

LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DE UNA MIRADA FUERA DE CAMPO.

Vora mar: videocreación e instalación
a partir de una acción en el paisaje.

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Presentado por: **Alfredo Guillamón Martín**

Dirigido por: **Eva María Marín Jordá**



Tipología 4

Valencia. Junio 2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts Sant Carles

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DE UNA MIRADA FUERA DE CAMPO.

Vora mar: videocreación e instalación
a partir de una acción en el paisaje.

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Presentado por:

Alfredo Guillamón Martín

Dirigido por:

Eva María Marín Jordá

Tipología 4

Valencia, Junio 21



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*
PRODUCCió ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

A mi madre

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a Eva Marín Jordá la directora de esta investigación por su gran implicación, compromiso y valiosas aportaciones a lo largo de este recorrido. Me siento agradecido además por las contribuciones de las profesoras Sara Vilar, Pilar Crespo y Lorena Rodríguez Mattalia con los enfoques y los contenidos de sus asignaturas, y su buen hacer docente a esta investigación. Por último y no por ello menos importante, gracias de corazón a Kerstin Rieger por su apoyo incondicional, total confianza y constantes ánimos.

RESUMEN

La presente investigación aborda, desde la práctica artística, una aproximación a las vertientes estéticas y conceptuales de la imagen y el paisaje, a través de los vínculos que se establecen entre el arte, la naturaleza y la percepción. Nuestro objetivo es indagar sobre la mirada y los fenómenos que intervienen tanto en la percepción del paisaje como en su transformación. Para ello construimos artefactos a través de los cuales explorar las posibilidades expresivas de la imagen, y poder visibilizar realidades del lugar que sólo se muestran desde puntos de vista determinados. Registramos estas imágenes tal cual se presentan ante la cámara con el fin de interpelar al sentido de la vista y a los modos de mirar la realidad que nos rodea. Los medios expresivos son la videoocreación, la fotografía, la instalación y la acción artística, los cuales se suelen entremezclar entre sí, aportando otras capas y perspectivas. A partir de ellas planteamos cuestiones relacionadas con el fuera de campo, con la naturaleza ilusoria de las imágenes, con la fragmentación y con determinados aspectos relativos a territorios concretos.

En un sentido global nuestro trabajo comprende la investigación precedente y se extiende hacia la actual investigación, donde ha surgido la producción artística titulada *Vora Mar* que presentamos en este contexto académico.

Palabras clave:

Paisaje; mirada; imagen; fuera de campo; fragmentación; videoocreación; instalación

ABSTRACT

Derived from artistic practice, this research draws on an approach based upon aesthetic and conceptual aspects of the image and landscape by shedding light on the connections between art, nature and perception. The goal of our study is to investigate the gaze and the phenomena as both seem to intervene in the perception of the landscape and in its transformation. Hence, we build artifacts to explore the expressive possibilities of the image, to capture these images as they are presented and visible to the camera from certain angles in order to challenge our sense of sight, and the way of looking at the reality that surrounds us. The expressive media we use are video creation, photography, installation and artistic action, mostly a mix of them, to offer different layers and perspectives. Building on these findings, we raise questions related to the off-camera, about the illusory nature of the images, about the fragmentation, and about certain aspects that relate to specific territories.

From a global perspective, our work includes previous research and extends to current research, where the artistic production *Vora Mar* which we present in this scientific context emerges.

Keywords:

Landscape; gaze; picture; off-camera; fragmentation; video creation; installation

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
1.1. MOTIVACIÓN.....	8
1.2. OBJETIVOS.....	9
1.3. METODOLOGÍA	10
1.4. ORGANIZACIÓN DE CONTENIDOS	11
2. LA SENSIBILIDAD EN Y POR EL TERRITORIO.....	12
2.1. PERCIBIR EL PAISAJE	12
2.2. EL TERRITORIO FRAGMENTADO	14
3. LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DE LA IMAGEN EN EL PAISAJE.....	17
3.1. DIRECCION DE LA MIRADA, VISIBILIZACIÓN Y COMPOSICIÓN	17
3.1.1. La mirada en relación al paisaje.....	17
3.1.2. El encuadre y el fuera de campo como estrategia compositiva y discursiva.....	20
3.1.3. El punto de vista único y la obra de arte.....	22
3.2. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUE INVESTIGAN SOBRE LA IMAGEN Y EL PAISAJE.....	24
3.2.1. El reflejo del lugar.....	24
3.2.2. Los estratos de la imagen	27
3.2.3. <i>Inner Nature</i> : Videoarte y ecología	29
4. VORA MAR E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA PRECEDENTE	31
4.1. ¿QUÉ ES VORA MAR ?	31
4.2. PRECEDENTES DE VORA MAR	32
4.2.1. <i>Pantone en flor - Open air monochromes</i>	32
4.2.2. <i>Diálogos en la Marjal dels moros</i>	33
4.2.3. <i>Ocellus I - Ocellus II</i>	35
4.2.4. Artefactos ópticos	40
4.3. VORA MAR	42
4.3.1. <i>Vora mar.</i>	42
4.3.2. <i>Permiso de obras</i>	50
4.4. REFLEXIONES SUSCITADAS POR VORA MAR A PROPÓSITO DEL PAISAJE.....	57
5. CONCLUSIONES.....	60
6. FUENTES REFERENCIALES	64
7. ÍNDICE DE FIGURAS.....	67

1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo introductorio vamos a describir las motivaciones que nos han llevado a realizar esta investigación, enunciaremos también los objetivos planteados y la metodología seguida para alcanzar dichos objetivos. Para terminar, describiremos de que forma están organizados los contenidos a lo largo del documento.

1.1 MOTIVACIÓN

Al preguntarnos, desde una actitud reflexiva, por los motivos de la vinculación con el paisaje y el territorio en nuestra práctica artística, tomamos consciencia de nuestro interés en que la práctica artística se vincule al entorno desde un enfoque ecológico. Nos interesa, en particular, los nexos que se producen entre los seres vivos de una zona determinada y el medio en el que viven. La actual situación medioambiental nos empuja a centrar la atención en la relación del ser humano con el planeta, debido al significativo impacto global que las actividades humanas tienen sobre los ecosistemas terrestres. El modo en que los seres humanos nos relacionamos con el territorio queda reflejado indefectiblemente en el paisaje, en buena medida, por causa de la desmesurada extensión de nuestra actividad y la construcción de infraestructuras en el territorio, lo cual está provocando lo que planificadores y ecólogos denominan la fragmentación del paisaje, que consiste en bloquear el flujo natural de la biodiversidad debido a la ruptura en el funcionamiento del conjunto del territorio por la pérdida del hábitat natural y su aislamiento. Toda esta situación ha llevado a los expertos a denominar antropoceno a la actual época geológica y aunque sea más una declaración política que una propuesta científica, su consideración como era geológica nos hace ser conscientes de la magnitud del impacto del ser humano en el entorno.

El paisaje también es importante en nuestra investigación por la relación que se establece entre la mirada y el espacio físico (lugar o territorio), y cómo ésta interviene en la construcción de su concepto. Nos interesa tanto su carácter geográfico, sociológico o antropológico, como el pictórico, y aunque entendemos el paisaje como un lugar en el que podemos sumergirnos y experimentar mediante todos los sentidos, ponemos el foco en sus cualidades estéticas, eso sí, sin dejar de considerar el resto de sus cualidades y las contribuciones provenientes de otros ámbitos de estudio. Para ello, exploramos la imagen desde el propio paisaje, nos interesan las formas, el color y la luz del lugar, tenemos interés por sintetizar aquello que observamos a partir de ejercicios de abstracción mediante el uso de artefactos compuestos por lentes y espejos, contruidos por nosotros mismos, los cuales nos permiten manipular la imagen del paisaje *in situ*, y explorar así las posibilidades expresivas del mismo, ya que el paisaje tiene la capacidad de evocar emociones por su

apariciencia, y producir una visión afectiva en la que confluyen el ver y el sentir (Wollheim, 1997).

Cuando estamos inmersos en el territorio, nos interesa fijarnos en determinadas áreas del mismo y en lo que allí sucede, para indagar sobre la realidad del lugar. Nos sentimos inspirados por una mirada científica a la vez que poética, como es la de el biólogo David G. Haskell (2019), quien se sienta cada día durante un año en la misma piedra del mismo bosque para observar y experimentar el paso de las estaciones para más tarde describirnos su experiencia y sus apreciaciones en el libro *En un metro de bosque. Un año observando la naturaleza*¹. La forma de mirar y de experimentar de Haskell choca directamente con la predominante en la sociedad actual, donde se suele dar más importancia a la imagen que a la experiencia, y se sustituye con mucha facilidad la experiencia directa de un entorno por su imagen e incluso en ocasiones por experiencias de entornos virtuales. La cantidad y el tipo de imágenes que consumimos de forma habitual condiciona nuestra mirada y por lo tanto nuestra forma de relacionarnos con la realidad.

Es bien sabido que la mediación de la visión está estrechamente ligada a la construcción de la realidad, y esta es una de las claves por las que en nuestra producción artística recurrimos al artefacto como mediador en la percepción del paisaje, de tal forma que se pueda iniciar una reflexión sobre el poder de la imagen en la experiencia perceptiva del paisaje. Encontramos así, el aliciente de observar las relaciones que pueden surgir entre los modos de mirar, la forma en la que se desarrolla nuestra experiencia con la realidad y la manera en la que estructuramos el territorio, lo cual podría llevarnos a imaginar otras formas de percibir y de relacionarnos con él.

En esencia lo que nos motiva, vinculado a la práctica artística, es poder desarrollar propuestas que permitan reformular y entender mejor el lugar, con las que poder abordar las problemáticas relativas a territorios concretos, aportando nuevos puntos de vista y pensar para ellos otras posibilidades, con las que aspiramos hacer reflexionar sobre la necesidad de impulsar la preservación de la biodiversidad de nuestros entornos naturales más próximos. En definitiva, consideramos oportuno llevar a cabo esta investigación en el contexto de las bellas artes, por el interés que supone generar propuestas artísticas que sirvan como mediadoras en la difusión de la importancia de la experiencia del paisaje y de la necesidad de conservación de los ecosistemas.

1.2. OBJETIVOS

Si bien al comienzo de la investigación establecimos objetivos de partida, fue la propia evolución de la práctica artística la que nos redireccionó,

¹ Recomendamos la lectura del libro para entrar en la contemplativa mirada del autor donde converge todo su amor por la biología y la poesía.

conduciendonos hacia nuevas exploraciones, lo que implicó una redefinición de los objetivos. Llegamos así a plantearnos, en esencia, dos objetivos generales:

- Explorar las posibilidades expresivas del paisaje a partir de las conexiones que se producen entre el arte, la naturaleza y la percepción.
- Desarrollar una producción artística capaz de despertar la conciencia crítica del espectador al respecto de la crisis medioambiental.

Dichos objetivos generales se alcanzarán mediante la concreción de los siguientes objetivos específicos:

- Explorar relaciones entre imagen y paisaje a partir del reflejo, el fuera de campo y la naturaleza ilusoria de la imagen.
- Manipular la imagen utilizando como estrategia el punto de vista único.
- Experimentar con el registro y la grabación de imágenes tal cual se presentan en el territorio.
- Evidenciar la problemática de la fragmentación del territorio desde la práctica artística.

1.3. METODOLOGÍA

La metodología que hemos seguido para abordar el trabajo ha sido de carácter cualitativo, y se ha realizado mediante ejercicios de exploración de carácter inductivo. Los métodos seguidos para la obtención de la información han sido teórico-prácticos, eso sí, hemos partido de una fase de indagación teórica, en la que además de examinar textos de Javier Maderuelo, Joan Nogué y Marta Tafalla, hemos revisado, desde sus planteamientos conceptuales y formales, obras artísticas que plantean interesantes actitudes en torno a la intervención del paisaje, de las cuales destacamos *Postaler* del artista catalán Perejaume y *Yucatan Mirror Displacements (1-9)* de Robert Smithson, piezas que hacen especial hincapié en la relación entre paisaje y cultura, a la vez que generan una reflexión sobre el propio concepto de paisaje. Hemos indagado además en algunas obras videográficas que destacan por su particular forma de explorar la naturaleza ilusoria de las imágenes, como son *Paper Landscape* de Guy Sherwin y *Water on Asphalt* de Johanna Reich, las cuales articulan un interesante juego entre pintura, paisaje y percepción. Por último, nos pareció importante examinar las relaciones que surgen entre videoarte y ecología, por lo que decidimos explorar el proyecto *Inner Nature*, que surge con el objetivo de reflexionar sobre arte y ecología a través de la creación audiovisual.

La investigación a partir de la práctica artística, la hemos abordado a partir de una metodología basada en métodos empíricos y experimentales. Es importante decir, que para la obtención de datos hemos tenido que construir nuestros propios instrumentos de visión, cuya función era la de mediar en la percepción del lugar. El proceso de construcción de estos dispositivos ha requerido de numerosas pruebas en el entorno y de continuos ajustes en su diseño, lo cual nos permitió descubrir en su momento, unas direcciones y unos intereses más concretos, que pudimos tener en cuenta en las siguientes fases de la investigación relacionadas con la conceptualización. El método ha consistido pues en un proceso de continua retroalimentación, en el que la teoría y la práctica se han ido entretejiendo, con la intención de alcanzar el desarrollo de una producción artística capaz de reflejar el carácter investigador de la misma.

1.4. ORGANIZACIÓN DE CONTENIDOS

La forma en la que está organizado este documento ha sido fundamentalmente en tres partes. Una primera en la que se proporciona una introducción sobre el trabajo, una segunda en la que se aborda tanto la conceptualización como los referentes, y una tercera parte que se ha centrado en la propia investigación. Tras la introducción proporcionamos el marco teórico en el que se inscribe nuestro trabajo y facilitamos una contextualización del mismo, donde se desarrolla un análisis del término paisaje en relación con la percepción, y donde describimos las características principales del territorio fragmentado y el espacio periurbano. Seguidamente abordamos la conceptualización del trabajo y los referentes, donde analizamos las relaciones existentes entre la mirada y el paisaje, describimos los conceptos encuadre, fuera de campo y punto de vista único. Después seguimos con un recorrido por una serie de obras artísticas que trabajan en el paisaje a partir del reflejo, otras que lo hacen a partir de la naturaleza ilusoria de la imagen, y cerraremos esta parte describiendo un proyecto que surge a partir de la relación entre videoarte y ecología. En la tercera y última parte, nos centramos en la descripción de la propia investigación desde una perspectiva global, que abarca desde nuestra investigación precedente, a la que le dedicamos un apartado, hasta la investigación actual, denominada *Vora Mar*, la cual describimos y analizamos detenidamente, dedicando también un apartado a la presentación de los artefactos que hemos construido. Para cerrar esta parte, recogemos una serie de reflexiones sobre nuestra obra inédita en relación al paisaje. El documento finaliza con el apartado de conclusiones y la relación de fuentes referenciales consultadas para desarrollar la investigación.

2. LA SENSIBILIDAD EN Y POR EL TERRITORIO

En este primer capítulo vamos a delimitar el marco teórico en el que se inscribe nuestra investigación, además de facilitar una contextualización de la misma. Para ello vamos a ofrecer en el primer apartado un análisis del término paisaje en relación con la percepción, desde donde aludimos a la sensibilidad hacia el territorio como un factor fundamental para percibirlo. En el segundo apartado describiremos las características principales del territorio fragmentado y el espacio periurbano, haciendo alusión a la sensibilización con el territorio, entendida como una preocupación medioambiental.

2.1. PERCIBIR EL PAISAJE

En este apartado vamos a abordar cuestiones relativas a los sentidos y a otros factores que intervienen en la percepción de los paisajes.

Prácticamente la totalidad de la información que las personas recibimos actualmente, es obtenida por el sentido de la vista y del oído, donde el mayor porcentaje accede específicamente a través de los mecanismos de percepción visual. No es casual, pues, que se hable de "civilización de la imagen" para caracterizar el universo comunicativo contemporáneo (Carmona, 1993). En la cultura occidental, desde hace muchas generaciones hemos aprendido lo que es un paisaje viendo pinturas, y hoy día lo seguimos haciendo además, a través de innumerables fotografías, películas, documentales e imágenes en todo tipo de pantallas, donde una y otra vez un entorno es mostrado como un producto visual. No es raro entonces, que cuando queremos conocer un lugar, busquemos constantemente miradores desde los que poder enmarcar un paisaje con nuestra cámara de fotos. En la sociedad actual, se sustituye con mucha facilidad la experiencia directa de un entorno por su imagen. La cantidad y el tipo de imágenes que consumimos de forma habitual condiciona nuestra mirada y por lo tanto nuestra forma de relacionarnos con la realidad, lo cual nos hace reflexionar sobre el poder de la imagen en la experiencia perceptiva del paisaje.

En relación a la fenomenología de la percepción encontramos un interesante análisis realizado por Merleau-Ponty, sobre la teoría del color y su constancia cromática, el cual puede generalizarse a todas las campos sensibles. Con éste análisis el filósofo defendía en 1945 que no hay cualidades sensibles puras, simples y separables, sino que las cosas aparecen debido a una intencionalidad que otorga sentido a la materia sensible. Lo cual nos

parece interesante destacar, cuando el autor lo aplica a la percepción del paisaje, afirmando:

La mirada y el paisaje permanecen como pegados uno al otro, ninguna sacudida los disocia; la mirada, en su ilusorio desplazamiento, lleva el paisaje consigo y el deslizamiento de éste no es en el fondo más que algo estático en la punta de una mirada que uno cree en movimiento (...). La intención de mover el ojo y la docilidad del paisaje a este movimiento tampoco son premisas o razones de la ilusión, pero sí sus motivos. (Merleau-Ponty, 1993, p.70)

El autor defiende así, que no hay causas objetivas que determinen la ilusión y la lleven, ya hecha, a la consciencia. Entendemos que mientras las sensaciones se encargan de recibir estímulos como imágenes, sonidos, olores, etc., la percepción consiste en captar las relaciones entre ellos o entre las características de cada uno, asignándole un significado.

