de ejecución.

Para empezar, la imagen a transferir se imprime en el papel, luego se le da una mano de látex, después otra mano al soporte y se pega la imagen bocabajo quedando el toner entre dos capas de látex, se deja secar unas 24 horas y se procede a retirar la celulosa del papel con agua hasta que solo

quede el toner que se habrá adherido al soporte, finalmente se le da otra mano de látex para eliminar la última capa de celulosa que pueda quedar.

Si hemos de resaltar la diversidad y perfección que la técnica ha alcanzado en nuestros días debemos atender a la producción de un artista americano discípulo de Rauschenberg: Darryl Pottorf. En su obra encontramos muchas similitudes entre ambos, la idea de buscar cierta acumulación de imágenes, el collage de elementos externos y el uso de la transferencia son algunos de los puntos en común de este artista con su maestro.

La técnica de transferencia utilizada por Pottorf, es de invención propia, él utiliza, según Bárbara Rose⁶⁰, un plástico duro y reflectante con una superficie metálica, denominado *Lexan*, sobre el cual vuelca sus fotografías realizadas con su cámara. Después amplía los negativos en una colosal impresora láser y mediante un proceso químico para despegar la imagen impresa, la transfiere al *Lexan* que previamente ha pintado con una pintura de base de aluminio.



Pottorf realiza obras en las que mezcla imagen transferida y dibujo de una forma suelta y alegre donde cada imagen expresa y/o representa algo que después se ve reforzado con el trazo fuerte y vigoroso de la línea a carbón.

Fig.13. D. Pottorf. Consecuente mirador. Transferencia con recubrimiento de UV, acrílico y grafito s/ polilaminado. 61" x 51,5". 2008

Toda esta variedad de posibilidades expresivas se suman a la larga lista de aportaciones que multitud de artistas han ido experimentando mediante los procesos de transferencia como vehículo de extensión de sus técnicas y recursos expresivos.

⁶⁰ Rose, Bárbara, "Darryl Pottorf: ver es creer" en Catálogo de la exposición: Darryl Pottorf. Experimentos en consecuencia, IVAM instituto valenciano de arte moderno, 2008.

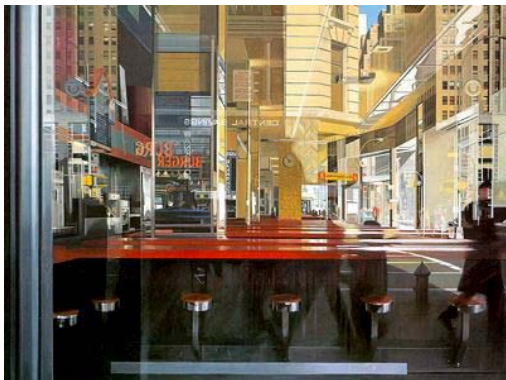


Fig.14. R.Estes. Central Savings. Óleo sobre lienzo. 1975.



Fig.15. R.Estes. 34th Street, Manhattan, looking east. Óleo sobre tela. 231x231cm.

Por otro lado, en nuestro proyecto no solo encontramos referentes en las técnicas empleadas sino también en la temática, nuestro referente es Richard Estes y sus paisajes urbanos.

Con una técnica hiperrealista, este artista busca reflejar la sociedad moderna. Para ello, centra su atención en la visión a pie de calle de los rascacielos, de la arquitectura grandiosa y majestuosa y con frecuencia de los escaparates y partes acristaladas de edificios, lo que le proporciona una excusa para “reelaborar el juego plástico del cuadro dentro del cuadro”⁶¹.

Para Estes la ciudad es un referente de cómo es la sociedad, y un producto de la misma, no solo el escenario donde se desarrollan las vidas de los ciudadanos. No obstante, la temática urbana y el lenguaje preciso y calculado le vinculan más si cabe a la tradición pictórica, que busca soluciones formales como los equilibrios de masas, colores y líneas, más que la representación del objeto. Aunque bien es cierto que, como señala Amalia Martínez⁶², su pintura no está interesada en la mimesis fotográfica sino vas bien en su verosimilitud.

El tratamiento de la pintura de Estes, la utilización del collage de Picasso, así como el fotomontaje de Hockney o las transferencias de Pottorf,

⁶¹ Martínez, Amalia, Op. Cit, p. 46.

⁶² Ibídem p.46.

entre otros, son un abanico referencial indudable al cual debemos acudir en todo momento para la elaboración del proyecto.

Podemos concluir también que a lo largo de la historia del arte encontramos muchos otros referentes diferentes a estos que hacen posible que la evolución técnica de la pintura sea posible.

PARTE III: PROCESO DE TRABAJO

“La ciudad, representada hoy día por el afán expresivo de sus edificios expuestos en el paisaje urbano y recién consciente de su potencialidad expresiva, es un campo abierto, un colosal espacio pictórico”⁶³.

Oscar Bustamante, *La ciudad y el arte abstracto*.

4. TRABAJO PICTÓRICO.

La ciudad de Valencia es un collage de formas, colores, estructuras, espacios, velocidad, luz, materia, volumen, etc. es un mosaico donde cada pieza es distinta de la otra pero unidas entre sí forman un todo.

Siguiendo esta premisa, buscamos mediante los trabajos acercarnos a esa idea de ciudad plural y contrastada que hace de Valencia una ciudad rica e interesante para el espectador. Teniendo en cuenta esa idea de huir de lo repetitivo y lo monótono del paisaje urbano de la ciudad, se ha buscado que los cuadros, tanto el formato como la técnica con la que están realizados fuesen lo más dispares posibles, pero sin llegar a romper determinada unidad que debe tener la composición de las obras tanto a nivel individual como a nivel global.

Encontramos en los cuadros una intención de buscar una estructura modular del formato pero sin entrar en el rigor matemático, pues lo que las pinturas representan son aspectos formales de la ciudad de Valencia.

Se pretende con los fotomontajes recrear la ciudad, rehacerla, aunque manteniendo los elementos que la unifican y la representan. De esta forma se introduce nuestra propia visión de cómo es la ciudad y de los aspectos formales que en ella más nos llaman la atención.

⁶³ Bustamante, Oscar, “La ciudad y el arte abstracto” en *Espacios Públicos* [en línea]. nº 96, 2004, www.cepchile.cl [citado en 13 de septiembre de 2010].

Se trabaja con los colores y por tanto, con la luminosidad que de ellos se extrae, usando una paleta de colores básicos, en un intento de buscar la simplificación y el orden; pero la forma de aplicar ese color es fuertemente expresiva, creándose una paradoja plástica que es metáfora de la ciudad, llena de contrastes que acrecientan su riqueza visual.

Una vez más se busca cierto equilibrio en la realización de las obras y eso queda reflejado en los niveles de figuración y de abstracción, puesto que la figuración se encuentra en la forma y la composición de los edificios, mientras que la abstracción se observa en la plasticidad del color tratado de forma expresiva. Encontramos, por tanto, un punto de unión entre lo figurativo y lo abstracto, donde el color no se sujeta a la forma de los edificios, sino que los traspasa y los expande, en un afán de cubrir el espacio pictórico del cuadro.

En el intento de representar la ciudad de Valencia desde el prisma de la diversidad estética y arquitectónica de su paisaje urbano se ha decidido usar la transferencia y el collage así como la encáustica y el acrílico para la realización de la obra pictórica.

Dividiremos la producción en dos grupos: los cuadros de pequeño formato y los de gran formato.

4.1. Investigación pictórica.

En los cuadros de pequeño formato o minic cuadros encontramos diferentes formas de trabajo que hacen posible diferenciar tres tipos de obra:

- Transferencia con látex, acrílico y encáustica.
- Transferencia con disolvente y encáustica.
- Transferencia con disolvente y collage.

Pasamos a analizar y explicar ahora cada grupo de trabajo de forma independiente para después analizarlos como unidad dentro del trabajo pictórico proyectado.

Las imágenes son fotografías realizadas de algunos de los diferentes barrios que configuran la ciudad de Valencia. Principalmente nos movía una necesidad unificadora, en el sentido de que buscábamos barrios que contrastaran entre sí y dieran una visión más plural y conjunta de cómo vemos la ciudad a nivel estético. Una vez obtuvimos las diferentes fotografías, realizamos una serie de fotomontajes con el ordenador, mediante el programa Adobe PhotoShop, que sirvieron de primeros bocetos para tener una primera aproximación de cómo iban a ser los trabajos posteriores, tanto las obras de pequeño formato como las de gran formato, intentando reconfigurar la ciudad y mostrar el mayor contraste formal dentro de cada zona fotografiada.



Fig. 16. Fotomontaje digital, 300 ppp

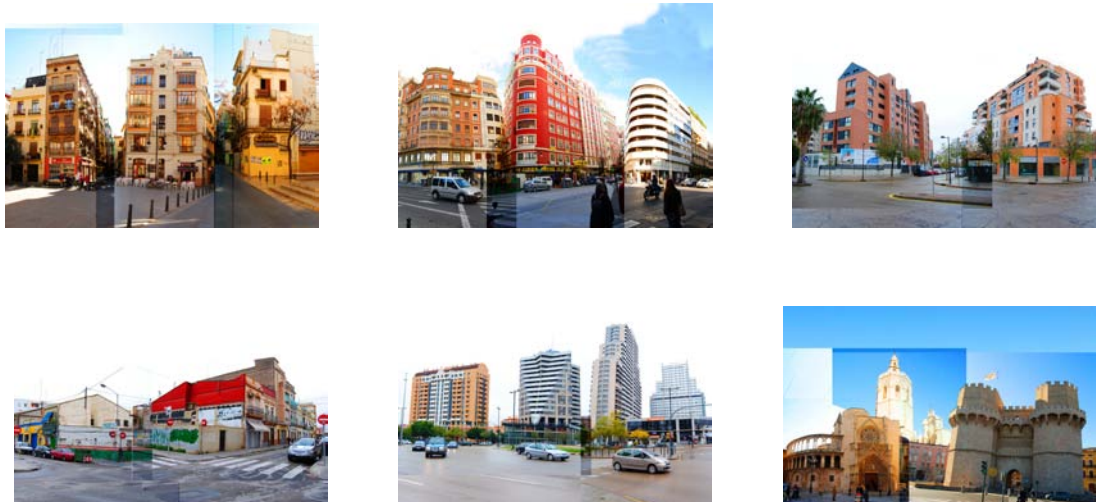


Fig. 17. Fotomontaje digital, 300 ppp

Los minicuadros se dividen en tres grupos dependiendo del tratamiento de la técnica. Uno de estos grupos es la técnica de la transferencia con látex y otro es la transferencia con disolvente. En estos grupos de trabajo la encáustica cumple la función de dotar a la imagen de color y expresividad plástica, utilizada habitualmente en forma de aguadas de color sobre las imágenes a transferir.

4.1.1. Transferencia con látex, acrílico y encáustica

Para la realización de estas transferencias, el proceso de trabajo es el siguiente:

1. Se imprime la imagen de forma invertida al tamaño que se precisa para el cuadro.
2. Acto seguido, se le da a la impresión una capa de látex Alkil y cuando seca, se procede a pintar la imagen con la técnica deseada. En estos casos utilizamos acrílicos, ceras, tizas, lápices.
3. Una vez realizada la pintura, se deja secar y después se le aplica una capa de látex al soporte para poder adherir la imagen al mismo. El papel debe pegarse de manera que quede encarada la cara con la tinta de toner al soporte, para que el látex pueda adherir la imagen al mismo.
4. Se deja secar entre 12 y 24 horas y se procede a quitar la celulosa del papel.



Fig.18. S/t acrílico y transferencia s/tabla 20 x26 cm



Fig.19. S/t acrílico y transferencia s/tabla 20 x24 cm



Fig.20. S/t acrílico y transferencia s/tabla 20 x25 cm

Sobre la transferencia con látex de la obras con encáustica, la metodología de trabajo es parecida a la empleada y explicada con anterioridad, pero tiene algunas diferencias que forman parte del procedimiento seguido con la técnica de la encáustica y su coexistencia con otras técnicas de aplicación:

1. Elegimos la imagen ya retocada e invertida con el ordenador, la imprimimos en papel al tamaño que se desea y en escala de grises.
2. Se le da una capa de látex muy fina para mejorar la adherencia posterior al soporte y después se trabaja con la encáustica para darle color a la imagen. El trabajo adquiere mayor expresividad, cromatismo y luminosidad.
3. Una vez está pintada la imagen y antes de que seque del todo, se adhiere mediante látex al soporte.
4. Transcurridas 12 horas mínimas de secado en el soporte se procede a quitar la celulosa del papel. El resultado es que la imagen pintada con encáustica queda adherida al soporte.