Tendemos a pensar que la información que cada sentido nos proporciona circula por un canal exclusivo, sin interferencias ni influencias de los otros sentidos. Creemos que lo que vemos es independiente de la información que nos llega por el oído o el tacto. La metáfora de los sentidos como diferentes ventanas de la realidad insiste en esa univocidad. Si vista y oído ofrecían una información que se podía describir conceptualmente y compartir con los demás en las tareas colectivas de la ciencia, la filosofía y el arte, las sensaciones de gusto, olfato y tacto, en cambio, sumergían a las personas en una subjetividad privada que no se dejaba ni describir ni compartir. Estudios recientes están mostrando que los sentidos se influyen entre sí, aunque todavía no tengamos un esquema claro de qué parámetros siguen. En cualquier caso, superar esta fractura entre unos sentidos superiores y otros inferiores, y reivindicar el papel de cada uno de nuestros sentidos, nos permitirá adquirir concepciones más profundas y ricas de los entornos en los que vivimos. Aceptarnos y entendernos a nosotros mismos de forma orgánica en nuestra complejidad perceptiva nos ayudaría a entender también los entornos que habitamos. De este modo, la multisensorialidad es hoy la premisa básica de la que deberíamos partir si queremos estudiar la percepción de los paisajes (Tafalla, 2015).

No queremos cerrar este apartado sin antes hacer referencia a la historia del arte, donde encontramos muchos ejemplos en los que la experiencia directa del paisaje es algo muy valorado, como ocurre con los plenairistas que buscan ese contacto directo con el paisaje para poder capturar y transmitir aquello que no solo puede ser percibido por la vista. En este sentido destacan también los impresionistas, con sus intentos de plasmar la luz y el instante, sin importarles demasiado la identidad de aquello que la proyectaba. C. D. Friedrich, por mencionar un caso concreto, pintaba en su estudio después de

peregrinar por la naturaleza tras exponerse a una naturaleza que lo sobrepasa, para llevar al papel o al lienzo, no una réplica de esas formas naturales, sino su elaboración emocional e inteligente de ellas.

2.2. EL TERRITORIO FRAGMENTADO

Planteadas las cuestiones referentes a la percepción del paisaje y a la experiencia directa en el mismo, en este apartado nos dedicaremos a comentar una serie de cuestiones medioambientales relacionadas con el funcionamiento del territorio.

El concepto de paisaje fragmentado lo descubrimos por primera vez leyendo un artículo titulado *La fragmentación del paisaje como principal amenaza a la integridad del funcionamiento del territorio*², en el cual se declara que la pérdida de hábitat y la fragmentación se consideran las principales amenazas que afectan a la diversidad biológica, según el estudio de autores como Saunders y Hobbs, 1991; Alverson y otros, 1994; McCullough, 1996; Fielder y Kareiva, 1998. Dentro de este ámbito, conservacionistas, planificadores y ecólogos se refieren a la pérdida de hábitat y a su aislamiento con el término fragmentación, y señalan su origen de la siguiente manera:

Las principales causas de la fragmentación son la expansión urbanística, los procesos de industrialización, la agricultura y silvicultura intensivas, y los fenómenos de expansión de las infraestructuras viarias. La ampliación de las redes de carreteras y de ferrocarriles son una de las causas de la fragmentación, no tanto por la pérdida de superficie neta sino por la ruptura en el funcionamiento del conjunto del territorio (Castro y Garcia, 2002, p.27).

Esta ruptura en el funcionamiento del conjunto del territorio no era tan acusada cuando los caminos mostraban una clara subordinación al territorio que recorrían, el entorno era más fuerte y el trazado tenía que ajustarse al mismo. En la actualidad, las autopistas parecen flotar sobre el paisaje, están ahí como podrían estar en otra parte. Ahora cada curva viene obligada más por facilitar la circulación que por el respeto a los accidentes topográficos del terreno, superados por grandes desmontes y terraplenes, que suponen barreras infranqueables para seguir manteniendo y propiciando la biodiversidad. Esta forma tan devastadora de situarse sobre el terreno impide además que pueda surgir una conciencia del sitio (Aguiló, 1999, p.32). Vivimos un tiempo único en lo que respecta a nuestra relación con el entorno, nunca una especie había sido tan dominante, nunca hasta el punto de adaptar a sus deseos la mayor parte del territorio (Albelda, 2004, p.100). Según la arquitecta

². Del documento *Integración territorial de espacios naturales protegidos y conectividad ecológica en paisajes mediterráneos*. 2002

Itziar González Virós, si el lugar pierde la capacidad de situarnos en el mundo pierde su función, y afirma que las construcciones sin lógica territorial deshumanizan la vida de las personas que están allí, deshumanizan el país y nos están desarraigando y difuminando.

Esta situación respecto al paisaje nos remite al término antropoceno, utilizado para denominar la era que estamos viviendo y que pone el acento en la magnitud del impacto causado por la huella humana sobre el medio ambiente. La influencia del ser humano sobre su entorno tiene tal dimensión cuantitativa que ha operado un cambio cualitativo. Se calcula que alrededor del 90% de la actividad vegetal se produce en ecosistemas donde el ser humano desempeña un papel relevante, algo que puede observarse en la progresiva reducción de la naturaleza virgen y en el ritmo vertiginoso de disminución de la biodiversidad. La desaparición de superficies vírgenes, la urbanización creciente, la agricultura industrial, la infraestructura de transportes y las actividades mineras, entre otras, no han hecho más que intensificarse a lo largo del tiempo, hasta alcanzar una escala probablemente irreversible. Esto supone un gran impacto sobre los ecosistemas terrestres, lo cual queda reflejado inevitablemente en el territorio, y por ende en el paisaje (Arias, 2014).

En el momento en el que irrumpió el concepto de paisaje fragmentado en nuestra investigación la parte práctica estaba centrada en el estudio de la percepción visual del paisaje y en hacer visibles determinados potenciales del mismo. El concepto nos empezó a interesar, tanto por el aliciente de abordar estas problemáticas relacionadas con el paisaje, como por la correlación que tenía la fragmentación con los aspectos formales que se iban desarrollando en nuestra producción artística en ese momento. Empezamos así a enfocar la atención en las zonas de fricción entre el hábitat natural y hábitat construido, en especial en estos bordes donde se produce la ruptura en el funcionamiento del territorio como conjunto integrado y que muchas veces coincide con lo que se denomina *Tercer paisaje*, es decir, con ese espacio residual que queda fuera del ordenamiento territorial y que constituye un refugio para la diversidad, cuya perennidad y futuro biológico está vinculado al número de seres humanos y, sobre todo, a las prácticas llevadas a cabo por dichos seres humanos (Clément, 2007, p.33).

El explorar acerca de este tipo de zonas en las que el espacio no se llega a definir del todo, nos llevó a conocer el concepto de periurbano entendido como un espacio estratégico de oportunidad. Donde se define el espacio periurbano como una franja marginal de transición entre lo urbano y lo rural, que se caracteriza por seguir un patrón incoherente de usos del suelo. En estas zonas de transición entre el mundo urbano y el rural, se visibilizan fácilmente las tensiones producidas en los procesos de transformación del territorio. Y aunque es un espacio potencialmente marginal, donde proliferan usos que degradan

ambiental y visualmente el paisaje que rodea a la ciudad, se plantea revertir las dinámicas de degradación y fomentar su consolidación como activo ambiental, económico y social para la ciudadanía (Puig, 2016). Lo cual nos ha parecido un enfoque muy interesante, desde el que aproximarnos al abordar nuestra investigación.

Por otro lado, es bien sabido que la fragmentación del paisaje afecta de una forma determinada al propio ser humano, pues otorgarle un carácter privado al territorio supone compartimentar aún más el uso del mismo. Thoreau (2001) nos describe una región donde la mayor parte de sus tierras no tienen propiedad, donde el paisaje no pertenece a nadie y el caminante goza de relativa libertad, pero ya nos advertía en 1860:

Puede que llegue el día en que compartimenten esta región en lo que llaman fincas de recreo, donde sólo una minoría obtendrá un disfrute restringido y exclusivo, cuando se hayan multiplicado las cercas, los cepos y otros ingenios inventados para mantener a los hombres en la carretera *pública*, y caminar por la superficie de la tierra de Dios se considere un intento de allanar las tierras de unos pocos caballeros. (p.21)

En cualquier caso, como seres humanos que somos, estamos transformando profundamente el paisaje con nuestra actividad cotidiana, ocasionando un grave impacto al hábitat natural. Encontramos en Perejaume, uno de nuestros artistas de referencia, una forma muy especial de expresar su sensación respecto a este impacto, cuando se refiere al campo como "un mundo que va desapareciendo con una elegancia extraordinaria, no se ha quejado de nada, lleva cien años desapareciendo, se aleja poco a poco, no hace elegías, ni grita (...) es un mundo que se va con una elegancia infinita" (TV3, 2012, 28m42s).

3. LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DE LA IMAGEN EN EL PAISAJE

En este capítulo vamos a proporcionar la conceptualización del trabajo, lo cual haremos en dos partes, una primera en la que analizaremos las relaciones existentes entre la mirada y el paisaje, y donde describiremos algunos conceptos relacionados con el ángulo de visión. Y una segunda parte en la que abordaremos la parte de referentes, compuesta por una serie de obras que vuelcan su interés en investigar sobre la imagen y el paisaje.

3.1. DIRECCION DE LA MIRADA, VISIBILIZACIÓN Y COMPOSICIÓN

Esta primera parte del capítulo que recoge los conceptos manejados en nuestra investigación, abordaremos cuestiones relacionadas con la mirada y el paisaje por un lado y describiremos los conceptos encuadre, fuera de campo y punto de vista único, por otro.

3.1.1. La mirada en relación al paisaje

En este apartado vamos a tratar dos conceptos relevantes en nuestra investigación: el paisaje y la mirada. Para ello vamos a proporcionar el contexto en el que surge el concepto de paisaje en Europa Occidental y vamos a describir determinadas actitudes planteadas por varios autores, que sugieren relacionarnos visualmente con el entorno.

El concepto de paisaje está estrechamente vinculado con la mirada, ya que actúa como principal vehículo mediador en la relación entre el ser humano y su entorno. Desde el origen del concepto, cuando aún no existía un término en occidente que lo nombrara, ya se podía percibir esta unión, tal como se muestra en una importante contribución al hallazgo del paisaje como realidad estética en el mundo occidental, atribuida al poeta y humanista Francesco Petrarca, quien en 1336 realiza la ascensión al Mont Ventoux, con la única motivación de descubrir lo que desde lo alto se pudiera divisar. Respecto a esta ascensión Javier Maderuelo (2007a) afirma:

La verdadera importancia de este acontecimiento residía en la descripción del extenso panorama que se despliega desde la cima y de la fuerte impresión que esto provoca en el poeta, hecho por el cual es

considerado por muchos historiadores como "el origen de la sensibilidad hacia el paisaje en Occidente". (p. 6)

Otra de las contribuciones a la aparición del concepto de paisaje en occidente, fue realizada gracias a la ascensión de Antoine de Ville al Mont Aiguille en 1492, el mismo año que se producía el descubrimiento de América por Cristóbal Colón, en pleno apogeo de los grandes descubrimientos, en los que se salía al encuentro de nuevas rutas y de nuevos mundos. El ser humano proyectaba así su mirada, más allá de donde alcanzaba su vista, y con este propósito, Antonie de Ville, el escudero de Carlos VIII, realizó esta hazaña en honor a su rey, la cual quedó relatada en un informe en el que describe la maravillosa visión panorámica del país que se alcanzaba a ver desde la cima (Grau, 2015). Estos ejemplos vinculan el descubrimiento del paisaje con el viaje, que en el caso de los grandes descubrimientos históricos son desplazamientos de enormes distancias recorridas en grandes navíos, con los que aumentaban poder y riquezas; y que en el caso de los desplazamientos protagonizados por Petrarca y Antoine de Ville se realizan a pie, y lo que ampliaban era el punto de vista, suponiendo así, una transformación de su propio país en paisaje, es decir, suponían una variación en la forma de ver su propio territorio, el cual pasaba, al ser percibido desde la apreciación estética, a ser paisaje.

Se puede decir pues, que todo desplazamiento supone un alejamiento del lugar donde uno se encuentra, y esto facilita el gozar de una vista nueva. Esto lo ilustra con claridad Alain Roger (2007) cuando cita la investigación que llevó a cabo Martin de la Soudière con los campesinos de la Margeride, a partir de la cual afirma que "el paisaje es el aspecto de los lugares, es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio" (p. 32). Por lo tanto, entendemos que para que el paisaje emerja es necesario encontrar nuevas perspectivas desde las que observar el territorio, las cuales, como seguidamente se apunta, no pueden dejar de estar influenciadas por el entorno cultural en el que se encuentra. Maderuelo (2007b) refiriéndose a este aspecto del paisaje, afirma que "se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura" (p.12). Y sostiene que los distintos significados del concepto han evolucionado conjuntamente, subrayando que "la identificación entre paisaje como término que califica tanto un entorno real, el medio físico, como su representación, la imagen, da una idea de hasta qué punto ambos conceptos han surgido y se han desarrollado juntos" (p. 12). Esto ha dado lugar a que gran variedad de elementos estén implicados en el origen del concepto de paisaje, el cual Mata (2010) define como:

El territorio percibido, con toda la complejidad psicológica y social que implica la percepción, desde los aspectos simplemente visuales a

los más profundos relacionados con la experiencia de la contemplación reflexiva y de las variables relevantes para la explicación del juicio estético de los paisajes. (p. 46)

Estos aspectos sociales y culturales que implican la percepción condicionan sustancialmente la forma en la que miramos el entorno, pero ya algunos movimientos artísticos surgieron con el fin de sacudir en parte, estos aspectos de nuestra mirada. Es el caso de la *Internacional Situacionista* que planteaba una serie de experiencias en relación al caminar como práctica artística, las derivas, en las que las personas que participan "renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden" (Debord, 1999, p. 50). Estos recorridos pretenden romper con las reglas de un sistema que incita a relacionarse productivamente con el entorno, para pasar a hacerlo a través de un comportamiento más lúdico y constructivo, el cual induce a una nueva forma de mirar y por lo tanto de experimentar el lugar. Movimientos como este nos llevan a pensar que la calidad en la relación con nuestro entorno depende de muchos factores, entre los cuales la voluntad y la apertura puede jugar un importante papel. Nhat Hanh (2011), uno de los grandes maestros zen contemporáneos, nos plantea una cuestión de forma muy elocuente: "Las maravillas del mundo ya están disponibles para nosotros en cada momento, pero ¿estamos nosotros disponibles para las maravillas del mundo?" (p. 94). Parece persuadirnos así de la posibilidad de despojarnos de las creencias y los hábitos que nos hacen estar demasiado ocupados con nuestras preocupaciones y proyectos, para poder mirar con atención y libertad a nuestro alrededor más inmediato. Esto nos permitiría entablar una relación más íntima con el paisaje, sobre el que descansar la mirada sin nada que buscar, tan sólo permitiendo que las maravillas del mundo se posen en nuestra retina, y a través de ella se relacionen con nuestro intelecto.

La siguiente estrofa que encontramos en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz manifiesta también una íntima relación entre el territorio, la mirada y el paisaje:

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
y yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura.
(Alonso, 1946, p. 280)

En esta estrofa interpretamos que los "sotos" son el territorio, mientras que "hermosura" se refiere a la apreciación estética del amado al mirarlos, refiriéndose de forma poética a la aparición del paisaje a partir de la mirada.

Es bien sabido que las características de un espacio condicionan el tipo de uso que se le da y el comportamiento que se despliega en torno a él. Sin embargo, con los ejemplos anteriores vemos como se abren vías para relacionarnos con el paisaje a partir del ejercicio de la libertad. Es por ello, que hemos querido abordar esta investigación, con la motivación de encontrar relaciones más sensibles entre los modos de mirar, la forma en la que se desarrolla nuestra experiencia con la realidad y la manera en la que estructuramos el territorio. Todo ello podría llevarnos a entender ciertas problemáticas en relación al paisaje desde una perspectiva más amplia, y generar una reflexión sobre otras formas de percibir y de relacionarnos con el territorio.

3.1.2. El encuadre y el fuera de campo como estrategia compositiva y discursiva

Habiéndonos aproximado a ciertas cuestiones relativas a la mirada y el paisaje, en este apartado nos centraremos en los conceptos encuadre y fuera de campo desde distintos ámbitos y su relación con nuestra práctica artística.

El encuadre y el fuera de campo son dos conceptos muy relacionados el uno con el otro, a partir de los cuales se genera un tipo de dinámica que ha sido fundamental para articular nuestro trabajo, por lo que a continuación definimos, describimos y destacamos los aspectos que mantienen una relación directa con el mismo.

El concepto fuera de campo hace referencia a la expresión cinematográfica que se utiliza para denominar a la parte de la escena que no se encuentra dentro del campo óptico de la cámara, y por tanto está fuera del encuadre. El filósofo Gilles Deleuze (1984) afirma en sus textos sobre cine que "el encuadre se presenta como los límites del campo, es decir, como la determinación de un sistema cerrado o relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen (p. 27). El fuera de campo también puede referirse a la fotografía, como bien podemos comprender tras la lectura de *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía* (Barthes, 1990), donde en este caso el autor lo denomina campo ciego. En este ámbito fotográfico, hallamos que la naturaleza del fuera de campo se puede revelar como una estrategia discursiva, ya que el espacio fotográfico es el resultado de una selección, de un corte que el fotógrafo opera sobre la realidad, y éste corte, más que segmentar una imagen, hace que ésta haga alusión a algo que está fuera de ella, a un componente de la realidad que permanece convencionalmente oculto, invisible, pero que completa al aspecto visible de la realidad representada (Dubois, 2015). Encuadrar es, a su vez, admitir en campo y descartar en el fuera de

campo, sin embargo, queda demostrado que el fuera de campo puede ser un lugar señalado, donde la importancia es adquirida por lo que no está, por lo que falta, lo cual, en el ámbito cinematográfico, puede finalmente ser mostrado o no, a través del movimiento de la cámara o el montaje de la escena. En la dialéctica entre en campo y fuera de campo queda patente la fragilidad del campo como significante de la representación, y la fuerza de fuera de campo como generador de sentido (Tarín, 2004, p. 290). El fuera de campo es tan intangible como el campo, ambos forman parte de la construcción de un imaginario, son reversibles, ambos imprescindibles tanto para el espacio fílmico como para el fotográfico, los cuales son en definitiva una representación.

El campo y el fuera de campo también lo podemos aplicar al sonido, como veremos en la producción videográfica de *Vora Mar*. El sonido puede llegar a ser una parte esencial de la obra cinematográfica, pues además de tener la capacidad de crear un modo distinto de percibir la imagen, su relación con el dentro y fuera de campo juega un papel fundamental en la configuración de la obra, ya que, entre un sonido emitido en campo y un sonido emitido fuera de campo, el oído no distingue la diferencia, de manera que esta homogeneidad sonora constituye uno de los factores de unificación del espacio fílmico en su totalidad.

A lo largo de nuestra investigación hemos recurrido no solo a revisar literatura especializada en cine y fotografía, sino también hemos mirado a otros ámbitos, donde hemos encontramos interesantes definiciones de encuadre, las cuales suponen una valiosa aportación para ilustrar en su conjunto la complejidad del término. Destacamos así, dentro del área de las ciencias sociales y la comunicación, lo que se denomina encuadre o *framing*, el proceso por el cual se influye en la percepción de individuos acerca de los significados atribuidos a ideas o conceptos, donde un encuadre sería un envoltorio que alienta ciertas interpretaciones y desalienta otras. Esta característica atribuida al *framing* la vemos en estrecha relación con lo que dice el fotógrafo y ensayista Joan Fontcuberta (1997) respecto a la manipulación y a la capacidad comunicativa de la imagen fotográfica a partir del encuadre, cuando nos revela que "la tensión entre campo (lo que vemos) y contracampo (lo que nos ha sido vetado) es una forma primaria pero eficaz de controlar la información" (p.127). A nivel coloquial, podemos decir que el fuera de campo corresponde con esa parte de la realidad a la que no se le presta atención, la cual suele quedar en el anonimato, sería aquella zona aislada, fuera de foco, sin interés alguno por quedar mostrada. Descubrimos así, interesantes relaciones entre los elementos que definen el encuadre y fuera de campo desde los distintos ámbitos de estudio, las cuales muestran tanto la riqueza y complejidad de estos términos como su capacidad compositiva y discursiva en el ámbito de las artes visuales.

Encontramos así, a lo largo de estos tres apartados, una serie de aspectos vinculados con la mirada en relación al paisaje, con el territorio fragmentado, y con los términos encuadre y fuera de campo, que nos interesa poner en relieve por sus vínculos con la investigación.

3.1.3. Del punto de vista único al lenguaje formal y al discurso.

Una vez descritos los conceptos fuera de campo y encuadre, vamos a abordar ciertos aspectos relacionados con el punto de vista único y algunas reflexiones que se desprenden del mismo. Para ello, hablaremos del perspectivismo y del pensamiento único, y veremos además cómo en la historia del arte se presentan algunos ejemplos, desde los que podremos apreciar distintas formas en las que los recursos formales y el discurso giran en torno al punto de vista único, por el interés que supone reflexionar sobre este concepto a partir de la obra de arte.

El **perspectivismo** según la RAE es la doctrina según la cual la realidad sólo puede ser interpretada desde un punto de vista o perspectiva. Lo cual viene a señalar, que toda percepción e ideación tiene lugar desde una perspectiva particular. El concepto del perspectivismo fue tratado por Leibniz y desarrollado por Friedrich Nietzsche, quien influenció ideas similares en filósofos como José Ortega y Gasset. Según la teoría filosófica no hay un único conocimiento absoluto del mundo, sino múltiples y variadas interpretaciones del mismo. Esto significa que hay muchos esquemas conceptuales y perspectivas posibles, para determinar un juicio de verdad, lo que implica que no hay una forma de percibir la realidad que pueda ser considerada totalmente verdadera, lo cual no indica que por ello necesariamente todas las perspectivas sean igualmente válidas. En cualquier caso, el perspectivismo y la búsqueda de la objetividad pueden ser compatibles, ya que cada perspectiva individual puede complementarse con las perspectivas de otros. Una parábola del s. XIII atribuida al célebre poeta sufí Rumi nos sirve para ilustrar lo dicho. Seis sabios ciegos se entregan a la tarea de conocer lo que es un elefante, y la manera que encuentran de hacerlo es a través del tacto. Cada uno palpó una parte distinta del animal haciéndose una idea diferente de lo que era un elefante, lo cual discutieron efusivamente tercios en su propia opinión, y aunque parcialmente estaban en lo cierto a su vez estaban todos equivocados. En el momento en el que hubieran decidido complementar sus percepciones con las del resto hubieran tenido una idea más objetiva de lo que es un elefante.

En la sociedad actual se está promoviendo, sin embargo, un tipo de pensamiento dirigido en una sola dirección, el cual es responsable en gran medida del fenómeno de globalización que estamos sufriendo. Es el



Figura 1. Felice Varini. *Rebonds par les pôles*. 2016.

denominado pensamiento único que afecta a casi todas las esferas de la sociedad, influenciadas por el mercado y los medios de comunicación. Y aunque el concepto de pensamiento único fue tratado por primera vez por el filósofo Arthur Schopenhauer a principios del siglo XIX, entendido como un pensamiento que se sostiene a sí mismo, sin tener que hacer referencia a otros componentes de un sistema de pensamiento. Marcuse (1964) subrayó su carácter absolutista clasificándolo de ser el resultante de cerrar el discurso impuesto por la clase política dominante y los medios de información de masas.

Creemos oportuno hablar aquí del científico suizo Nassim Haramein muy criticado por la comunidad científica por cuestionar, con fundamento o sin él, las verdades oficiales. Lo mencionamos no sólo por el interés que supone aportar nuevos puntos de vista a la ciencia, sino también por la forma que tiene de entender el conocimiento humano, al apreciar que nuestros pies convergen hacia el centro de la tierra de forma que estamos conectados con una sabiduría común, pero al mismo tiempo nuestras cabezas divergen hacia puntos completamente distintos y únicos del universo, lo cual da lugar a la singularidad de nuestros puntos de vista. Esto nos hace reflexionar sobre el valor del punto de vista único entendido como el lugar desde el cual nos comprendemos como comunidad, pero también entendido como lugar desde el cual percibir de manera singular la realidad.

Es bien sabido que una de las grandes preocupaciones en la historia del arte ha girado en torno al punto de vista y la perspectiva, lo cual queda reflejado en la manera en que las distintas épocas y estilos han tratado estos conceptos. Nuestro interés no es hacer un recorrido por la historia del arte analizando el desarrollo de estos conceptos, sino presentar algunos ejemplos puntuales sobre este asunto. El cubismo es uno de ellos, necesitaba reformular los puntos de vista y para ello rompió con el punto de vista único, abandonando así la apariencia real de las cosas vistas desde un sólo punto de vista para abordarlas desde lo que se conoce de ellas. Otro ejemplo lo encontramos en M.C Escher, quien transgredió las normas de representación con un gran control de los planos de proyección y un excelente conocimiento de la óptica, generando perspectivas imposibles en sus obras, en las que tiene cabida lo imposible y lo real, consiguiendo así engañar a nuestros sentidos. Como último ejemplo, destacamos la obra de Felice Varini conocido por sus pinturas localizadas en perspectiva geométrica en espacios arquitectónicos y urbanos. Las pinturas se caracterizan porque sólo pueden ser vistas de forma completa desde un punto de vista concreto, mientras que desde otros puntos de vista sólo se verán formas fragmentadas. Varini sostiene que la obra existe como un todo, con su forma completa, así como con los fragmentos, incluso subraya que el interés realmente está en lo que sucede fuera del punto de vista considerado ventajoso. Ver Figura 1.

Estas cuestiones afectan de forma directa a nuestra investigación, ya que nuestras piezas se realizan a partir de un único punto de vista, como veremos más adelante. Pero no solo es una cuestión práctica para conseguir unos fines, sino que trasciende su carácter técnico para ubicarse en un plano conceptual desde el cual poder reflexionar sobre el mismo.

Tratados los conceptos punto de vista único, perspectivismo y pensamiento único, queremos cerrar el apartado haciendo alusión a los mismos, subrayando la importancia de la necesidad de desprendernos de nuestro saber intelectual, de nuestras ideas, de las convicciones que tenemos actualmente, pues la libertad del pensamiento es la base del progreso, y es precisamente en este ámbito de la libertad donde puede florecer la flor de la sabiduría (Nhat Hanh, 2012).

3.2. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUE INVESTIGAN SOBRE LA IMAGEN Y EL PAISAJE

Una vez hemos indagado sobre los conceptos en los que se sustenta nuestra investigación, vamos a hacer un recorrido por una serie de obras artísticas, desde las cuales se desprenden una serie de actitudes y reflexiones en relación al paisaje que se vinculan directamente con nuestra investigación, y repercuten por lo tanto, en nuestro quehacer artístico y en el sentido de nuestras obras. Estas obras que describimos a continuación son por lo tanto, una clave para entender las inquietudes e intereses reales desde donde surge nuestro trabajo.

Este recorrido lo vamos a comenzar describiendo una serie de obras que trabajan en el paisaje a partir de espejos, seguidamente veremos obras que se centran en trabajar aspectos relacionados con la naturaleza de la imagen y finalmente cerraremos el recorrido con la descripción de un proyecto que surge a partir de la relación entre videoarte y ecología.

Seguiremos una estructura con la que comenzaremos aproximándonos a los conceptos que más nos interesan destacar de cada apartado, para pasar seguidamente a describir cada una de las obras que lo contienen de forma individual.

3.2.1. *El reflejo del lugar*

En este apartado se recoge la parte que tiene que ver con las relaciones que surgen entre un lugar y su reflejo dentro del contexto artístico. El simple



Figura 2. Robert Smithson.
Yucatan Mirror Displacements,
(1-9). 1969.

hecho de que el reflejo de un lugar sea capaz de articular todo un discurso en torno al paisaje, y de ofrecer una gran variedad de posibilidades compositivas, poéticas, narrativas y documentales, nos muestra la riqueza que puede surgir al introducir un espejo en el territorio. La gran cantidad de combinaciones que pueden resultar al presentar un espejo ante el paisaje también se pueden dirigir en distintas direcciones, como afirma Fontcuberta al decir que "los espejos, por tanto, como las cámaras fotográficas, se rigen por intenciones de uso y su repertorio de experiencias abarca desde la constatación científica hasta la fabulación poética". (Fontcuberta, 1997, p. 40) Tanto el espejo como el reflejo son recursos que se ha utilizado de forma frecuente a lo largo de la historia del arte, y en otras disciplinas como la filosofía y la psicología, lo cual ha permitido que se produzca una carga de significados en torno a ellos. Encontramos así, el reflejo como un recurso valioso en el ámbito artístico, donde nos interesa incidir en la relación especial que se entabla entre el espejo y el lugar. Pues gracias a ella, se puede descomponer y recomponer la realidad mediante la canalización de la mirada y la circulación de la imagen, produciendo interesantes encuentros y desencuentros, donde "el espejo revela un lugar, pero también lo transforma, lo desorganiza y desvirtúa la naturalidad de su representación hasta otorgar la misma contingencia a la realidad y la copia" (Matos, 2008, p. 67).

En este apartado se recoge también, como hemos dicho al principio del capítulo, una serie de obras que se configuran a partir de espejos. Veremos así unos ejemplos a continuación, de los que nos interesa destacar la manera en la que se ha utilizado el espejo para construir distintas poéticas y discursos alrededor del paisaje. Presentamos así, las obras *Yucatan Mirror Displacements*, (1-9) de Robert Smithson, *Postaler* de Perejaume y *Dream House* de Olafur Eliasson.

Yucatan Mirror Displacements 1-9. Robert Smithson

Esta obra consiste en una serie de instalaciones realizadas a partir de varios desplazamientos por la península de Yucatán. Para crear la obra, el artista utiliza varios espejos rectangulares que coloca en nueve de sus distintos paisajes, para crear una serie de composiciones que quedan recogidas en soportes fotográficos y se publican en la revista *Artforum*, acompañadas del texto *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan (1969)*, donde describe un mundo real a la vez que irreal a partir del reflejo, y con el que entretiene este lugar con su propia cultura e historia. Ver Figura 2. Smithson recurre en esta obra a interesantes recursos poéticos en relación al lugar, con los que consigue entretener de forma maravillosa lenguaje formal y texto. En cierto sentido fue más sutil que otros artistas *earthworks*, porque no estaba simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, sino que éste era el medio sobre el que expresar su interés por establecer nuevos conceptos de espacio, de naturaleza y de paisaje (Maderuelo, 1996, p. 20).

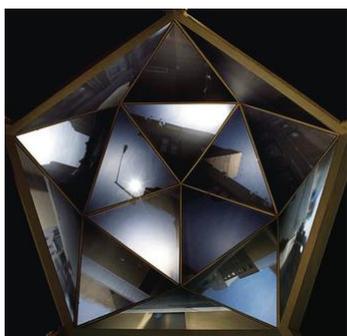


Figura 3. Perejaume.
Postaler. 1984.

Figura 4. Olafur Eliasson.
Dream house. 2007. Vista

Figura 5. Olafur Eliasson.
Dream house. 2007. Vista desde el exterior.

Smithson explora las posibilidades del espejo y del reflejo en relación a la obra y al lugar con una sensibilidad y libertad especiales. En este trabajo los espejos reflejan los alrededores circundantes, desplazando la solidez del terreno y rompiendo sus formas, y mientras que los espejos registran el paso del tiempo, su fotografía lo deja suspendido, generando una contradicción en la temporalidad de la obra (Spector, 1999). Por último, compartimos una reflexión del autor acerca de su trabajo, en la que dice "Empleo un espejo porque es al mismo tiempo el espejo físico y su reflejo: el espejo como concepto y como abstracción; así, el espejo como hecho se encuadra en el espejo del concepto" (Smithson, 2002).

***Postaler*. Perejaume**

La obra *Postaler* está creada a partir de un expositor de postales, al que se le sustituyen las postales por espejos, y el cual Perejaume se carga al hombro para realizar una caminata por la montaña recorriendo paisajes diferentes. Una vez lo coloca en el terreno, la obra refleja una imagen fragmentada del paisaje que le rodea, pero solo con que la intención de retenerla por un instante. Los espejos reflejan así el entorno natural, creando una pintura cambiante que abarca todo el campo visual. Los espejos se convierten así en postales del lugar en el que está situado, con la peculiaridad de que cambiarán su imagen en el momento que se desplace el postalero. Otra característica del *postaler* es que las imágenes son fugaces, no se fijan en el soporte espejo, se desvanecen. Ver figura 3.

Perejaume produce su obra en el territorio, sale del taller para crear obras *in situ* que hablan del paisaje y su relación con la cultura. Sustituye así los pinceles por materiales y objetos que pone en relación con el paisaje, sin prescindir en ningún caso de su condición de pintor. Creando así recorridos por la pintura, el paisaje y la poesía, desde donde propone nuevas miradas con la que cuestionar los convencionalismos en torno a la obra de arte.

***Dream House*. Olafur Eliasson**

Este trabajo realizado por Eliasson es uno de los numerosos caleidoscopios que el artista ha construido con el fin de mediar en la percepción del lugar. En este caso consiste en una especie de cúpula compuesta por quince piezas piramidales que están unidas a un marco de doce vértices. Cada una de las pirámides tiene una lente montada en el extremo estrecho y una pantalla de proyección en el extremo ancho. Al entrar dentro de la cúpula, el espectador puede ver las quince pantallas, en cada una de las cuales se proyecta una vista invertida de los alrededores. Ver figuras 4-5.

El espejo aparece en varias de las obras de Olafur Eliasson, tanto en forma de espejos físicamente tangibles, diseñados de tal manera que obligan al

espectador a proyectar una nueva perspectiva a su alrededor y a su entorno, como en forma de luces, vidrio y agua, que de manera metafórica devuelven nuestras miradas y nuestras expectativas mediante su reflejo (Ørskou, 2004, p. 23). Nos interesa mucho el lenguaje formal que utiliza Eliasson, sin embargo, es en las apreciaciones que realiza acerca de la mirada donde encontramos un significativo valor y una relación más directa con nuestro trabajo. El artista declara: "Estoy interesado en el proceso de mirar. En la discrepancia entre el conocimiento que traemos y el conocimiento que se produce durante la experiencia de ver" (Fundación NMAC, 2002).

3.2.2. Los estratos de la imagen

En este apartado vamos a tratar sobre aspectos que tienen que ver con la apariencia de la imagen y sus distintas capas. Mostraremos además una serie de obras artísticas en las que se manejan de forma diferente estos aspectos. En primer lugar queremos hacer referencia al término estrato, que se define como cada una de las capas de un tejido orgánico que se superponen a otras o se extienden por debajo de ellas (RAE). Lo cual nos da pie a hablar del carácter estratigráfico de la imagen y sobre cómo algunos artistas inciden en esta característica para articular sus obras y generar reflexiones acerca de la propia imagen. Nos interesa mucho esta división por capas de la imagen, y como su versión real, proyectada, reflejada e imaginada pueden convivir en un mismo espacio, superponiéndose, fragmentándose, penetrándose, o reproduciéndose. Otra de las características que también nos interesa y que parece definir la imagen es "su carácter de inmediatez, su apariencia de reflejo especular y duplicación de la realidad. Esta inmediatez y confusión (...) tiende a eliminar la distinción entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad" (Carmona, 1993, p. 14). Por último, destacar nuestro interés por el concepto de fuera de campo por las posibilidades expresivas y discursivas que ofrece, como hemos visto en el apartado que le hemos dedicado anteriormente junto al concepto de encuadre. A continuación pasamos a mostrar una serie de obras en relación a las consideraciones que hemos hecho con respecto a la imagen. Describiremos así las obras *Performer/ Audience/ Mirror* de Dan Graham, *Man with mirror & Paper Landscape* de Guy Sherwin y *Water on Asphalt* de Johanna Reich.