5. Finalmente se quita el poco de celulosa que pueda quedar y se da una capa muy fina de encáustica diluida en esencia de trementina o látex.

En este caso, observamos que no se produce ninguna reacción como consecuencia de superponer el látex sobre la encáustica porque aún queda algo de papel entre ellos, lo que hace que no entren completamente en contacto sino que quedan superpuestas las capas, produciendo un resultado uniforme.

También hay otra forma de trabajar las transferencias con látex. El proceso es parecido al explicado anteriormente, la única diferencia es que se transfiere la imagen al soporte y una vez transferida y quitada la celulosa, se pinta con encáustica la superficie. Particularmente, nos interesa más la forma de trabajar anterior ya que se obtiene mayor riqueza plástica.



Fig.21. s/t, transferencia y encáustica s/ tabla, 18 x 24cm. **Fig.22.** s/t, transferencia y encáustica s/ tabla, 19 x 24cm.



Fig.23. s/t, transferencia y encáustica s/ tabla, 18 x 24cm. **Fig.24.** s/t, transferencia y encáustica s/ tabla, 18 x 24cm.



Fig.25. s/t, transferencia y encáustica s/ tabla, 19 x 24cm.



Fig.26. s/t, transferencia y encáustica s/ tabla, 18 x 24cm.



Fig.27. Detalle imágenes Fig. 10, 9 y 6 respectivamente

4.1.2. *Transferencia con disolvente y encáustica*

La metodología de trabajo para la realización de transferencias con disolvente es la siguiente:

1. En primer lugar se realizan los bocetos mediante retoque digital. A continuación se imprimen sobre acetato a todo color.
2. Después se aplica sobre la superficie a transferir, en este caso sobre papel, una capa de disolvente y antes de que esté seco se estampa la imagen del acetato con un tórculo.
3. Una vez transferida la imagen se trabaja en algunas zonas con encáustica, para dotar al trabajo de un aspecto más pictórico, aprovechando la transparencia de la encáustica. Con ello se

consigue que la imagen trasferida no se cubra totalmente sino que se produzcan juegos de color interesantes a nivel plástico.

4. Después se monta sobre un soporte rígido. Para dotar al trabajo de mayor volumen y perspectiva, superponemos el acetato utilizado a la imagen trasferida; aprovechando que la imagen no ha sido trasferida del todo. De esta forma se consiguen efectos de construcción y simetría debidos a la superposición de imágenes; efectos que pretenden ser metáfora de la volumetría arquitectónica que encontramos en la ciudad.



Fig.28. s/t, transferencia y encáustica s/ papel, 18 x 25cm. **Fig.29.** s/t, transferencia y encáustica s/ papel, 18 x 25cm

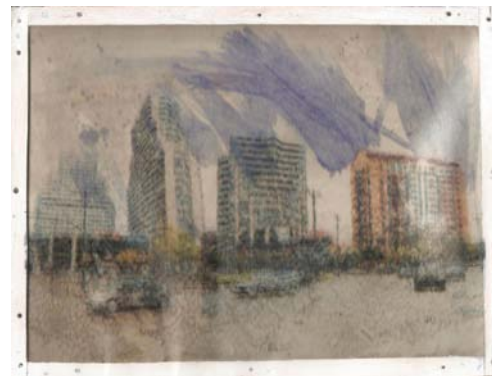


Fig.30. s/t, transferencia y encáustica s/ papel, 17 x 24cm. **Fig.31.** s/t, transferencia y encáustica s/ papel, 19 x 25cm



Fig.32. s/t, transferencia y encáustica s/ papel, 22 x 31cm. **Fig.33.** s/t, transferencia y encáustica s/ papel, 23 x 30cm



Fig.34. s/t, transferencia y encáustica s/ papel, 17 x 23cm. **Fig.35.** s/t, transferencia y encáustica s/ papel, 17 x 25cm

4.1.3. Transferencia con disolvente y collage.

En el intento de reflejar la ciudad de Valencia desde el prisma de la diversidad estética y arquitectónica de su paisaje urbano hemos decidido usar la transferencia y el collage para la obra.

El collage nos permite introducir planos de color saturados que darán un cromatismo singular a la representación, buscando una simplificación tonal de las formas que remiten a figuras geométricas en referencia a las estructuras cuadradas y poligonales de los edificios.

El proceso de trabajo para este grupo de minicadros es parecido a los anteriormente mencionados:

1. Se imprime la imagen con tóner en blanco y negro.
2. Antes de transferir la imagen al soporte, en este caso papel, se realiza un collage de papeles de colores, colocados de forma específica para darle color a la transferencia.
3. Después se empapa un papel en disolvente universal, se coloca encima de la impresión y se estampa mediante un tórculo sobre el soporte.
4. Se repite el proceso anterior, pero esta vez en un metacrilato transparente que se superpondrá a la imagen del collage creando así un efecto de profundidad de campo y de tridimensionalidad.