Performer/ Audience/ Mirror. Dan Graham

Performer/ Audience/ Mirror es una obra videográfica que recurre al espejo para desplegar un interesante juego de relaciones entre la presencia directa, la especular y la videográfica, donde todos los elementos son a la vez objeto y sujeto de la mirada. Graham muestra en este trabajo el fuera de campo gracias al reflejo del gran espejo que hay al fondo de la sala. Y pone en relieve que es una grabación, optando por la exhibición del dispositivo como forma de



Figura 6. Dan Graham. *Performer/ Audience/ Mirror*. 1975. Fotogramas vídeo 22' 52".

Figura 7. Dan Graham. *Double Exposure*. 1995-2002.

estrategia autorreferencial. Nos resulta muy interesante como el artista consigue iniciar en este trabajo, una reflexión sobre las estructuras perceptivas y filosóficas puestas en juego por los espectadores al observar sus obras. Ver Figura 6.

Es habitual encontrar en los trabajos de Graham una constante reflexión acerca de la percepción individual y colectiva, por lo que queremos hacer mención de una serie de obras cuya producción se extiende de los años ochenta hasta la actualidad, llamada *Pavilions*, que consiste en estructuras de acero, espejo y vidrio que crean diversos efectos ópticos. Son arquitecturas que además de reflejar el paisaje y entablar una estrecha relación con su entorno, le da a las personas un sentido de sí mismas en el espacio, el cual puede derivar en la pérdida de ellas mismas, pues cuando las personas interactúan con estas estructuras, son momentáneamente incapaces de diferenciar la realidad física del reflejo (Graham, 1983). Ver Figura 7.

Man with Mirror & Paper Landscape. Guy Sherwin

En este apartado vamos a abordar dos obras del mismo autor debido al interés que encontramos en cada una de ellas, pero también por el interés que supone conocer distintas formas de incidir en las propiedades de la imagen desde un mismo universo.

La obra *Man with mirror* consiste en la interacción en directo del autor con la proyección de su propia imagen, con la peculiaridad de que éste sujeta en sus manos una pantalla que es blanca por un lado y tiene un espejo por el otro. El performer sostiene la pantalla delante suya y la gira sobre sí misma, tanto para capturar la imagen proyectada como para reflejarla por el espacio del cine. La imagen de la película contiene la misma actividad, es decir, contiene al propio artista girando esta misma pantalla en otro entorno, de forma se establecen una serie de ecos visuales entre el acontecimiento en directo y el grabado, de forma que llega a confundirse cuál es la imagen real y cuál la proyectada. Las constantes entradas y salidas de campo de la imagen acusan más esta sensación de desorientación. Ver Figura 8.

En la obra *Paper Landscape* encontramos, sin embargo, una preocupación espacial hacia la cuestión de la profundidad de campo. La obra consiste en una performance que comienza con la proyección de una película sobre una pantalla de polietileno transparente, tensada sobre un marco de madera. El artista se coloca tras la pantalla y la recubre poco a poco de pintura blanca, haciendo aparecer progresivamente la imagen proyectada a medida que va desapareciendo él mismo detrás. La imagen de la película, a partir de ahora visible sobre el polietileno, muestra una superficie blanca, una pantalla de papel que Sherwin, por detrás, descompone poco a poco, destrozándolo en pequeños fragmentos para revelar su presencia en un paisaje verdoso. Cuando la superficie de esta pantalla de papel proyectada está completamente



Figura 8. Guy Sherwin. *Man with Mirror*. 1976-2006.



Figura 9. Guy Sherwin. *Paper Landscape*. 1975-2009.

desprendida, el personaje de la película se gira y corre hacia el fondo de la imagen hasta desaparecer. En ese momento el performer desprende la pantalla y atraviesa el marco de madera para entrar en el espacio ocupado por el público, clausurando así la performance. Ver Figura 9.

Estos dos trabajos de Sherwin se podrían considerar prácticas videográficas que investigan sobre la imagen, y con las que realiza interesantes planteamientos sobre de la inmaterialidad de la imagen y el diálogo que se produce entre los distintos estratos de la misma.

***Water on Asphalt.* Johanna Reich**

En su obra *Water on Asphalt*, la artista registra con la cámara el proceso de pintar, pero en vez de usar pintura al óleo o acrílica, el único material que utiliza es el agua. Esta acción la realiza directamente sobre el asfalto de la calle, donde debido al ángulo específico de la cámara, la pintura inmaterial se hace visible sobre el agua, de manera que la superficie del fluido refleja el cielo y los árboles, creando así una pintura de paisaje sobre el mismo lugar. Ver Figura 10. Reich en sus trabajos explora formas de grabar las imágenes presentando escenarios frente a la cámara que son exclusivamente para la cámara. Esto lo hace de modo, que provoca con sus obras una reflexión acerca de la naturaleza ilusoria de las imágenes, construyendo imágenes de las que se desprende un juego estético, que permite experimentar cada una, no como una imagen que se crea, sino como una interpretación que se hace (Reich, 2010). La artista juega de este modo con imágenes que nunca son imágenes, consiguiendo así que el espectador experimente directamente la función de los mecanismos del cerebro en la acción de ver, cuestionando por consiguiente lo que el ojo realmente ve. Sus videocreaciones se caracterizan por tener un componente muy pictórico, desde las que explora la relación entre imágenes estáticas y en movimiento, y desde las que investiga modos de construir la realidad en la imagen grabada.

3.2.3. *Inner Nature: Videoarte y ecología*

En este apartado nos adentramos en un proyecto que surge con el objetivo de reflexionar sobre arte y ecología a través de la creación audiovisual. Es un proyecto sin ánimo de lucro denominado *Inner Nature*, y se coordina a través de diferentes departamentos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Su función principal es organizar y comisariar un concurso audiovisual de carácter anual, en el que se combina la selección de videocreaciones de artistas internacionales con diferentes actividades programadas como conferencias, talleres y mesas redondas vinculadas a la temática de cada edición. Ver Figura 11. Se trata por lo tanto, de una muestra audiovisual itinerante que dialoga con otras propuestas organizadas por los diferentes centros que la acogen a nivel nacional e internacional, generando

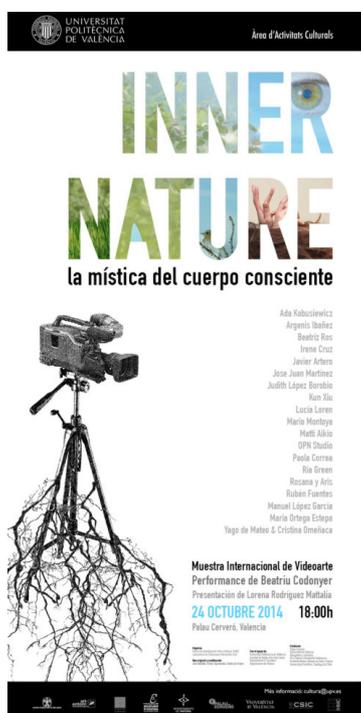
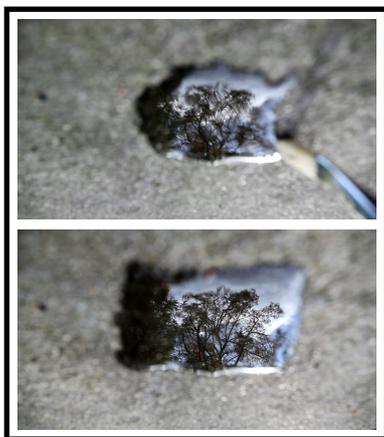


Figura 10. Johanna Reich.
Water on Asphalt. 2014.
Fotogramas vídeo HD. Duración
1' 25".

Figura 11. *Inner Nature*.
2014. Cartel de la Muestra
Internacional de Videoarte.

puntos de encuentro, intercambio y reflexión. Algunos de sus centros colaboradores son el IVAM de Valencia, el CSARTS Temple University de Philadelphia, el Espacio Zink de Salamanca, y el Centro Puertas de Castilla de Murcia entre otros.

De momento cuenta con tres ediciones, las cuales han tenido lugar en diferentes espacios de España, Francia, Finlandia, Estados Unidos, Chile y Puerto Rico.

En una de sus ediciones se planteaba una investigación sobre naturaleza y contemplación en relación al videoarte, desde la que se percibe a este dispositivo como el medio idóneo para explorar dicho vínculo. En esta edición se subraya la importancia que tiene el cómo y desde dónde se mira, ya que son cuestiones esenciales que contribuyen a construir otras formas de relación con nuestro entorno (Rodríguez-Mattalia, Albelda Raga, López de Frutos y Sgaramella, 2015). En otra de sus ediciones se planteaba de qué manera puede el arte contemporáneo contribuir a abordar la compleja situación del agua, y se centró en explorar el potencial del videoarte para visibilizar las problemáticas ecológicas y sociales vinculadas al agua. En la última edición hasta el momento se planteaban nuevas fórmulas de relación entre los contextos locales de los diferentes centros colaboradores y las problemáticas globales, desde las que utilizar las herramientas culturales para visibilizar la crisis ecológica, y desde donde estudiar el potencial de la creación audiovisual para contribuir a una toma de conciencia de la situación (López de Frutos, Rodríguez-Mattalia y Sgaramella, 2018).

Encontramos en la web del proyecto una fuente de gran valor, que recoge además de las obras videográficas seleccionadas a lo largo de estas tres ediciones, interesantes reflexiones a raíz de las investigaciones llevadas a cabo, como las que se hacen en el artículo titulado *Inner Nature: videoarte, naturaleza y contemplación* en el que se investiga de qué modo el videoarte puede dialogar con el pensamiento ecológico y la experiencia contemplativa³.

³ Recomendamos la visita a la página web de *Inner Nature* para el visionado de las obras videográficas y la lectura de sus textos.

4. VORA MAR E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA PRECEDENTE

En este capítulo vamos a mostrar el cuerpo central de nuestra investigación: la producción artística. Comenzaremos describiendo lo que es *Vora Mar*, a continuación mostraremos algunos de nuestros trabajos anteriores que constituyen el corpus de nuestra investigación precedente, y en la que la principal se fundamenta, y finalmente, presentaremos la obra *Vora Mar* propiamente dicha, que conforma el cuerpo principal de la investigación. Dedicaremos también un apartado a la presentación de los artefactos que hemos construido. Cerraremos el capítulo aportando las reflexiones derivadas de la ideación, conceptualización y materialización de la misma.

4.1 ¿QUÉ ES VORA MAR?

Vora Mar es el título bajo el que se presenta la producción artística surgida de nuestra investigación. Está constituida por las obras: *Acció a Vora Mar*, *Vora Mar* y *Permiso de obras*, las cuales, aunque podrían considerarse distintas fases de un mismo proceso, puesto que surgen unas a partir de las otras y se complementan, consideramos, sin embargo, que tienen entidad propia, ya que la forma que adquieren al finalizar su desarrollo cobra suficiente autonomía y entidad como para hablar de sí mismas.

Aun atendiendo a las consideraciones mencionadas, hemos decidido presentar *Acció a Vora Mar* y *Vora Mar* como dos partes de una sola pieza, la primera consiste en una acción artística y la segunda parte es la producción de una obra videográfica a partir de dicha acción. Las dos partes conforman una unidad expresiva: *Vora Mar*, cuyo nombre viene dado por el lugar donde se realiza la acción, conocido como Camí de Vora Mar, en el término municipal de Masalfasar en Valencia, que se caracteriza por coincidir con el borde que separa un paisaje natural de otro construido.

Permiso de obras es una videoinstalación que surge a partir de la pieza anterior y se articula utilizando elementos empleados en ella (elementos de la acción como los ladrillos revestidos de espejo, y el vídeo). Presentamos la videoinstalación como una obra con entidad propia, ya que tanto el lenguaje que utiliza como sus características principales se alejan considerablemente de *Vora Mar*.

Se hace necesario aclarar que asumiendo el riesgo de que pueda resultar confuso, hemos titulado también *Vora Mar* a la parte de este documento académico, que engloba la totalidad de nuestra investigación artística

(incluyendo obras precedentes) por el interés que supone hacerlo coincidir con el título de la pieza que ha sido el germen desde el que se ha desarrollado este trabajo final de máster.

4.2. PRECEDENTES DE VORA MAR

Este apartado lo dedicamos a mostrar una serie de obras precedentes que resultan fundamentales para entender cómo surge y se configura *Vora Mar*. Describiremos pues las características más importantes de estas obras, y veremos cómo aparecen una serie de actitudes en torno a la mirada y al paisaje, que siguen desarrollándose en nuestra investigación.

Es importante señalar que estas obras precedentes surgieron del interés por hacer visibles determinadas potencialidades del paisaje. Tuvimos por tanto que construir los artefactos que hemos visto en el apartado anterior, para poder mediar en la percepción visual del entorno.

4.2.1. *Pantone en flor / Open air monochromes*

Pantone en flor y *Open air monochromes* son dos obras que surgieron a raíz de un mismo proyecto, el cual consistió en indagar la relación entre un paisaje concreto y su paleta cromática en una estación determinada. El trabajo se centró en explorar los colores monocromos contenidos en el entorno vivencial del autor (situado entre los Llanos de Cajitán y el Campo de Ricote en la provincia de Murcia) durante la primavera, y para ello se utilizó un artefacto compuesto con una lente de aumento, que permitía obtener versiones monocromáticas de los colores de las flores silvestres que poblaban el lugar, el cual más adelante mostraremos y comentamos.



Figura 12. *Pantone en flor*. 2020. Serie de 9 fotografías digitales sobre placas de cristal. 11x11cm c/u

Pantone en flor surge así, del interés por registrar fotográficamente *in situ* esta experiencia visual, atendiendo a la importancia que suponía trabajar con los colores capturados en su propio entorno. Finalmente realizamos estos registros satisfactoriamente y los presentamos sobre una serie de placas de cristal que formaron parte del cuaderno de campo, el cual, a su vez, sirve como catálogo donde se registran los colores autóctonos de este lugar junto a un inventario en el que consta el nombre común de cada planta y el número de Pantone® que corresponde su color. Ver Figura 12.

Open air monochromes es una obra videográfica que surge de forma paralela a *Pantone en flor*, esta vez, del interés por obtener un registro audiovisual de la experiencia, y consiste en una composición en la que se da paso de unos colores a otros a través de sus secuencias. A lo largo de la obra se muestra el movimiento de los monocromos en su propio hábitat, por el interés que supone percibir el carácter vivo y dinámico de los mismos, estableciendo nuevas conexiones con el lugar. Ver Figura 13. En esta obra se sigue el mismo proceso que en *Vora Mar*, como veremos más adelante, pues el trabajo se inicia con una acción en el territorio que pasa a ser registrada por la cámara desde un punto de vista concreto.



Figura 13. *Open air monochromes*. 2020. Fotogramas. Vídeo 1´49"
ENLACE VÍDEO: <https://youtu.be/afF9V0bfP40>

4.2.2. Diálogos en la Marjal dels moros

Diálogos en la Marjal dels moros es una serie fotográfica realizada a partir de la exploración de las relaciones que surgen entre los elementos del lugar. Al comienzo de este trabajo, se descubrieron modos de entablar diálogos entre los distintos elementos de un paisaje a partir del reflejo. Debido a esto, para activar la comunicación entre las distintas realidades de un mismo territorio y producir la obra, se recurrió al espejo como recurso compositivo y al contraste como estrategia visual. Ver Figuras 14-15.



Figura 14. Espejo sujeto por una varilla de acero, conforme se utilizó en la realización de la obra. 25cm de diámetro.

Figura 15. *Diálogos en la Marjal dels Moros*. 2020. Fotografías digitales. Papel Hahnemühle 310g/m².

La Marjal dels moros es un humedal que está situado entre los términos municipales de Puçol y Sagunto en la provincia de Valencia, y se caracteriza por la riqueza de sus contrastes, lo cual determinó que fuera el lugar apropiado para realizar el trabajo. La obra se realizó íntegramente en este espacio, y se completa con un breve texto titulado *La magia de la Marjal*, del cual mostramos un fragmento a continuación, con el que se describe de forma poética la experiencia en este lugar y se ilustra de forma clara el proceso de producción.

Apenas andados unos metros, un majestuoso cañizal se eleva hacia el este, giro la mirada hacia el oeste y se abre paso un vasto horizonte culminado por el Monte Picayo. Saco entonces uno de los espejos, lo sujeto cuidadosamente a una de las cañas, doy un paso atrás, observo, y veo cómo se muestran ante mí, por arte de magia, esas dos realidades que empiezan a entablar un diálogo (...). Siento el honor de estar disfrutando de un acontecimiento importante, preparo la cámara y comienzo a tomar las primeras fotografías y registros de estos diálogos



(...). Una vez retomo la marcha, me doy cuenta de cómo los elementos del paisaje comienzan a contrastar maravillosamente los unos con los otros (...). Los movimientos de la caminata danzan ahora con los elementos del paisaje, como un baile en perfecta sincronía con su escenografía, convirtiendo esta jornada en un recorrido abierto y vivo, que me sumerge en un fabuloso mundo de reflejos y contrastes. (Guillamón, 2020, p.2)

Esta experiencia dio lugar a una serie de fotografías realizadas con espejos redondos, en las cuales resulta difícil detectar que se trata de imágenes reales capturadas tal cual se presentan en la realidad, pues, aunque parecen *collages* realizados en una fase de postproducción, son en realidad imágenes que han permanecido enfrentadas en ese lugar a lo largo de los tiempos, y que gracias a la captura que nos permite la superficie reflectante pasan a coexistir, mostrándose en un mismo plano, el del encuadre fotográfico. Todo este juego de imágenes y tiempos plantea un reto perceptivo desde el que se interpela al sentido de la vista y a los modos de mirar la realidad circundante.

4.2.3. *Ocellus I y Ocellus II*

Ocellus I y Ocellus II son trabajos que al igual que los anteriores, se interesan por explorar los valores cromáticos del lugar y las relaciones que surgen entre los elementos del entorno, sin embargo, es importante señalar que en su proceso ha ido evolucionando hasta llegar a presentar dos versiones bien diferenciadas, una primera en la que nos hemos centrado en el carácter cambiante de los valores cromáticos del paisaje, y otra segunda a partir de la que hemos explorado la naturaleza ilusoria de las imágenes en nuestro propio entorno cotidiano. Distinguimos de este modo, *Ocellus I* que hace referencia a la primera versión y *Ocellus II* que se refiere a la segunda.

Para llevar a cabo estos trabajos construimos de nuevo, como en la obra anterior, un artefacto (ver la imágenes en el subepígrafe siguiente: 4.3.4). Esta vez compuesto por un marco y una serie de periscopios, que nos permitieran capturar imágenes circundantes y desplazarlas hacia el centro del mismo, descontextualizándolas de su entorno. Para articular el trabajo recurrimos a la fragmentación y al fuera de campo como recursos principales de la composición.

Ocellus I, desarrollada a partir de la primera versión del artefacto, nos ha permitido hacer un estudio plástico del entorno a partir de capturas de instantes espacio-temporales, en las que la paleta de colores se va transformando según va cambiando la luz del día, dando lugar a composiciones cíclicas y cambiantes. En esta versión, la pieza ofrece al viandante una experiencia perceptiva producida por el desplazamiento del color, que circula desde su lugar de origen, pasando por el artefacto, hasta su retina. Ver Figuras 16-19.



Figura 16. *Ocellus I.* 2021.
Personas interactuando con la

Figura 17. *Ocellus I.* 2021.
Personas interactuando con la
pieza. La Albufera. Valencia

Figura 18. *Ocellus I.* 2021.
Estudio de la composición y
cambio de posición de los
periscopios.



Figura 19. *Ocellus I.* 2021.
Serie de 4 fotografías.
Composición a partir del estudio de diferentes paletas de color.

Ocellus II es la segunda versión del artefacto, y nos ha permitido explorar la naturaleza ilusoria de las imágenes poniendo en contacto la imagen real, la representada, y la reflejada de un mismo espacio. Para ello fotografiamos, imprimimos y colocamos sobre el marco del artefacto una imagen de una calle de la ciudad vista desde un punto concreto, para que, al colocar el artefacto sobre ese mismo punto, la imagen representada sobre el papel se solape con el fondo y parezca diluirse con él. En el centro del marco dejamos un espacio en el que las imágenes reflejadas por los periscopios pudieran convivir con las imágenes de lo que sucede tras el marco. Este escenario fue montado para ser visto exclusivamente por la cámara y nos ha servido para experimentar con el registro y la grabación de imágenes. Lo cual nos ha llevado a reflexionar sobre el punto de vista único, la unidireccionalidad de la mirada y la circulación de la imagen. Ver Figuras 20-23.



Figura 20. *Ocellus II*. 2021.
Perspectiva.

Figura 21. *Ocellus II*. 2021.
Vista general.

Figura 22. *Ocellus II*. 2021.
Artefacto desmontado en el
lugar de las grabaciones. Calle
Játiva. Valencia.

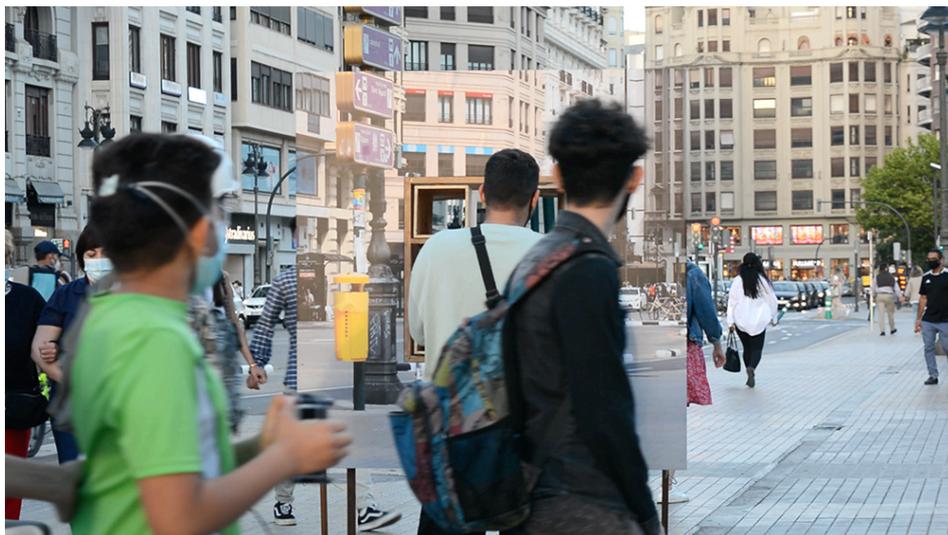
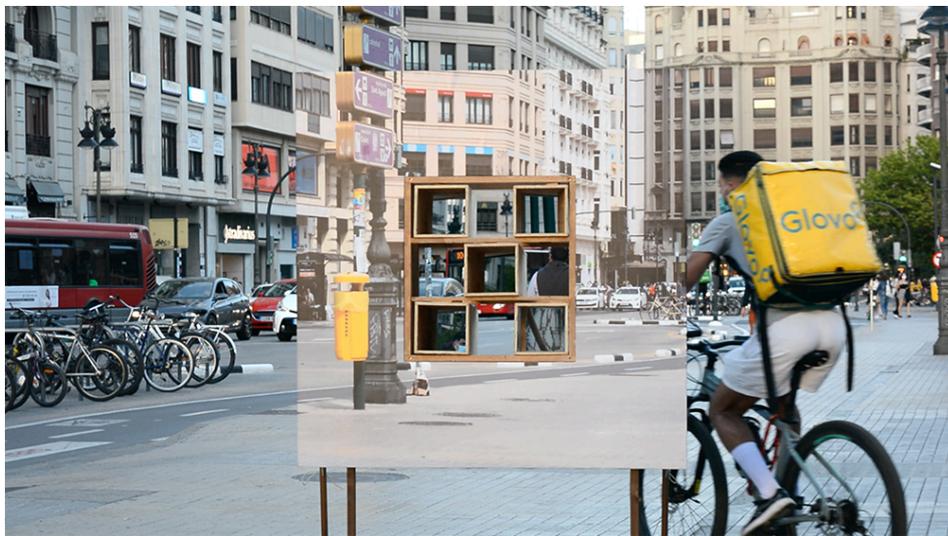
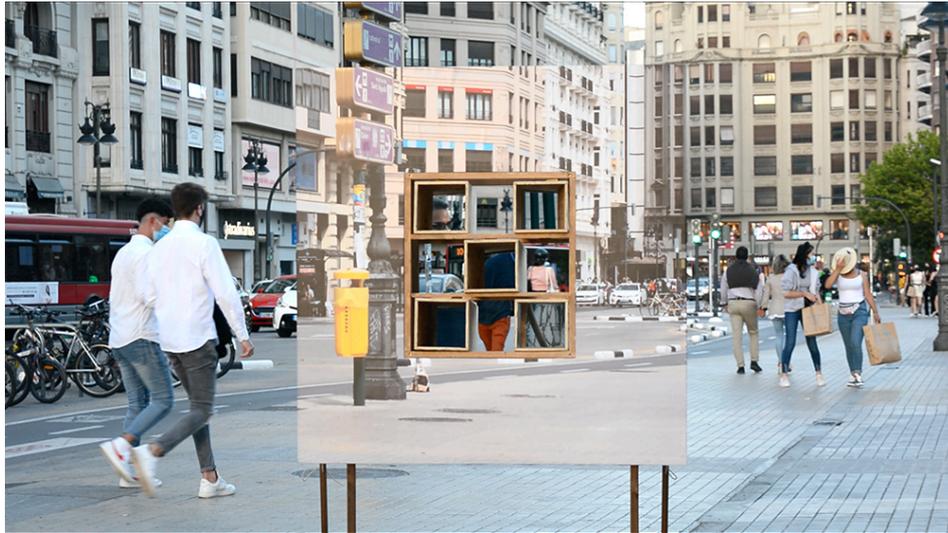


Figura 23. *Ocellus II*. 2021.
Fotogramas del registro
audiovisual. Calle Játiva.
Valencia. ENLACE VÍDEO:
https://youtu.be/_8iMdniKz8c

4.2.4. Artefactos ópticos

En este apartado vamos a mostrar los artefactos que hemos construido para realizar las obras precedentes *Pantone en flor*, *Open Air Monochromes*, *Oellus I* y *Ocellus II*. Les hemos querido dedicar un apartado debido al interés que suponen y al importante papel que desempeñan en la mediación de la percepción visual del paisaje y por lo tanto en la investigación.

En primer lugar vamos a presentar el artefacto que construimos para realizar las obras *Pantone en flor* y *Open air monochromes*, el cual está compuesto de madera, cristal y una lente de aumento. Lo podríamos describir como un caballete articulado, extensible, plegable y desmontable, que se ajusta bien a las irregularidades del terreno, adopta las posturas requeridas para presentar su lente a la altura necesaria y es fácil de transportar a pie. Sus lentes y cristales se pueden sustituir además con sencillez. Sus medidas pueden oscilar entre 160x42x30cm y 40x42x120cm. Ver Figuras 24-25.



Figura 24. Artefacto. *Open air monochromes*. 2020. Distintas posiciones.

Figura 25. Artefacto. *Pantone en flor*. 2020. En las imágenes se puede ver como se activa la obra a través de la lente de aumento cuando se observa desde la perspectiva adecuada.



A continuación presentamos el artefacto construido para trabajar *Ocellus I* y *Ocellus II*, el cual está compuesto de madera, espejos y cuerda. Este artefacto también es desmontable y es extensible. Debido a sus grandes dimensiones reclama la interacción con las personas pero resulta más difícil de desplazar. Sus medidas pueden oscilar entre 216x122x100cm y 120x93x80cm. Cuenta además con un conjunto de accesorios fácilmente intercambiables, que ofrecen la posibilidad de transformar el artilugio para que se ajuste a las solicitudes del terreno. Ver Figuras 26-29.

Somos conscientes de que tal vez estos artefactos podrían ser obras en sí misma, pero este es un aspecto que no hemos explorado ni explotado aquí por requerir una atención específica que nos desviaría de nuestro camino principal, no obstante, no desestimamos hacerlo en una futura investigación.

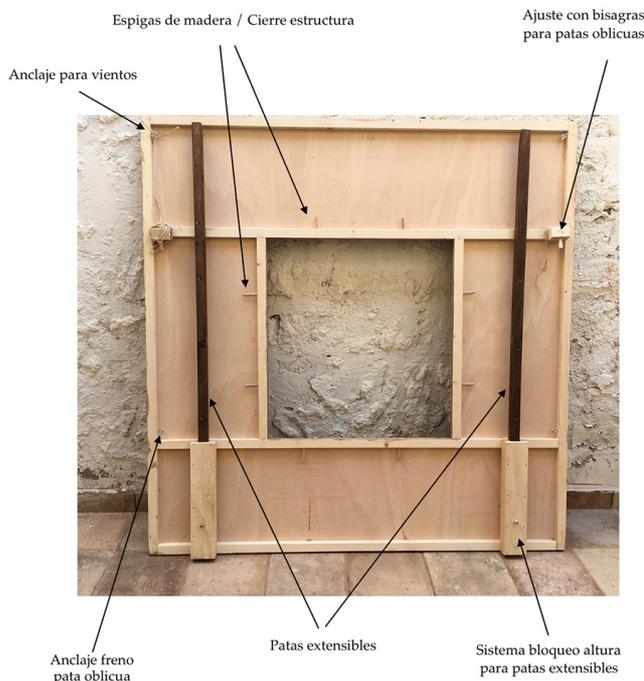


Figura 26. Artefacto. *Ocellus I* y *Ocellus II*. 2021. Vista lateral.

Figura 27. Artefacto. *Ocellus I* y *Ocellus II*. 2021. Vista trasera.

Figura 28. Artefacto. *Ocellus I* y *Ocellus II*. 2021. Mecanismos de la parte de atrás del marco.

Figura 29. Artefacto. *Ocellus I* y *Ocellus II*. 2021. Detalle del sistema de ajuste de las patas y del sistema de sujeción de los espejos.



4.3. VORA MAR

En este capítulo se presentan las obras originales creadas durante el desarrollo de nuestra investigación artística. Nos atendremos a una estructura, tanto para la presentación como para el análisis: describimos la pieza, presentamos los objetivos planteados, describimos el proceso, exponemos los conceptos, mostramos el resultado, y para concluir hacemos un análisis y una reflexión del resultado. Seguiremos esta estructura con el fin de abordar el amplio contenido de una forma ordenada, y presentarlo de manera que facilite su lectura y entendimiento. No lo hemos hecho así al abordar la obra precedente debido a la menor cantidad de contenidos que queríamos exponer de cada obra y a nuestro interés por mostrar los aspectos relevantes de una forma orgánica.

En primer lugar abordaremos la obra *Vora Mar*, la cual como ya hemos comentado en el primer apartado de este capítulo, consiste en una obra videográfica que recoge una acción artística realizada en una zona de fricción entre dos paisajes contrapuestos del periurbano de Valencia. El título de la obra alude al nombre del camino junto al que se realiza la acción, el cual es conocido como Camí de Vora Mar y se encuentra dentro del término municipal de Masalfasar. Ver Figura 30. Después presentamos la instalación *Permiso de obras*, que se configura a partir de la videoproyección de *Vora Mar* sobre una pieza tridimensional realizada con los elementos constructivos que se utilizaron durante la acción artística. En último lugar abordamos una serie de reflexiones que se desprenden del conjunto de la obra, en torno al paisaje.

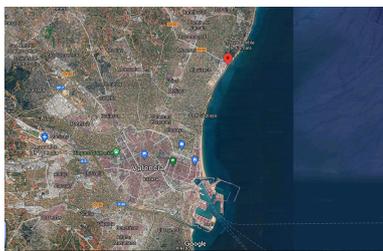


Figura 30. Vistas aéreas de la zona a distintas escalas. Término municipal de Masalfasar. Valencia. 39°32'53.7"N 0°17'52.7"W

4.3.1. Vora Mar

En este apartado vamos a presentar la obra *Vora Mar* siguiendo la estructura indicada anteriormente, mostrando sus distintos aspectos y características de forma detallada y haciendo una reflexión de los mismos.

A. Descripción

Vora Mar es una de las obras de carácter inédito que se han producido en la parte práctica de este trabajo. Se compone de dos partes *Acció Vora Mar* que consiste en una acción artística y *Vora Mar*, una obra videográfica, como hemos visto en el primer apartado de este capítulo, ambas se recogen en un solo título. *Vora Mar* surge del registro audiovisual de la acción artística *Acció Vora Mar*, la cual fue realizada en una zona de fricción entre dos paisajes, y capturada desde un punto de vista y encuadre concreto.

La acción artística consistió en levantar una pared de ladrillo con espejos adheridos a uno de sus lados, de modo que conforme la pared se alzaba *in*

situ, iba desapareciendo la imagen del paisaje natural que se encontraba en el fondo e iba apareciendo la del paisaje construido reflejada, invirtiéndose así la escena por completo. Los espejos nos devolvían una imagen fragmentada del paisaje debido al carácter modular y levemente irregular de los ladrillos. La acción se articuló en dos partes, el hacer y el deshacer, mientras la primera parte consistió en alzar la pared, la segunda consistió en desmontarla, volviendo así a dar paso a la imagen del entorno natural.

Después de haber visto en qué consiste la acción artística, vamos a pasar a describir el registro de la misma: la obra videográfica, que como veremos va más allá del registro de la acción. Comenzaremos describiendo sus principales características técnicas, siendo una de las más destacadas el estar compuesta por un solo plano secuencia, el cual además está tomado desde un punto fijo a partir del cual se muestra la acción en tiempo real. Presenta por lo tanto una continuidad temporal sin cortes, de forma que el tiempo del discurso resulta ser el mismo que el del acontecimiento. Por último, vamos a señalar otra característica fundamental, relacionada esta vez con la modalidad narrativa que se utiliza, que en este caso coincide con la ocularización cero, de tal forma que la imagen vista por los ojos del espectador se corresponde con el lugar de la cámara.

B. Objetivos

Los objetivos que perseguimos con *Vora Mar* son incidir en la zona de fricción entre el hábitat natural y el hábitat construido de este lugar, y reflexionar sobre las problemáticas en relación con el paisaje fragmentado. Otro de los objetivos que pretendemos alcanzar es visibilizar y potenciar la confrontación entre estos dos paisajes, señalando la gran cantidad de infraestructuras producidas por y para el ser humano como causa principal de la fragmentación del paisaje. Para la consecución de estos objetivos nos planteamos explorar las posibilidades compositivas y discursivas de la obra a partir del encuadre y el fuera de campo, utilizar espejos para traer al campo lo que se encontraba fuera de campo, y registrar y mostrar las imágenes tal cual se presentan *in situ*. Por respeto al lugar y al medio ambiente, esto lo pretendemos hacer empleando materiales sencillos y generando el mínimo impacto residual posible.

C. Proceso

El proceso de trabajo que hemos seguido se ha estructurado en tres fases claramente diferenciadas, en las que se ha abordado el trabajo de pre-producción, producción y post-producción. En la primera fase hemos trabajado en el *storyboard*, en la realización de maquetas, en la búsqueda de localizaciones, en la preparación de los ladrillos-espejo y en la composición del encuadre. La segunda fase ha consistido en el rodaje y la grabación de los sonidos. En la tercera y última hemos ajustado los márgenes de la imagen y

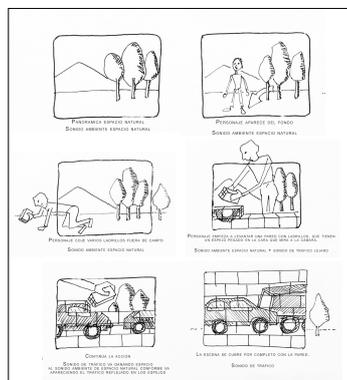


Figura 31. Storyboard de Vora Mar.

Figura 32. Estudio del tamaño de los espejos en relación al ladrillo. Maqueta de 18x20cm.

trabajado el sonido. Estas tres fases pasamos a describirlas a continuación más detenidamente.