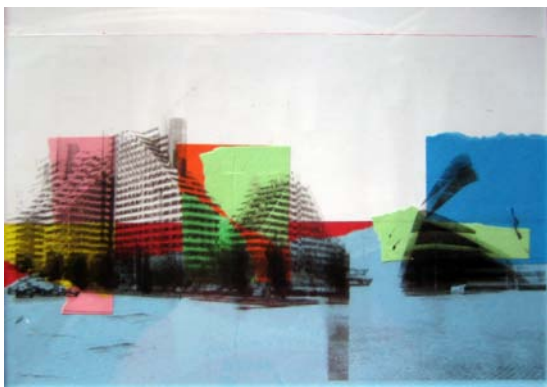


Fig.36. Ciudad de las artes y la ciencias I y II, transferencia s/ papel y metacrilato, 17x23 cm y 18 x 25 cm respect. 2010



Fig.37. Cabañal I y II, transferencia s/ papel y metacrilato, 17 x 21 cm y 18 x 25 cm respect. 2010

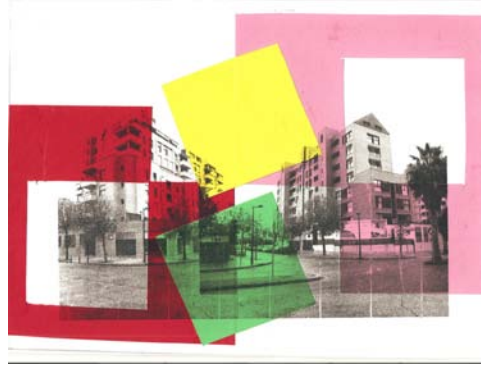


Fig.38. Campanar I y II, transferencia s/ papel y metacrilato, 19x 24 cm y 21 x 28 cm respect. 2010



Fig.39. Barrio del Carmen I y II, transferencia s/ papel y metacrilato, 17x 25 cm y 20 x 24 cm respect. 2010



Fig.40. Centro I y II, transferencia s/ papel y metacrilato, 20 x 26 cm y 18 x 26 cm respect. 2010



Fig.41.. Cortes valencianas I y II, transferencia s/ papel y metacrilato, 18x 25 cm y 18,5 x 25 cm respect. 2010.

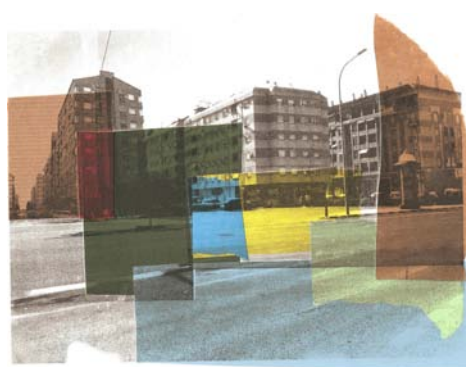
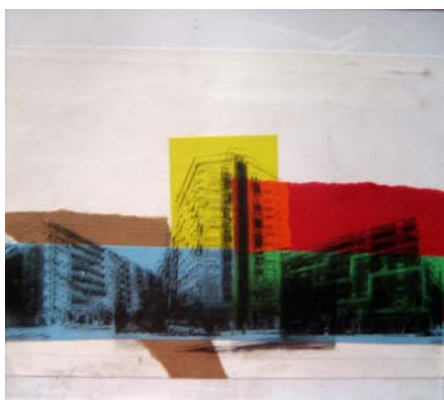


Fig.42. Extrarradio I y II, transferencia s/ papel y metacrilato, 22 x 25 cm y 18 x 25 cm respect. 2010



Fig.43. Plaza de la Virgen I y II, transferencia s/ papel y metacrilato, 17 x 25 cm y 19 x 25 cm respect. 2010



Fig.44. Panorámica I, transferencia y collage s/papel y metacrilato, 46x20 cm, 2010.



Fig.45. Panorámica II, transferencia y collage s/papel, 63x23 cm, 2010.

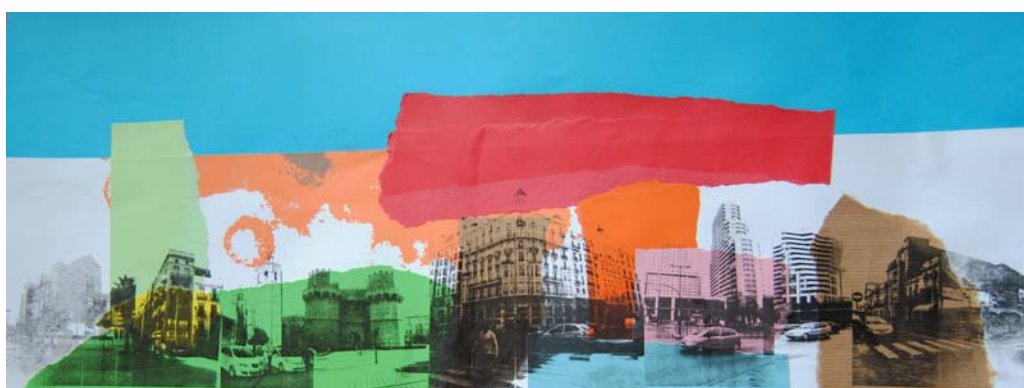


Fig.46. Panorámica III, transferencia y collage s/papel, 63x25 cm, 2010.

Con estos trabajos de pequeño formato lo que se pretende es investigar sobre las posibles técnicas a utilizar y observar que posibilidades pictóricas nos ofrece la transferencia como técnica artística, así como encontrar una

iconografía determinada para representar el paisaje urbano de la ciudad de una forma plástica.

Se ha intentado trabajar con diferentes materiales sobre los que aplicar la transferencia: el papel, la tabla imprimada con yeso y el metacrilato; estableciendo así una metáfora que hace referencia a los materiales de construcción, como el cemento, el cristal o el vidrio, etc.

Estos trabajos de pequeño formato nos han servido como trabajos previos a los cuadros de gran formato y los minicuadros constituyen una parte fundamental en el inicio del proceso de investigación plástica. Los cuadros de gran formato son el resultado final de la investigación.

4.2. Obra. Serie “Escenas Urbanas”.

En este apartado se presentan los resultados obtenidos de la investigación pictórica realizada con los cuadros de pequeño formato que han sido elaborados con la técnica de transferencia.

Con la intención de dar unidad al conjunto de obras que forman el proyecto, la técnica de transferencia se aplicó con látex y acrílico.

A continuación explicamos paso a paso, el procedimiento de realización de la serie, aunque solo presentamos el proceso de una sola obra, éste es extensible a las demás. El procedimiento se realizó del siguiente modo:

1. El primer paso es la elaboración del boceto en el ordenador con las imágenes seleccionadas de las fotografías realizadas, que después se imprimirán en el formato necesario para transferir al soporte.



2. El siguiente paso es la realización del soporte y la posterior imprimación con gesso del mismo. El soporte esta hecho con contrachapado sobre bastidor de madera.



3. Después de dejar secar la imprimación, se trabaja el soporte con la manchas de color ajustando la posterior transferencia.