La fase de pre-producción se inició con la realización del *storyboard*, el cual nos sirvió de guía para plantear la puesta en escena y la acción, y seguidamente nos centramos en la realización de maquetas. Ver Figuras 31-32. A continuación, procedimos a la búsqueda de localizaciones que estuvieran ubicadas en bordes que separaban hábitats naturales de hábitats construidos, en los que la distancia entre sus elementos más característicos fueran las adecuadas, para que tanto el paisaje de fondo como el reflejado pudieran ser un ejemplo representativo de cada uno de ellos. Para ello, recurrimos tanto a ejercicios de memoria, como a la aplicación Google Maps, bien para comprobar la precisión de nuestro recuerdo de zonas visitadas en un pasado, como para rastrear nuevos espacios que creíamos podían funcionar por su aspecto desde la vista satélite. Surgió así una zona a unos diez kilómetros al norte de Valencia que parecía cumplir los requisitos y nos desplazamos hasta ella para comprobar con un espejo de 100x70cm, adaptado para mantenerse en pie, si la concordancia entre el paisaje del fondo y el reflejado era la deseada. Ver Figuras 33-34. Con esta prueba además de cerciorarnos de que el lugar cumplía con los requisitos, descubrimos interesantes posibilidades para acometer otras versiones de este trabajo con un solo espejo de gran formato, pero estas se alejaban de nuestro interés principal, por lo que las descartamos, dejando un registro de algunos vídeos, para poder retomar la idea en un futuro, una vez concluida esta parte de la investigación.

Respecto a la puesta en escena fue esencial ajustar correctamente las distancias y los ángulos entre el lugar de la acción, los ladrillos-espejo y la cámara, para que el diálogo entre los dos paisajes pudiera funcionar. En este punto fue también fundamental tener en cuenta otros factores, que en este caso no podían controlarse, lo cual nos obligó a predecir y esperar al momento adecuado para que la luz del sol incidiera desde el lugar deseado, la velocidad del viento fuera mínima y el nivel de tráfico fuera normal o alto. Tras numerosos intentos en distintos espacios, conseguimos encontrar un mejor sistema de apilar los ladrillos fuera del campo visual de la cámara, pero cerca del lugar de la acción. Del mismo modo, descubrimos una buena forma de alisar el terreno para que la pared se irguiera perpendicularmente al suelo, minimizando el riesgo de caída de la misma y optimizando el ángulo de reflexión de la imagen. Ver Figuras 35-37.

La fase de producción se caracterizó por la grabación de numerosas tomas en las que se repetía la acción de montar y desmontar la pared. Ya que el azar jugaba un importante papel en la configuración de la composición, debido a la acumulación de distintos ángulos producidos por las irregularidades del



Figura 33. Estudio de la relación entre el paisaje del fondo y el reflejado.

Figura 34. Búsqueda del ángulo apropiado para captar los dos paisajes.

terreno, por la naturaleza rústica de los ladrillos y por la fijación artesanal de los espejos. En un principio no se contemplaba este carácter azaroso en la obra, pero al hacer la primera prueba con ladrillos descubrimos como la imagen devuelta por los espejos aparecía fragmentada, atendiendo a la variación de sus ángulos, lo cual vimos que sorprendentemente favorecía al discurso de la obra. Por otro lado, consideramos que trabajar con este carácter casual aportaría un valor añadido, aunque esto supusiera un mayor esfuerzo para poder conseguir tomas completas buenas. La grabación del sonido fue tarea más fácil, pues la parte más complicada que era la de captar el sonido del tráfico, se resolvió dejando la grabadora en el interior de mi coche, con las ventanillas que estaban orientadas a la autovía bajadas, de forma que el habitáculo del coche protegía de las posibles interferencias producidas por el viento, consiguiendo así una grabación bastante óptima.

En la última fase se abordó el trabajo de post-producción en el que se recortó la imagen mínimamente para ajustarla al encuadre deseado, y en la que se editaron las capas de sonido, con especial atención a las transiciones entre las olas del mar y el tráfico de los coches. El sonido del mar aparece al principio de la obra en campo, pero va desapareciendo conforme el tráfico que estaba fuera de campo se va introduciendo en campo, hasta ocupar todo el espacio sonoro de la escena. Al igual que pasa con la imagen, el juego de aparición y desaparición del sonido termina por invertirse, eso sí, ahora de forma manipulada, pasando por momentos en los que los distintos sonidos conviven hasta tal punto que llegan a confundirse, gracias a la similitud de sus tonos y al trabajo realizado en esta fase de post-producción.

De este modo, podemos decir, que estos han sido básicamente los procesos y métodos que hemos utilizado para llevar a cabo esta parte de la investigación.

D. Conceptos

Respecto a los conceptos que hemos trabajado en *Vora Mar*, queremos señalar por un lado, el interés por trabajar con el concepto de fuera de campo y fragmentación, tanto desde una perspectiva formal como discursiva. Estos conceptos nos han ofrecido la posibilidad de desarrollarlos en función de nuestros intereses y hablar sobre las problemáticas del paisaje fragmentado y del periurbano, y sobre cuestiones relacionadas con la visibilización e invisibilización de ciertos aspectos del territorio.

Resulta importante destacar también, nuestro interés por reflexionar acerca del punto de vista único, el perspectivismo y el pensamiento único, conceptos que encuentran puntos de conexión con las ideas de fuera de campo y de fragmentación del paisaje, con las que se van entretejiendo a lo largo de la



Figura 35. Parte trasera de la pared y vista hacia la zona de la autovía.

Figura 36. Organización de los ladrillos en el espacio. Puesta en escena.

Figura 37. Perspectiva de la pared y vista a la zona del mar.



investigación englobando una preocupación por la mirada, que atañe a las formas de percibir y de relacionarnos con el territorio.

Este marco conceptual se nutre también de ciertas ideas y aspectos que encontramos al explorar la naturaleza ilusoria de las imágenes y las relaciones que surgen entre videoarte y ecología.

E. Resultado

Una vez descritos los conceptos tratados en *Vora Mar* vamos a mostrar el resultado. El cual presentamos a través de una serie de imágenes que se corresponden con algunos fotogramas de la obra videográfica. A continuación facilitaremos el enlace para acceder al visionado de la obra. Ver Figuras 38-40.



Figura 38. *Vora Mar*. 2021. Fotogramas inicio.

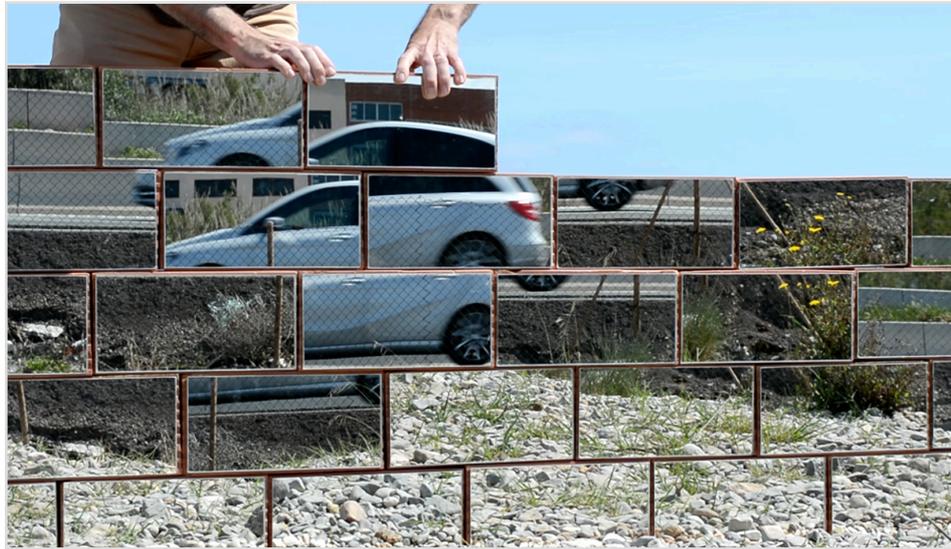


Figura 39. *Vora Mar.* 2021. Fotogramas mitad.



Figura 40. *Vora Mar*. 2021. Fotogramas final.

Enlace vídeo: <https://youtu.be/j3W78gm7Sa4>

F. Análisis y reflexión

Una vez presentados los resultados, vamos a proporcionar un análisis de los mismos a partir del cual haremos una reflexión, junto a una serie de consideraciones y apreciaciones.

Uno de los aspectos que tienen mayor relevancia es la localización donde se realiza la obra, pues es la clave a partir de la cual se articula todo el trabajo. El lugar elegido se sitúa sobre un borde que separa un hábitat natural de otro construido, por el interés de abordar la problemática del paisaje fragmentado en nuestro trabajo. Elegimos en particular esta zona fronteriza, porque era lo suficientemente estrecha para permitirnos captar las imágenes de los dos paisajes a partir del reflejo de un espejo, lo cual nos facilitó el explorar compositivamente con el recurso del fuera de campo.

Respecto a los resultados vemos también conveniente hacer unas apreciaciones en relación a la acción artística, pues cuenta con la singularidad de estar diseñada y pensada solo para ser vista desde el punto de vista de la cámara. Por lo tanto, la puesta en escena y la acción giran en torno a un solo ángulo y un encuadre concreto, de forma que podríamos decir que sin espectador, sin punto de vista y sin encuadre, no sería posible confrontar estos dos paisajes, ni hacerlos aparecer y desaparecer del campo de visión.

Cerramos este apartado haciendo una reflexión acerca de la inversión de la imagen que se produce a partir de la acción, pues nos muestra la capacidad que tiene el ser humano de transformar el paisaje, y al igual que puede fragmentarlo y colapsarlo con sus infraestructuras, también tiene la capacidad de liberarlo de las excesivas cargas que le ha ido proporcionando a lo largo del tiempo, tan solo cambiando su punto de vista y el sentido de sus acciones.

4.3.2. Permiso de obras

Una vez abordada la obra *Vora Mar*, en este apartado vamos a presentar la obra *Permiso de obras*, siguiendo la misma estructura que hemos utilizado con la obra anterior.

A. Descripción

Permiso de obras es una instalación que consiste en la proyección de la obra videográfica *Vora Mar* sobre los mismos ladrillos que se utilizaron en dicha obra. Este gesto produce que la imagen se descomponga en distintos tipos, superponiéndose entre sí. Contamos pues con imágenes reales de los ladrillos revestidos de espejo y los elementos de la sala, las imágenes proyectadas procedentes de un proyector y las imágenes reflejadas por los espejos. El sonido es otra de las partes importantes de la pieza, consiste en reproducir la

pista de sonido de la obra videográfica proyectada, utilizando dos altavoces. La interacción entre todos estos elementos es la que crea el espacio que conforma el cuerpo de la instalación.

B. Objetivos

Los objetivos que perseguimos con *Permiso de obras* son explorar las posibilidades compositivas, expresivas y discursivas del trabajo al relacionar la proyección de las imágenes de *Vora Mar* con el muro de espejos.

Para alcanzar este objetivo nos planteamos explorar las posibilidades expresivas de la imagen mezclando imágenes reales, proyectadas y reflejadas. Además de trabajar evidenciando la naturaleza ilusoria de las imágenes. Otros de los objetivos son potenciar la idea de fragmentación en la que se asienta el trabajo, reflexionar sobre la mirada en relación a la construcción del paisaje, e incidir en la desenfrenada producción de infraestructuras del ser humano.

C. Proceso

El proceso de trabajo seguido se ha basado fundamentalmente en la experimentación, ya que partimos de la decisión de utilizar una de las *project-rooms* de la facultad como laboratorio de pruebas para poder tratar con los distintos tipos de imágenes. Estas pruebas dieron lugar a numerosos y variados resultados, de los cuales nos interesamos por aquellos en los que dirigimos la proyección directamente hacia los espejos. Trabajamos entonces probando distintas perspectivas, a veces con un proyector y otras con dos, al mismo tiempo que variamos la posición del muro en la sala y el ángulo desde el que se proyectaban las imágenes. Llegó un momento en el que empezaron a surgir distintas capas en la imagen, las cuales variaban considerablemente al desplazar levemente los dispositivos. Esto nos ofrecía posibilidades de instalación en diversos espacios y lugares, dando lugar así a una pieza abierta que no se agota en sí misma. Vimos entonces adecuado hacer esquemas de montaje de las propuestas que mejor funcionaban, para disponer de una especie de mapas que nos sirvieran de guía a la hora de montar, lo cual pensamos nos ayudaría a aprovechar al máximo las posibilidades de cada espacio. Ver Figuras 41-42.

D. Conceptos

Una vez descrito el proceso a través del cual ha surgido la instalación, vamos a presentar los conceptos tratados en *Permiso de obras*. En esta obra hemos trabajado principalmente los conceptos de imagen real, proyectada y reflejada, a partir del aspecto de la imagen y de su naturaleza ilusoria. Esto nos ha llevado a reflexionar sobre otros aspectos como la circulación de la imagen y poder de la misma.

El fuera de campo y la fragmentación son conceptos que hemos continuado trabajando en esta obra, ahora con otros planteamientos, después de haberlo hecho en *Vora Mar*.

Con esta obra trabajamos también ideas en torno a la mirada y su relación con la construcción del paisaje, y sobre la desenfrenada producción de infraestructuras del ser humano.

Figura 41. Esquema de montaje para un solo proyector.

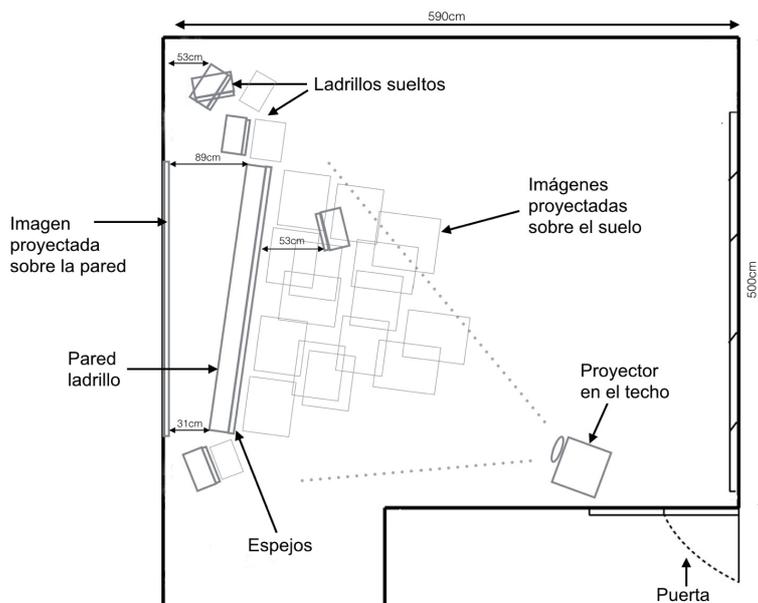
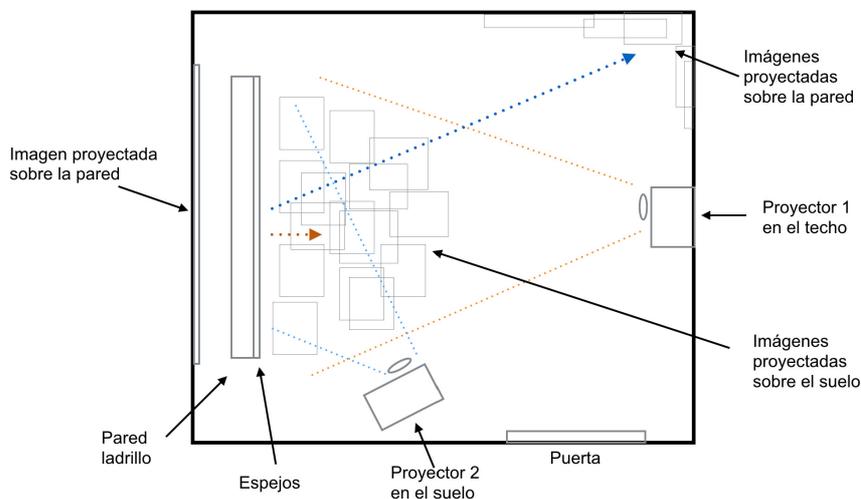


Figura 42. Esquema de montaje para dos proyectores.



E. Resultado

En esta parte vamos a mostrar el resultado de la instalación, el cual presentamos a través de una serie de imágenes realizadas como registros fotográficos de la obra. A continuación facilitaremos el enlace para acceder al visionado del vídeo realizado a partir de los registros audiovisuales de la misma. Ver el vídeo nos va a permitir hacernos una idea más aproximada de las relaciones que surgen entre los distintos tipos de imágenes, aunque lo recomendable sería verla en persona y sumergirse en el espacio creado por la propia instalación para percibirla en toda su integridad. Ver Figuras 43-48.

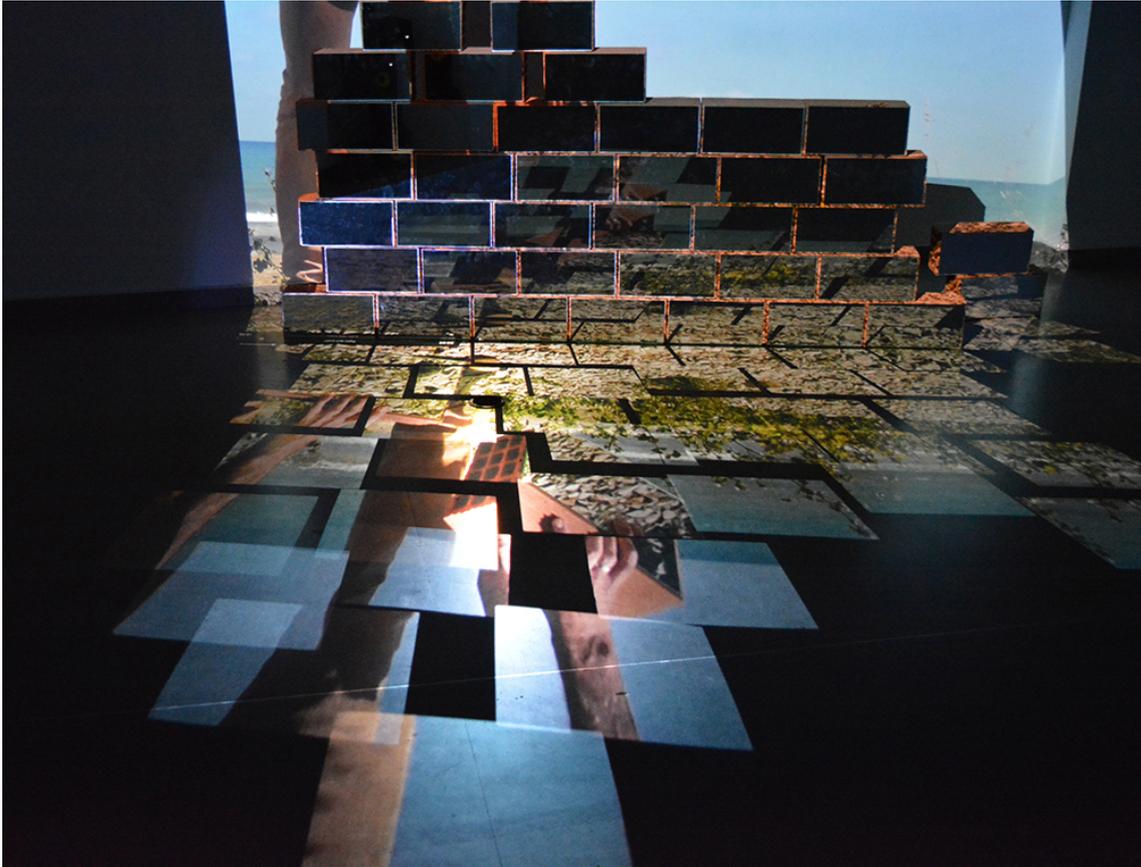


Figura 43. *Permiso de obras.* 2021. Vista frontal.

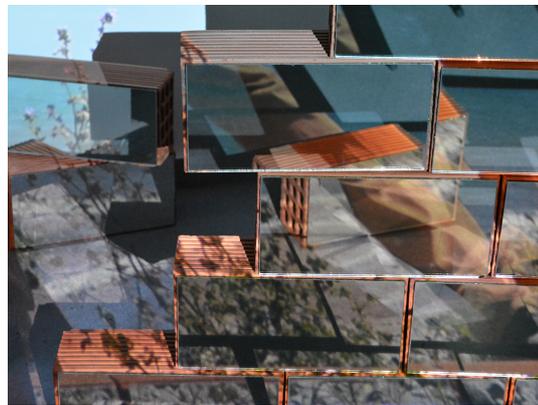
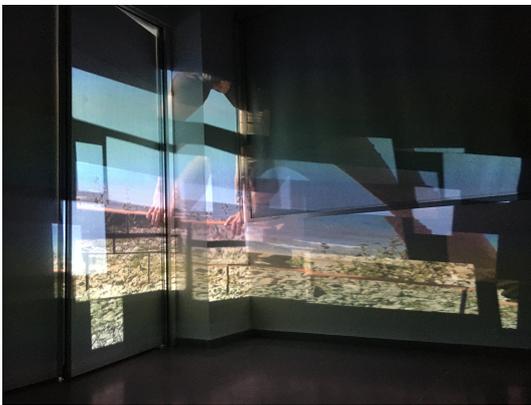


Figura 44. *Permiso de obras.* 2021. Vista general.

Figura 45. *Permiso de obras.* 2021. Vista general. imágenes reflejadas sobre la pared.

Figura 46. *Permiso de obras.* 2021. Vista general. Detalle de la superposición entre la imagen real, la proyectada y la reflejada.

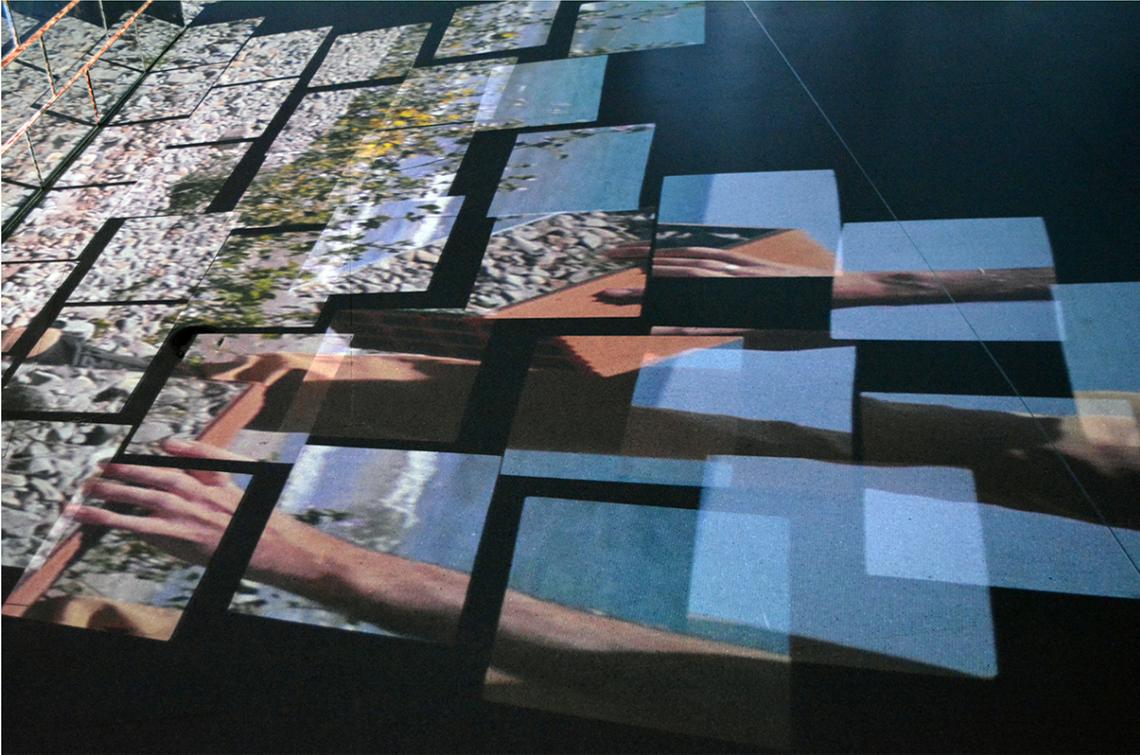


Figura 47. *Permiso de obras*. 2021. Vista general.
Imágenes reflejadas sobre el suelo.

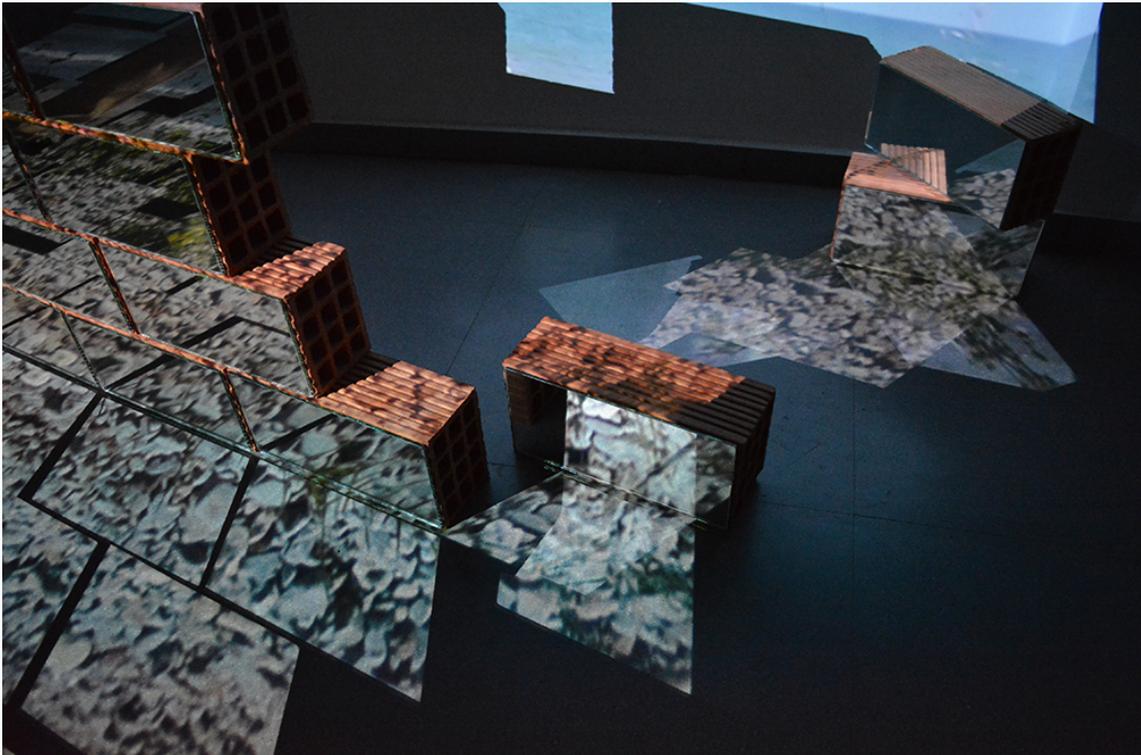


Figura 48. *Permiso de obras*. 2021. Vista general.
Detalle de la zona inferior derecha de la instalación.

Enlace vídeo: <https://youtu.be/cvU1fwDREmU>

F. Análisis y reflexión

Tras haber presentado el resultado, vamos a proporcionar una serie de consideraciones y apreciaciones a partir del análisis del mismo.

Uno de los aspectos más relevantes que apreciamos en esta instalación, es la manera en la que se potencia la idea de fragmentación, y cómo se genera un espacio del que surgen nuevas capas de lectura en torno al discurso. Explorar con la interacción entre la imagen real, la proyectada y la reflejada, a partir de la relación entre la proyección de *Vora Mar* y el muro de espejo, han sido claves para que surgiera esta serie de recursos expresivos con los que reflexionar sobre la imagen y con los que además ampliar el discurso proveniente de *Vora Mar* en relación al paisaje.

El gesto de proyectar la obra *Vora Mar* sobre el muro de ladrillos con espejos como si de una pantalla se tratara, ocasiona una multiplicación de la imagen, dando lugar a que una parte de la imagen se refleje y se disperse por el suelo de forma fraccionada, otra parte se absorba por los propios espejos produciendo un efecto de profundidad y otra se proyecte sobre la pared de la sala sin distorsión alguna. Este conjunto de imágenes proyectadas y reflejadas se superponen sobre las imágenes de los propios ladrillos presentes físicamente, solapándose y afectándose todas entre sí, de tal modo que a veces resulta difícil distinguir tanto su procedencia como los límites existentes entre ellas. Esto dio lugar a que aparecieran distintas capas en la imagen superponiéndose unas con otras en innumerables planos, así la instalación, al igual que en un palimpsesto, conserva las huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, las cuales aunque se borran con el tiempo para dar lugar a otras nuevas, siguen estando presentes a otro nivel.

Concluimos este apartado destacando un aspecto importante de *Permiso de Obras*, con el que se evidencia el poder que tiene la imagen en nuestra cultura, pues una vez presentada la obra al público, éste evitaba a toda costa pisar o atravesar la zona de la instalación donde se encontraban las imágenes dispersas por el suelo. Lo cual es muy significativo, aún más, tratándose de imágenes inmateriales provenientes del reflejo de una proyección.

4.4. REFLEXIONES SUSCITADAS POR VORA MAR A PROPÓSITO DEL PAISAJE

Presentada la obra que surge de nuestra investigación, en este apartado abordaremos una serie de reflexiones originadas por la misma en relación al paisaje.

En primer lugar vamos a ver el sentido de haber trabajado en el lugar que lo hemos hecho, ya que la localización, como hemos indicado anteriormente es la clave a partir de la cual se articula todo el trabajo. La zona se sitúa sobre un borde que separa dos paisajes contrapuestos, es un espacio indeciso, un terreno olvidado que queda al margen, es una linde que queda fuera del punto de mira del poder político y económico. Este tipo de espacios son denominados *Tercer Paisaje* por Clément (2007) el cual los reconoce como bordes que constituyen por sí mismos grosores biológicos, donde su riqueza suele ser superior a la de los medios que la separan. Esta zona en la que actuamos coincide se sitúa además sobre el área periurbana de Valencia, en plena franja marginal de transición entre lo urbano y lo rural, donde se aprecian claramente las tensiones producidas en los procesos de transformación del territorio y la fricción existente entre el hábitat natural y el construido. Este lugar nos parece idóneo, para desarrollar acciones artísticas con las que incidir en la cuestión medioambiental y visibilizar ciertos aspectos en relación al paisaje fragmentado, los cuales suelen quedar fuera del campo de interés de los organismos responsables de la ordenación territorial. El emplazamiento donde tiene lugar *Vora Mar* es un espacio sin función que ha quedado olvidado entre la autovía y la playa, es una franja de tierra en la que se encuentran indicios de cada uno de estos dos paisajes mezclados entre sí, pero sin llegar a representarlos.

Respecto a la construcción del muro de ladrillos con espejos, no lo consideramos tanto un fin en sí mismo como un medio, ya que fue concebido para dar visibilidad a una desaparición frente a la aparición de otra realidad. No es por lo tanto un objeto artístico en sí, sino un medio para dar visibilidad a una consideración que queremos hacer acerca de la desaparición de un paisaje y la inmersión en otro diametralmente opuesto.

El construir el muro nos ha permitido trabajar con el concepto de fuera de campo a partir del reflejo producido por los espejos, de modo que las imágenes de los dos paisajes se han podido mostrar una junto a la otra en el mismo instante y sobre el mismo plano. El mismo muro que ha ido uniendo las imágenes de estos paisajes a través de sus espejos, es el que los ha ido separando físicamente sobre el terreno con sus ladrillos.

Otra de las características a subrayar, es la importancia que tiene el lugar donde se sitúa la cámara, pues tanto el ángulo desde el que se mira, como el encuadre que se hace de la imagen, son fundamentales para determinar el punto de vista concreto que va a permitir que se pueda visibilizar la aparición y desaparición de los paisajes, gracias al desplazamiento de la imagen dentro y fuera de campo. En el trabajo desarrollado en nuestra investigación, todas las piezas surgen a partir de la observación de un punto determinado de vista, el cual ha sido meticulosamente estudiado, y a partir del cual gira toda la acción.

Pero ya no solo es una cuestión práctica para conseguir unos fines, sino que trasciende su carácter técnico para pasar a explorar el concepto de punto de vista único, el cual está implícito en el discurso de *Vora Mar*, donde las dinámicas de ordenación del territorio, parece estar reguladas por un solo punto de vista impuesto por los intereses del capitalismo, donde difícilmente se contemplan otras perspectivas con las que fomentar sus valores ambientales. Estas características las reconocemos como una de las singularidades de este trabajo, que nos lleva a plantearnos una serie de cuestiones sobre el punto de vista único, el perspectivismo y el pensamiento único. La modalidad narrativa utilizada además coincide con la ocularización cero, de tal forma que la imagen vista por los ojos del espectador se corresponde con el lugar de la cámara, convirtiéndose así en testigo invisible de la acción. Esto hará que el relato se muestre desde una perspectiva más objetiva y que el espectador pueda llegar a sus propias conclusiones.

En relación a la obra videográfica consideramos importante aclarar que se trata de un trabajo que va más allá del registro de la acción, pues es un trabajo en el que se dirigen una serie de recursos cinematográficos de forma específica para poder visibilizar y potenciar la confrontación entre estos dos paisajes. Así, aunque levantar una pared de ladrillo se trate de una acción sencilla, grabar el plano secuencia no lo fue tanto, pues implicó que la acción estuviera cuidadosamente coordinada con los elementos de la escena, los cuales tuvieron que estar distribuidos de la forma adecuada por el espacio. Fue necesario así, hacer un estudio de los metros cuadrados a cubrir, del tamaño y la cantidad de ladrillos a utilizar, y de la velocidad de la acción, para poder calcular y ajustar la duración de la obra. Pues no se podría arreglar ningún fallo en la fase de postproducción, ya que la esencia de este trabajo y uno de sus valores fundamentales es que se trate de una acción real *in situ*, en la que el proceso de transformación de la escena se muestre tal como sucede en la realidad, es decir, de la misma manera que ha sido capturado por la cámara. Para poder hacer así al espectador, testigo de la manera en que la imagen de uno de los paisajes invade la imagen del otro a través del reflejo, tal y como sucede en el lugar.

Para cerrar este apartado vamos a subrayar cómo se detecta, ya desde el planteamiento de los objetivos, un mayor interés por trabajar el concepto de paisaje en *Vora Mar*, mientras que el interés por investigar sobre la imagen se muestra más en *Permiso de Obras*. En definitiva, nuestra investigación ha dado lugar a estas dos obras fuertemente vinculadas entre sí, que se complementan potenciando su discurso en relación al paisaje.

5. CONCLUSIONES

Para finalizar esta memoria, y basándonos en la consecución de los objetivos establecidos, se presentan a continuación las conclusiones, así como una valoración de los resultados obtenidos. Expondremos, por tanto, los principales hallazgos de la investigación artística y haremos una valoración reflexiva sobre el asunto estudiado y las posibilidades que se presentan.

Uno de los puntos principales en los que se centra nuestra investigación es en la exploración de las posibilidades expresivas del paisaje a partir de las conexiones que se producen entre el arte, la naturaleza y la percepción. El conjunto de piezas que hemos presentado en esta memoria son el resultado de esta exploración, cuyo proceso se caracterizó por trabajar con las imágenes que nos proporcionaba *in situ* el propio territorio, las cuales estudiamos y manipulamos visualmente a través de artefactos construidos por nosotros mismos, consiguiendo que se expresaran de forma diferente en relación a su propio entorno. En relación a dichas conexiones vamos a comentar ciertas partes del proceso y elementos que nos ayudarán a entender y a expresar dichos vínculos.