4. Se imprime la imagen a transferir en el papel para luego darle una mano de látex Alkil.



Después, damos otra mano al soporte y se pega la imagen, quedando así el toner entre dos capas de látex, dejando secar entre 12 y 24 horas.

5. Por último, se procede a retirar la celulosa del papel con agua hasta que solo quede el toner que se habrá adherido al soporte, finalmente se le da otra mano de látex para eliminar la última capa de celulosa que pueda quedar.



El tratamiento del color de las obras se ha dividido en dos partes: una con una pincelada más suelta, vigorosa y expresiva; y la otra con formas geométricas puras y colores primarios. Esta diferenciación viene propiciada por la morfología propia de cada distrito, diferenciando dos maneras de tratar el color que refuerzan la estética de los mismos ayudando a intensificar el contraste morfológico y formal de los diferentes barrios que encontramos en Valencia.

Escena urbana I. Casco histórico.



Fig.47. Detalle escena urbana I



Transferencia y acrílico s/tabla

81 x 109 cm

2010

Escena urbana II. El Carme.



Fig.48. Detalle escena urbana II



Transferencia y acrílico s/tabla

80 x 123 cm

2010

Escena urbana III. El Cabanyal



Transferencia y acrílico s/tabla

83,5 x 123,5 cm

2010

Escena urbana IV. La periferia



Transferencia y acrílico s/tabla
90 x 122 cm
2010

Escena urbana V. Centro ciudad.



Transferencia y acrílico s/tabla
100 x 120 cm
2010

Escena urbana VI. Nou Campanar



Transferencia y acrílico s/tabla
90 x 120 cm
2010

Escena urbana VI. Avenida de las Cortes Valencianas



Transferencia y acrílico s/tabla
73 x 120 cm
2010

Escena urbana IX. Extramuros.



Transferencia y acrílico s/tabla
81 x 100 cm
2010

Escena urbana VIII. Ciudad de las Artes y las Ciencias.



Fig.49. Detalles Escena urbana VIII



Transferencia y acrílico s/tabla

89 x 116 cm

2010

Collage visual. *Ciudad de Valencia.*



Transferencia y acrílico s/tabla

60 x 150 cm

2010.

A partir del análisis de la producción podemos extraer una serie de conclusiones que nos permitan englobar todo el proyecto pictórico. El resultado final de la obra ha sido satisfactorio, se ha conseguido encontrar cierto equilibrio entre imagen fotográfica y obra pictórica. La obra presenta cierta unidad formal estableciéndose, sin embargo, una distinción clara en el tratamiento del color de la misma. Esto es ejemplo de la diferencia paisajística de cada barrio respecto al conjunto de piezas.

Vemos un trabajo que evoluciona, que avanza, empezando desde el tratamiento digital de las imágenes, en el que se ha buscado recrear la ciudad trasformando lo envolvente en plano, pasando por los trazos y manchas de color, donde se ha buscado la simplificación de la luz y el cromatismo con formas puras o manchas orgánicas como refuerzo de la arquitectura, hasta el uso del grafismo para reforzar y dar cierto dinamismo, consiguiendo una visión paisajística de la ciudad muy personal y contrastada.

5. PROYECTO EXPOSITIVO.

El proyecto culmina con una exposición simulada, dada la incompatibilidad de fechas del espacio expositivo y el plazo de entrega del proyecto de Máster. Aunque nuestra intención es realizar esta exposición lo más pronto posible.

La exposición se ha proyectado para el Museo Valenciano de la Fiesta de Algemesí, en el claustro central del propio museo. Se buscaba un espacio que fuese diferente a la sala de exposiciones común, pero que además estuviera condicionada para ubicar un proyecto expositivo. Así que cuando el Ayuntamiento de Algemesí nos ofreció este claustro se decidió que sería aquí donde se realizaría la exposición.

En primer lugar, nos interesaba este espacio arquitectónico pues, como muchos edificios de las zonas más antiguas de las ciudades, su función se ha visto adaptada y modificada aunque sigue manteniendo la arquitectura original, lo que establece un marco perfecto para albergar una exposición cuya temática se centra en el paisaje urbano de una ciudad.

En cuanto a la configuración de este espacio, posee una forma cuadrada permitiendo un recorrido circular, cuya visualización de la exposición marca una dirección concreta y definida, estableciendo así un símil con el recorrido visual que el observador establece cuando se mueve dentro de una ciudad, pasando de una escena a otra en una secuencia de imágenes.

El espacio permite también, dada su configuración amplia, una organización de la obra expuesta de forma que se pueda observar cada escena urbana representada sin interrupciones pero a la vez de manera independiente.

Por último, el espacio habilitado para la exposición presenta una diversidad de color en sus paredes, de manera que éstas intervienen en la visualización y permite una distribución en grupos de las obras pictóricas. A su vez, una serie de puertas conectan con espacios interiores separando las diferentes zonas de la ciudad de Valencia tratadas en el proyecto.

Se ha buscado en todo momento, ordenar el espacio para que la visualización de la exposición sea clara y concreta permitiendo apreciar, más concretamente, la dialéctica que se establece en la configuración de los diferentes barrios de la ciudad, que son el eje central del proyecto.

5.1. Planos y render.

Para conocer mejor el espacio expositivo en el que se realizará la exposición mostramos aquí una serie de imágenes que corresponden tanto a los planos de la 1ª planta del Museo de la Fiesta, donde se ha ubicado la exposición, como a los *renders* que facilitan la visualización virtual de la exposición que se pretende realizar.

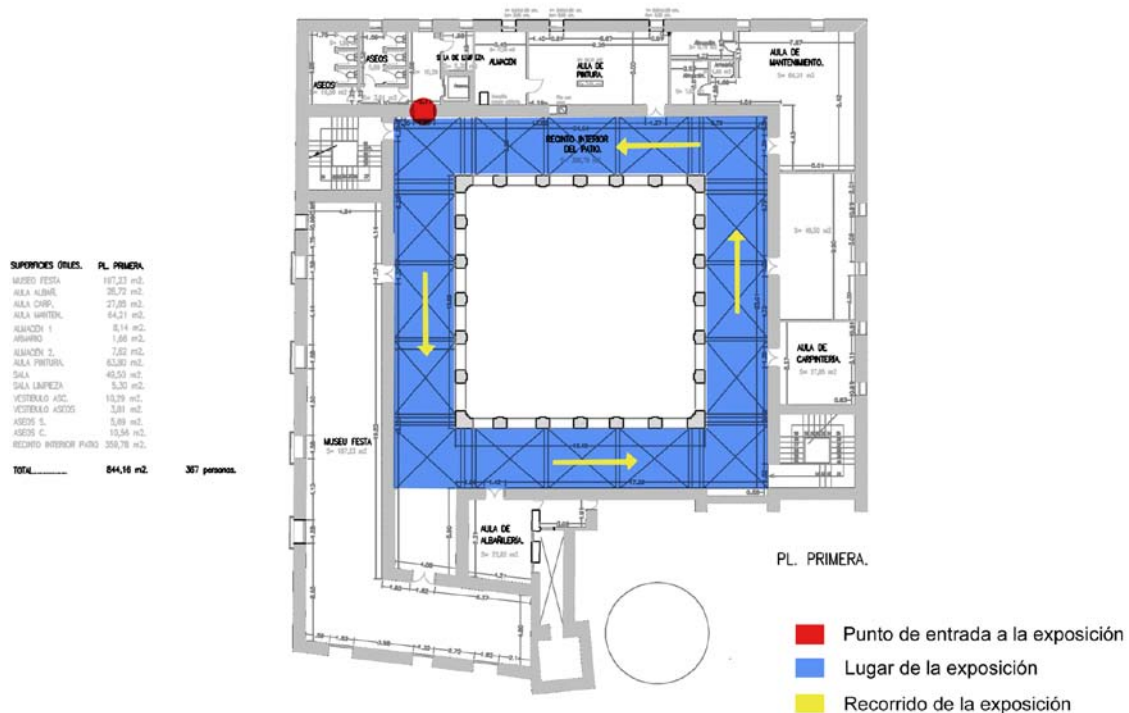


Fig.50. 1º Planta del Museo Valenciano de la Fiesta de Algemesí.

Para la correcta visualización de la exposición, presentamos a continuación las imágenes que muestran el orden lógico de su recorrido.



Fig.51. Visualización de la entrada a la sala.



Fig.52. Render de la zona "La periferia"



Fig.53. Render de las zonas “Ciudad de las Artes y la ciencias” y “Av. de las Cortes Valencianas”.



Fig.54. Render de la zona “Nou Campanar”



Fig.55. Render de la zona "Centro Ciudad" y "Extramuros"



Fig.56. Renders de la zona "Extramuros"

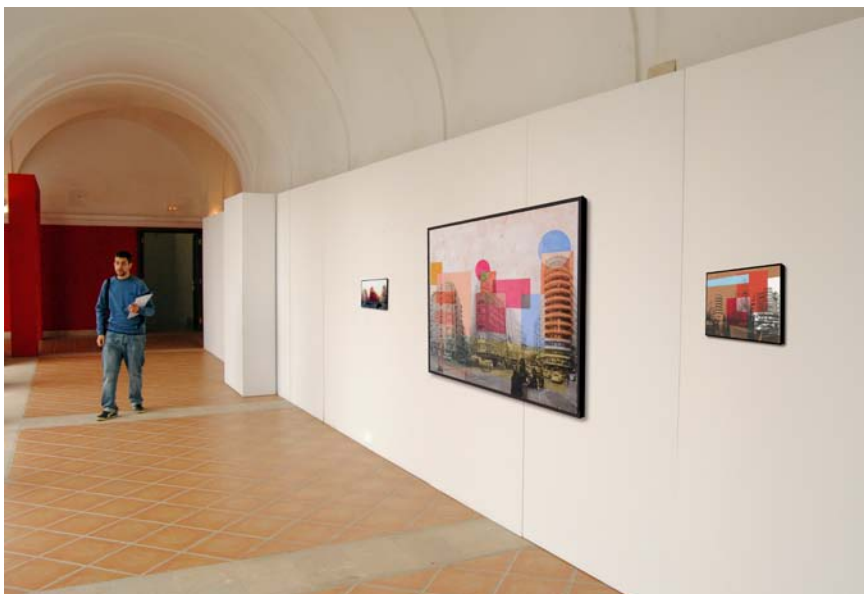


Fig.57. Render de la zona "Centro Ciudad"



Fig.58. Render de las zonas “Casco Historico”, “Centro Ciudad” y “Nou Campanar”



Fig.59. Render de las zonas “El Carmen” y “El Cabanyal”.



Fig.60. Render de la zona "El Cabanya".



Fig.61. Render de la zona "Panorámica de Valencia".



Fig.62. Render de la zona "Panorámica de Valencia".

6. PRESUPUESTO.

Materiales	Dimensiones/Peso	Unidades	Importe unidad	Importe total
Listón sin cepillar	22 x 22 x 2400 mm	20	2,25 €	45 €
Listón sin cepillar	40 x 22 x 2400 mm	5	3 €	15 €
Tablero contrachapado	2440 x 1220 x 5 mm	5	23,40€	117€
Panel Metacrilato	2440 x 1220 x 5 mm	1	37 €	37€
Yeso	5 kg	1	4,95 €	4,95 €

Materiales	Dimensiones/Peso	Unidades	Importe unidad	Importe total
Cartulinas y papel	50 x 70 cm	7	0,75 €	5,25 €
Disolvente universal	1 litro	1	2 €	2 €
Cera virgen	90 gr	1	2 €	2 €
Esencia de trementina	310 cc	1	4 €	4 €
Resina dammar	250 gr	1	2 €	2 €
Pigmentos	500 gr	5	3€	15 €
Látex Alkil	5 Kg	5	7 €	35 €
Látex plástico	3 kg	3	5 €	15 €
Gesso	6 kg	6	6 €	36 €
Fotocopias	100 x 81 cm	2	5 €	10€
	120 x 80 cm	5	5,5€	27,5€
	120 x 90 cm	1	6 €	6 €
	130 x 90 cm	1	6,5 €	6,5 €
	150 x 50 cm	1	7 €	7 €

Materiales	Dimensiones/Peso	Unidades	Importe unidad	Importe total
Clavos	250gr		1,97 €	1,97 €
Cola blanca carpintero	750 gr,	2	5,15 €	10,30 €
Caja de 12 Tizas de colores		1	2 €	2 €
Cutter		4	1.50 €	6€
Serrucho		1	6,50€	6,50 €
Carboncillos		5	1€	5€
Cinta de carroceros		6	1,90 €	11.40 €
Martillo carpintero		1	3 €	3€
PRESUPUESTO TOTAL: 614.37 €				

CONCLUSIONES.