En primer lugar es importante entender, que el diseño de los artilugios que median en nuestra experiencia del entorno, se realizó con el interés de transformar los elementos del paisaje en elementos formales de la obra. Esto se consiguió gracias a asignarles la misión de descontextualizar, sintetizar y desplazar la imagen. En segundo lugar, conviene saber, que la mayoría de paisajes que hemos explorado tienen un fuerte componente natural, incluso cuando hemos trabajado en el espacio periurbano lo hemos hecho en zonas de contacto entre el paisaje natural y el urbano. Al respecto, cabe destacar que toda aproximación hacia el paisaje la hemos hecho desde una preocupación medioambiental. En tercer y último lugar, atendiendo a la percepción como uno de los elementos claves de nuestra investigación, es importante destacar, que aunque consideramos que la multisensorialidad es fundamental en la percepción del paisaje, nos hemos centrado en el sentido de la visión, tanto por acotar el campo de estudio como por nuestro interés por explorar determinadas propiedades de las imágenes, como veremos a continuación en relación a los objetivos específicos planteados.

Para la consecución del objetivo principal una de las propuestas fue explorar las relaciones que surgen entre la imagen y el paisaje, a partir del uso del reflejo y del fuera de campo, teniendo además en cuenta la naturaleza ilusoria de la imagen. Esto lo pudimos resolver introduciendo espejos y lentes en nuestra búsquedas, lo cual nos permitió utilizar el fuera de campo como recurso compositivo y discursivo, y trabajar con el carácter ilusorio de la

imagen. Esto fue fundamental para explorar ciertas relaciones entre el paisaje y su imagen reflejada, en unos casos, y para sintetizar el color dotándolo de una apariencia irreal, en otros. Otra de las propuestas para alcanzar el objetivo general, consistía en utilizar un sólo punto de vista para trabajar con la imagen, es decir, que todo el trabajo, tanto en su proceso como en su resultado, estuviera relacionado con un punto de vista concreto. Todas las piezas están realizadas atendiendo este criterio, de modo que preparamos escenas para ser observadas desde una perspectiva concreta, lo cual fue el detonante para poder desencadenar toda una serie de recursos expresivos a partir del paisaje. Aquí ha jugado un papel fundamental, tanto la preparación de la escena en torno al punto de vista elegido, como el experimentar con los registros fotográficos y videográficos de lo percibido desde dicho punto de vista.

Podemos entonces decir, que las piezas que surgen a partir de la investigación artística son registros de la expresividad del paisaje, la cual hemos podido visibilizar gracias al uso de los recursos mencionados. Se puede decir por tanto, que hemos llegado a acometer esta exploración con éxito desde la perspectiva planteada por los objetivos, ya que ésta se realizó a partir de una actitud poética, un interés por cuestiones medioambientales y una preocupación por la imagen en relación a la percepción visual.

Estas consideraciones se refieren al cuerpo de la investigación, que incluye tanto las piezas precedentes que aquí se presentan, como las actuales. No obstante, consideramos importante puntualizar algunos aspectos de la obra videográfica *Vora Mar*, surgida en esta última parte de la investigación, junto a la instalación *Permiso de Obras*. En concreto, uno de los principales aspectos que la caracteriza es que se trata de una pieza que pone de manifiesto la existencia de una zona de contacto entre la playa de Masalfasar y un tramo de la autovía V-21, en el periurbano de Valencia. Con esto se consigue incidir en la existencia de una zona de fricción entre un hábitat natural y un hábitat construido, como se planteaba en uno de sus objetivos. Sin embargo, falta una reflexión clara sobre las problemáticas en relación con el paisaje fragmentado, que era otro de los objetivos que pretendíamos alcanzar. Más bien se ha quedado en algo anecdótico y paisajístico, lo cual nos ha llevado a considerar otras formas más explícitas de abordar el asunto, para que pueda verse cumplido el objetivo. En este sentido, llegamos así a la idea de llevar esta misma acción en la que se levanta el muro con los ladrillos-espejo, a otros entornos con problemáticas similares, para registrarlas y producir así una serie de piezas videográficas, que lleguen a completar un catálogo de localizaciones en las que el territorio sufre la fragmentación, bien por la expansión urbanística, por los procesos de industrialización o por la propagación de las infraestructuras viarias. Esta creemos sería una forma natural de dar continuidad a nuestra investigación *Vora Mar* y convertirla en un proyecto en el que la expresión artística se pone a servicio de la concienciación desde el

compromiso medioambiental. De la realización de esta serie videográfica, se desprenderían reflexiones mucho más claras en relación a nuestra preocupación por la crisis medioambiental.

Respecto a la instalación *Permiso de Obras*, queremos señalar que uno de los logros más significativos, atendiendo a los objetivos de la misma, es que además de haber conseguido potenciar la idea de fragmentación, hemos sido capaces de generar un espacio en el que la imagen se presentara en distintos estratos, a partir de los cuales se han generado nuevas capas de lectura en relación al discurso que se venía desarrollando desde *Vora Mar*.

En este apartado de conclusiones queremos destacar, que todas las piezas que constituyen la presente investigación están realizadas con materiales sencillos. Para la materialización, tanto de los artefactos como de los elementos que se han distribuido por el espacio para crear la escena, hemos utilizado madera, espejo, lentes, ladrillo, cuerda, papel y algunas piezas pequeñas de metal, y los registros los hemos hecho a partir de soportes fotográficos y videográficos. Las obras han sido efímeras y se realizaron con el mayor respeto hacia el entorno, ya que los elementos en torno a la escena se colocaron con sumo cuidado, y una vez retirados velamos por que el lugar quedara conforme lo encontramos antes de hacer la acción. Con esto cumplimos otro de los objetivos, emplear materiales sencillos y generar el mínimo impacto posible en el entorno.

Respecto a la valoración que hacemos de nuestro trabajo, consideramos que nuestra línea de investigación se está enriqueciendo gracias a explorar las cuestiones relativas al paisaje y la mirada desde distintos ángulos, pero esto también ocasiona ciertos desencuentros. Vemos cómo unas veces trabajamos con un mayor interés en cuidar los aspectos estéticos de la pieza y articulamos la obra atendiendo principalmente a los parámetros formales, lo cual da lugar a piezas más poéticas y amables, y otras veces, ponemos el interés en la conceptualización de la obra, como ha pasado en el caso de *Vora Mar*, lo cual ha dado lugar a una pieza más fría, aunque con unos aspectos conceptuales más desarrollados. Queremos señalar al respecto, en relación a las propiedades estéticas del trabajo, que valoramos la cuidada poética que presentan las obras precedentes de la investigación, y que somos conscientes de cómo ésta se ha ido desvaneciendo en piezas más recientes. Vemos así la importancia de volver a contemplar las cuestiones estéticas en nuestro trabajo, y recuperar este valor poético que se cayó al inclinarnos por los aspectos conceptuales de la obra. Decidimos por lo tanto, aprovechar la oportunidad que nos brinda el haber sido seleccionados para PAMPAM! 22 y realizar así, una serie de piezas atendiendo a los valores estéticos y formales de las mismas y permitir que el discurso surja de la propia expresión de estos valores.

Como cierre a este trabajo, con este apartado de conclusiones, queremos destacar que a partir de la realización del Máster en Producción Artística, cuyo broche es este trabajo final de máster, hemos tenido ocasión de entender y desarrollar la práctica artística como investigación, y que este es el punto de partida en el que nos situamos para desarrollar una posible tesis doctoral.

6. FUENTES REFERENCIALES

- Aguiló, M. (1999). *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Madrid: Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos.
- Albelda, J. L. (2004). *Territorios, caminos y senderos*. Fabrikart, nº4, Universidad del País Vasco, pp.100-113.
- Alonso, D. (1946). *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*. Madrid: Aguilar.
- Alonso, M. A. (1999). *El paisaje construido: una aproximación a la idea de lugar*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- Arias, M. (2014, Marzo). *Antropoceno: el fin de la naturaleza*. Revista de libros. [Consulta: 10 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.revistadelibros.com/articulos/antropoceno-el-fin-de-la-naturaleza#comentarios>
- Barcena, B. (2011). *The Senses at Play: Dan Graham at Inhotim*. Artículo inédito escrito para el seminario "Global Installation Art".
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra. [Consulta: 14 mayo 2021]. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/SinParedes/2010/08/Cine/Carmona-Como.pdf>
- Castro, H., Molina, F., & García, M. (2002). *La fragmentación del paisaje como principal amenaza a la integridad del funcionamiento del territorio*. Integración territorial de espacios naturales protegidos y conectividad ecológica en paisajes mediterráneos. Documento técnico. Integra Territorial. Sevilla, Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 27-99.
- Clément, G. (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: GG mínima.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas*. Gustavo Gili.
- Fundación NMAC. (2002). *Olafur Eliasson. Quasi brick wall*. [Consulta: 10 mayo 2021]. Disponible en: <https://fundacionnmac.org/es/coleccion/olafur-eliasson/pared-de-ladrillos-quasi/>

- Graham, D. (1983). *Pavilions*. Catalogue of the exhibition 12 March-17 April at the Kunsthalle, Bern. [Consulta: 16 junio 2021]. Disponible en: http://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/301/Dan_Graham.pdf
- Grau, I. (2015). *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. [Consulta: 12 abril 2021]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/63462>
- Guillamón, A. (2020). La magia de la marjal. Texto no publicado.
- Haskell, D. (2019). En un metro de bosque. Un año observando la naturaleza. Madrid: Turner.
- López de Frutos, E., Rodríguez Mattalía, L. & Sgaramella, C. (2018). *Estrategias culturales frente a la crisis ecosocial. Creación audiovisual y participación local en el proyecto Inner Nature Exhibition*. ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales, (2), 109-118. [Consulta: 25 mayo 2021]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/107135>
- Maderuelo, J. (1996). *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Fundación Cesar Manrique.
 ____ (2007a). Introducción: paisaje y arte. VVAA. Paisaje y arte. Maderuelo, J. (Ed.). CDAN.
 ____ (2007b). *Paisaje: un término artístico*. VVAA. Paisaje y arte. Maderuelo, J. (Ed.). CDAN.
- Mata, R. (2010). *La dimensión patrimonial del paisaje*. Maderuelo, J. (Ed.). Paisaje y patrimonio. Madrid: Abada.
- Marcuse, H. (1964). El hombre unidimensional. Barcelona: Ariel.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Matos, G. (2008). Intervenciones artísticas en "Espacios Naturales": España (1970-2006). (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. [Consulta: 18 febrero 2021]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8132/>
- Nhat Hanh, T. (2011). *Estás Aquí: La Magia del Momento Presente*. Barcelona: Kairos.
 ____ (2012). *Eres un regalo para el mundo*. Barcelona: Obelisco.
- Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
 ____ (2010). *El retorno al paisaje*. Enrahonar. Quaderns de filosofia. N°45. p. 123-136. Universitat Autònoma de Barcelona. [Consulta: 27 marzo 2021]. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/153360769.pdf>
- Puig, S. H. (2016). *El periurbano, un espacio estratégico de oportunidad*. Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. [Consulta: 14 junio 2021]. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/26341>

- Rodríguez Mattalia, L. (2008). *Arte videográfico: inicios , polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia. Universitat Politècnica de València.
- _____ (2011). *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento*. Castelló. Universitat Jaume I. Colección Ars.
- Rodríguez Mattalia, L., Albelda Raga, J. L., López de Frutos, E., & Sgaramella, C. (2015, Noviembre). *Inner Nature: videoarte, naturaleza y contemplación*. En II congreso internacional de investigación en arte visuales (pp. 620-627). Editorial Universitat Politècnica de València. [Consulta: 11 marzo 2021]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/97949>
- Roger. A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Reich, J. (2010). *Texte*. [Consulta: 24 febrero 2021]. Disponible en: <https://johannareich.com/>
- Serraller, C. (1993). *Concepto e historia de la pintura del paisaje*. Los paisajes del Prado. 11-28.
- Smithson, R. (2002). *Essays*. [Consulta: 10 marzo 2021]. Disponible en: <https://holtsmithsonfoundation.org/writings-by-smithson>
- Spector, N. (1999). *Yucatan Mirror Displacements*. [Consulta: 27 marzo 2021]. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/5322>
- Tafalla, M. (2015). *Paisaje y sensorialidad*. A: Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales. p. 115-136. Olot; Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra. [Consulta: 22 marzo 2021]. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/188725>
- Tarín, F. J. G. (2004). *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. (Tesis Doctoral). Universidad de Valencia. [Consulta: 18 abril 2021]. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/10309#page=1>
- Thoreau, H. D. (2001). *Caminar*. Madrid: Árdora.
- TV3 (16 de noviembre de 2012). *Paisatge amb filosofia* [Archivo de Vídeo]. Youtube. [Consulta: 11 diciembre 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Dzz7Dzm4qm0>
- Ørskou, G. (2004). *Olafur Eliasson: Minding the world*. Exhibition catalogue. Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum. Olafur Eliasson and Gitte Ørskou.
- Wollheim, R. (1997). *La pintura como arte*. Madrid: Machado Libros.

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.

Varini F. (2016). *Rebonds par les pôles*. Exposición: A ciel ouvert. MAMO. Centre d'Art de la Cité Radieuse. Marsella. Francia. Recuperado de <http://www.varini.org/varini/02indc/39indce16.html>23

Figura 2.

Smithson, R. (1969). *Yucatan Mirror Displacements, (1-9)*. Nueve impresiones en color a partir de transparencias en color. 61x61cm.c.u. Recuperado de <https://holtsmithsonfoundation.org/artworks-robert-smithson>25

Figura 3.

Perejaume. (1984). *Postaler*. Hierro, madera y espejos. Colección MACBA. Fundación MACBA. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/postaler>26

Figuras 4 y 5.

Eliasson. O. (2007). *Dream house*. Recuperado de <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100440/dream-house>26

Figura 6.

Graham D. (1975). *Performer/ Audience/ Mirror*. Fotogramas vídeo 22' 52". Recuperado de https://www.nbk.org/en/video-forum/werk/Performer_Audience_Mirror.html28

Figura 7.

Graham D. (1995-2002). *Double Exposure*. Courtesy Marian Goodman Gallery, New York. Recuperado de <https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities>.....28

Figura 8.

Sherwin G. (1976-2006) *Man with mirror*. Fotograma extraído del vídeo. Recuperado de <https://expcinema.org/site/es/videos/guy-sherwin-man-mirror-1976-2006>29

Figura 9.

Sherwin G. (1975-2009). *Paper Landscape*. Fotograma extraído del vídeo. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vd0zOtwYOgQ>29

Figura 10.

Reich J. (2014). *Water on Asphalt*. Vídeo HD. Duración 1'25". Fotogramas extraídos del vídeo. Recuperado de https://johannareich.com/mies_portfolio/water-on-asphalt30

Figura 11.

Inner Nature. (2014). Cartel de la Muestra Internacional de Videoarte. Recuperado de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=29930

Figura 12.

Autoría propia. (2020). *Pantone en flor*. Serie de 9 fotografías digitales sobre placas de cristal. 11x11cm c/u32

Figura 13.

Autoría propia. (2020). *Open air monochromes*. Fotogramas. Vídeo HD 14' 9" Enlace vídeo: <https://youtu.be/afF9V0bfP40>33

Figura 14.

Autoría propia. (2020). Espejo sujeto por una varilla de acero, conforme se utilizó en la realización de la obra *Diálogos en la Marjal dels Moros*. 25cm de diámetro.34

Figura 15.

Autoría propia. (2020). *Diálogos en la Marjal dels Moros*. Fotografías digitales. Papel Hahnemühle 310g/m2. 35

Figuras 16, 17, 18 y 19.

Autoría propia. (2021). *Ocellus I*. Imágenes de la obra en distintos emplazamientos.36

Figuras 20, 21 y 22.

Autoría propia. (2021). *Ocellus II*. Imágenes de la obra desde distintas perspectivas.....38

Figura 23.

Autoría propia. (2021). *Ocellus II*. Imágenes de la obra desde el punto de vista de la cámara. Enlace vídeo: https://youtu.be/_8iMdniKz8c 39

Figura 24.

Fotografía autoría propia. (2020). Artefacto utilizado para realizar la obra *Open air monochromes*.....40

Figura 25.

Fotografía autoría propia. (2020). Artefacto utilizado para realizar la obra *Pantone en flor*. En las imágenes se puede ver como se activa la obra a través de la lente de aumento cuando se observa desde la perspectiva adecuada. 40

Figuras 26, 27, 28 y 29.

Fotografías autoría propia. (2021). Artefacto utilizado para realizar *Ocellus I* y *Ocellus II*. Distintas vistas, mecanismos y detalles....41

Figura 30.

Vistas aéreas del lugar donde se realizó *Vora Mar*. (2021). Distintas escalas. Término municipal de Masalfasar. Valencia. 39°32'53.7"N 0°17'52.7"W. Imagen Google Maps.

Recuperado de <https://www.google.es/maps/place/39%C2%B032'53.7%22N+0%C2%B017'52.7%22W/@39.5482541,-0.3001662,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0x0!8m2!3d39.54825!4d-0.2979722>42

Figura 31.

Autoría propia. (2021). *Storyboard* de *Vora Mar*.44

Figura 32.

Autoría propia. (2021). Maqueta de madera y plancha de metal reflectante. Estudio de los tamaños de los espejos en relación al ladrillo. Maqueta 18x20cm44

Figuras 33 y 34.

Autoría propia. (2021). Pruebas *in situ* para la obra *Vora Mar*. Estudio de la relación entre el paisaje del fondo y el reflejado, y búsqueda del ángulo apropiado para captar los dos paisajes.....45

Figuras 35, 36 y 37.

Autoría propia. (2021). Distintas vistas de la puesta en escena de *Vora Mar*.46

Figuras 38, 39 y 40.

Autoría propia. (2021). *Vora Mar*. Fotogramas.

Enlace vídeo: <https://youtu.be/j3W78gm7Sa4> 47

Figuras 41 y 42.

Esquemas de montaje para *Permiso de obras*. (2021)..... 52

Figuras 43, 44, 45, 46, 47 y 48.

Autoría propia. (2021). *Permiso de obras*. Distintas vistas y detalles de la obra.53

Enlace vídeo: <https://youtu.be/cvU1fwDREmU>

2021