El Proyecto Final de Máster ha supuesto una fase importante en el desarrollo formativo personal y una maduración de nuestra práctica artística.

Gracias al proceso de investigación del proyecto artístico *Collage visual: la dialéctica formal del paisaje en el entorno de la ciudad de Valencia*, hemos tenido que enfrentarnos a una metodología de trabajo radicalmente nueva y sobre la cual, hasta el momento, no teníamos conocimiento alguno; por lo que hemos podido aprender cómo se lleva a cabo un proyecto de investigación, con su proceso de búsqueda bibliográfica y documentación. Y también, cómo dirigirlo a un espacio expositivo concreto.

La cuestión conceptual en torno al tema del proyecto no nos era del todo desconocida, ya que siempre hemos tenido una pulsión personal hacia la idea de ciudad y su representación. Aunque se podría pensar que tal desconocimiento ha obstaculizado la realización del trabajo, en ningún momento ha sido esa la sensación, más bien, ha sido la necesidad de aprender lo que nos ha motivado de principio a fin.

No consideramos que la investigación haya sido definitiva, ya que esperamos continúe desarrollándose.

El tema que da título al proyecto nace de la premisa que se establece al abordar el paisaje urbano de la ciudad, diverso y contrastado. Cada ciudadano, influido por sus experiencias en la ciudad, la observa bajo diferentes prismas, es decir, la mirada influye en la representación mental del paisaje.

La premisa de la que partimos nos presentaba una serie de conceptos que convenía matizar y en esto ha consistido el primer punto del proyecto. Se ha intentado definir algunos términos sin los cuales el desarrollo de la tesis no sería correcto. Términos como *forma* en arquitectura, *color* y *composición* de las formas arquitectónicas, que han servido para centrar la terminología del proyecto.

Del mismo modo se ha buscado ofrecer una visión del punto donde se encuentra la arquitectura a raíz de una serie de conceptos abstractos inherentes a diversos movimientos artísticos. Para más adelante establecer que se considera estético y como podemos emitir juicios de valor con un fin también estético.

Este punto ha resultado ser un proceso de investigación clarificador e instructivo a nivel personal, pues nos ha puesto en contacto con la transversalidad del tema y su amplitud de conocimientos, prácticamente desconocidos por nosotros hasta ahora.

El punto siguiente al que nos lleva la evolución del trabajo es la búsqueda de la definición de paisaje urbano y de cómo la mirada del ciudadano influye en la percepción que se tiene del mismo.

Para su desarrollo nos hemos basado en las ideas expuestas por dos autores expertos en el tema: Gordon Cullen y Javier Maderuelo. Esta búsqueda nos ha permitido definir la idea de paisaje urbano y como la mirada se ve transformada en función de experiencias y sensaciones personales y propias a cada ciudadano.

Se ha pretendido ofrecer una perspectiva objetiva y fidedigna basada en ideas contrastadas, en busca de una definición veraz y concreta, que nos sirviera para defender la premisa que se desarrolla en todo el proyecto.

El siguiente paso lógico fue establecer la configuración de la ciudad, tanto a nivel de distritos como de barrios. Se hizo una recopilación de información de los distritos que componen la ciudad de Valencia y de los barrios que componen cada distrito, para, acto seguido, escoger aquellos barrios que formarían parte de nuestra imagen personal de Valencia. Para ello, nos basamos en una tipología concreta que establecía que la ciudad se basaba en siete modelos de barrio diferenciados.

Se realizó una descripción detallada de cada barrio resaltando sus características principales, estableciendo así un método comparativo por descripción, que nos sirvió para articular la idea original del proyecto.

Este trabajo fue el más importante dentro del corpus teórico del proyecto pues era el que daba sentido al mismo. Se convirtió en un proceso de descubrimiento de la ciudad, que resultó muy enriquecedor a nivel personal.

En la segunda parte del proyecto, se ha realizado una investigación sobre la evolución de las técnicas que se tratan en el proyecto, además de una selección de aquellos artistas que han desarrollado cada una de las técnicas explicadas, así como de aquellos artistas cuyo discurso gira en torno a la idea de ciudad y su representación.

Se ha creído conveniente hacer un desarrollo cronológico de cada técnica así como de cada artista, teniendo en cuenta el período al que cada uno pertenece, el tipo de discurso y la técnica empleada; ya que lo que se quiere mostrar es la evolución de la técnica artística hasta nuestros días y como ésta influye en el proyecto. Este desarrollo ha sido muy instructivo y enriquecedor a diferentes niveles, pero principalmente nos ha descubierto un valioso mundo de evolución artística e histórica.

La tercera y última parte del proyecto ha consistido en el desarrollo del trabajo pictórico. La producción se ha dividido, por un lado, en obras de pequeño formato que sirvieron para una investigación amplia de los aspectos que compondrían el proyecto, así como de todas las técnicas que se han investigado; y por otro lado, en obras de mayor formato, con una mayor concreción en el uso de las técnicas y de los recursos plásticos y formales empleados.

La intención principal de este proyecto ha sido la de producir imágenes que dieran pie a una reflexión en el espectador. En la serie *Escenas Urbanas* se ha querido representar de una forma subjetiva, pero con cierta base veraz, la relación entre los distintos barrios así como su destacado contraste en su configuración y sobre todo, se ha pretendido establecer una visión desde el punto de vista del ciudadano, de cómo entendemos la ciudad y cuáles son aquellos aspectos que la caracterizan, configuran y diferencian de otras.

En nuestro proyecto entendemos el proceso creador como un proceso de reinención de la ciudad basado en la experiencia sensitiva de interrelación con el medio y el entorno. Ha sido para nosotros de redescubrimiento de la

ciudad, de inmersión en ella, de representación de ella, en definitiva, un desarrollo vivencial a través de su morfología y su devenir en la historia.

Esta tercera parte concluye con la planificación del proyecto dentro de un espacio expositivo concreto, que refuerza el concepto de recorrido a la vez que separa la ciudad en zonas y permite un descubrimiento continuo de la idea de ciudad.

Si tuviéramos que concluir el trabajo con una idea que definiera todo lo abordado en él, sería esta: la ciudad es un lugar para ser vivido, un espacio vital y en constante evolución donde el hombre se realiza como ser urbano.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, Nuevos medios, fotografía. Volumen I.* Madrid. Editorial Taschen, 2005.

AAVV. *Ciudad para la sociedad del siglo XXI*, conferencias del Seminario Ciudad para la sociedad del siglo XXI. Valencia y su futuro, Abril-Mayo 2001, Valencia.

AAVV. *Construir, habitar, pensar. Perspectivas del arte y la arquitectura contemporánea.* Catálogo exposición Construir, habitar, pensar, 13 Mayo-6 Julio 2008, IVAM Instituto de arte Moderno de Valencia.

AAVV. *Diálogos urbanos: confluencias entre arte y ciudad*, actas del I Congreso Internacional Arte y Entorno. La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad, 13-15 diciembre de 2006, Valencia.

AAVV, *La dimensión artística y social de la ciudad*, Secretaria General Técnica: Subdirección General de Información y Publicaciones, Ávila, 2002.

AAVV. *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia.* Tomo I y II, catalogo exposición La ciudad moderna, 20 Enero-5 Abril 1998, IVAM, Valencia.

AAVV. *La nueva Valencia del siglo XXI.* Valencia, Global Edition & Contents S.A. (UNOEDICIONES), 2003.

AAVV. *El color en la arquitectura.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1982.

AAVV. *Forma y deformación de los objetos arquitectónicos y urbanos.* Barcelona, Editorial Reverté, S.A. 2008.

ALDÁS, Joaquín; SANTIAGO, Paula. 2. *Centros y márgenes. La ciudad contrapuesta. VLC. Distrito abierto.* Valencia. Editorial Contrastes Culturales. 2007.

ALDÁS, Joaquín; SANTIAGO, Paula. 6. *Tabula rasa. Nuevos siglos, nuevos ensanches. VLC. Distrito abierto.* Valencia. Editorial Contrastes Culturales. 2009.

ASENSIO CERVER, Francisco. *Imágenes de arquitectura contemporánea.* Barcelona. Arco Editorial. 1998.

ALCALÁ, José R. y PASTOR, Jesús. *Procedimientos de transferencia en la creación artística.* Vigo. Diputación de Pontevedra. 1997.

BAÑUELOS CAPISTRAN, Jacob. *Fotomontaje.* Madrid. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.). 2008.

BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John. *Estética. Historia y Fundamentos*. Madrid. Ediciones Cátedra, S.A. 1997.

BENEBOLO, Leonardo. *La ciudad y el arquitecto*. Barcelona, Ediciones Paidós, S.A. 1985.

BOIRA MAIQUES, Josep Vicent, *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. Valencia, Universidad de Valencia, departamento de Geografía. 1992.

BOIRA MAIQUES, Josep Vicent. *Valencia barrio a barrio. El Cabanyal-Canyamelar*, Valencia, Universidad de Valencia, 1987.

CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A. 2001.

CANALES, Juan; MARÍN, Eva. 1. *Recuperación de la senda en una ciudad contemporánea. VLC. Distrito abierto*. Valencia. Editorial Contrastes Culturales. 2007.

CULLEN, Gordon. *El paisaje urbano, Tratado de estética urbanística*. Barcelona, Editorial Blume y Editorial Labor, S.A. 1974.

GROSENICK, Uta. *Art Now Vol. 2*, Editorial Taschen, 2005.

GARCÍA Ángela. *El color del centro histórico: arquitectura histórica y color en el Barrio del Carmen de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, D.L., 1995.

HOLZWARTH, Hans Werner, *Art Now Vol. 3*, Berlin, Editorial Taschen, 2008.

JOEDICKE, Jürgen. *Arquitectura contemporánea. Tendencias y evolución*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A. 1970.

KIRSCHENMANN, Jörg C., MUSSCHALEK, Christian. *Diseño de barrios residenciales. Remodelación y crecimiento de la ciudad*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A. 1980.

LOPEZ DE LUCIO, Ramón. *Ciudad y urbanismo a finales del siglo XX*. Valencia. Servicio de Publicaciones Universidad de Valencia. Valencia. 1993.

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1984,1998.

MARTINEZ, Amalia. *Arte del siglo XX. De Andy Warhol a Cindy Shermann*. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

MESTRE, Joël; TRISTÁN, Isabel. 3. *Extramuros. Geometría y mestizaje. VLC. Distrito abierto*. Valencia. Editorial Contrastes Culturales. 2009.

MICHAUD, Yves. *El juicio estético*. Barcelona, Idea Books, S.A. 2002.

MIRA, Joan F. *Valencia. Guía Particular*. Barcelona, Editorial Barcanova S.A., 1992.

MONTES, Carlos, *Representación y Análisis Formal, Lecciones de Análisis de Formas*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1992.

NEWHALL, Beaumont, *La historia de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A. 2001.

PIÑÓN, Elio. *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*, Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña, S.L. 2008.

QUEROL, Jordi. *Bienvenidos al urbanismo. Imágenes y palabras*, Viena Ediciones, 2004.

SIMÓ, Trinidad. *Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1983.

TRIAS, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1976.

WESCHER, H. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A. 1976.

Webs Visitadas.

Tkachuk, Carolina, [en línea]. hm.unq.edu.ar [citado en 15 de septiembre de 2010].

Maderuelo, Javier, [en línea]. www.catpaisatge.net [citado en 2 de octubre de 2010].

Bustamante, Oscar, [en línea]. n° 96, 2004, www.cepchile.cl [citado en 13 de septiembre de 2010].

Pottorf, Darryl, [en línea]. www.darrylpottorf.com [citado en 20 de febrero de 2011].

Johns, Jasper, [en línea]. www.jasperjohns.com [citado en 8 de enero de 2011].

Hockney, David, [en línea]. www.hockneypictures.com [citado en 12 de enero de 2011].