



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

La imagen del umbral. Proyecto artístico sobre el paisaje y
la ciudad.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Rivas Rodís, Andrés

Tutor/a: Martínez-Artero Martínez, Rosa María

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

La ciudad es algo que nunca se acaba de conocer del todo. Para este proyecto, tomando Santiago de Compostela, mi ciudad natal, como espacio desde el que trabajar, se han llevado a cabo una serie de recorridos urbanos, rurales, en interiores, etc. Su transcripción plástica, en forma de apuntes para las obras posteriores, plasma algunos de los entornos, espacios o comportamientos que, en una ciudad, de forma paralela a su narrativa corriente, suceden. Desde la experiencia directa del lugar, se ha generado un conjunto de imágenes recogidas a su vez en dos series pictóricas, tres fotográficas y un cuaderno de campo, que hablan tanto del tiempo inscrito en ellas como de la consideración de la ciudad como algo fragmentario, parcialmente invisible, y que se opone a la cartografía inmóvil.

PALABRAS CLAVE:

Pintura; dibujo; fotografía; camino; ciudad; entorno

RESUM

La ciutat és una cosa que mai s'acaba de conèixer del tot. Per a aquest projecte, prenent Santiago de Compostel·la, la meua ciutat natal, com a espai des del qual treballar, s'han dut a terme una sèrie de recorreguts urbans, rurals, en interiors, etc. La seua transcripció plàstica, en forma d'anotacions per a les obres posteriors, plasma alguns dels entorns, espais o comportaments que, en una ciutat, de manera paral·lela a la seua narrativa corrent, succeeixen. Des de l'experiència directa del lloc, s'ha generat un conjunt d'imatges recollides al seu torn en dues sèries pictòriques, tres fotogràfiques i un quadern de camp, que parlen tant del temps inscrit en elles com de la consideració de la ciutat com una cosa fragmentària, parcialment invisible, i que s'oposa a la cartografia immòbil.

PARAULES CLAU:

Pintura, dibuix, fotografia, camí, ciutat, entorn

ABSTRACT

The city is something you never quite get to know. For this project, taking Santiago de Compostela, my hometown, as the space from which to work, a series of urban, rural, indoor, etc. routes have been carried out. Their plastic transcription, in the form of sketches for later works, captures some of the environments, spaces or behaviours that, in a city, parallel to its current narrative, take place. From the direct experience of the place, a set of images has been generated, collected in turn in two pictorial series, three photographic series and a field notebook, which speak both of the time inscribed in them and of the consideration of the city as something fragmentary, partially invisible, and which opposes the immobile cartography.

KEYWORDS:

Painting, drawing, photography, path, city, environment

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
PALABRAS CLAVE:	1
RESUM	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	8
OBJETIVOS GENERALES:.....	8
OBJETIVOS ESPECÍFICOS:	8
METODOLOGÍA	9
.....	9
3. MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL	10
3.1. EL PAISAJE Y SU ESTRUCTURA	10
3.2 LA TEMPORALIDAD DEL TRAYECTO: PAISAJE COMO TRANCURSO.....	12
3.3 TOPOGRAFÍA Y ESPACIALIDAD.....	14
3.4 DESARROLLO REFERENCIAL	16
4. DESARROLLO DE LA OBRA	24
4.1 RECORRIDOS	24
4.2 FOTOGRAFÍA COMO INDICIO.....	25
4.3 EL ESPACIO DILATADO: OBRA PLÁSTICA.....	29
4.3.1 Dibujo.....	29
4.3.2 Pintura	32
4.4 PINTURA Y FOTOGRAFÍA.....	37
5. CONCLUSIONES.....	40
6. REFERENCIAS	42
BIBLIOGRAFÍA	42
WEBGRAFÍA	43
FUENTES NO CITADAS.....	44
7. INDICE DE FIGURAS.....	45
8. ANEXOS.....	50

8.1. ANEXO I.....	50
8.1.1 Serie fotográfica Exteriores I:	50
8.1.2. Serie fotográfica Exteriores II:	59
8.1.3. Serie fotográfica Interior:	68
.....	70
8.2. ANEXO II.....	75
8.3 ANEXO III:.....	91

1. INTRODUCCIÓN

“Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio.”¹

La imagen del umbral es un proyecto que nace a partir de la experimentación, el tránsito y la observación del espacio urbano y el paisaje en Santiago de Compostela, nuestra ciudad natal. Propone una reflexión acerca de la habitabilidad del entorno, así como de la percepción que tenemos del mismo, poniendo de relieve algunas cuestiones que lo componen como la fragmentariedad, el carácter constructivo (mutable) y las distintas temporalidades que se entremezclan. A partir de esta idea se ha ido recogiendo el material necesario para la elaboración de distintas series, tanto fotográficas como pictóricas, en las que se implicará también la mirada subjetiva sobre el espacio.

El trabajo incluye una revisión de nuestro lugar de procedencia, hecho que ha impulsado el interés y motivación generales por su elaboración. Una vez habiéndonos distanciado y comenzado a vivir en una nueva ciudad, la vuelta a la anterior sugiere nuevas relaciones, nuevas imágenes o la percepción de algunos factores empañados por la costumbre. Es por esto por lo que, a pesar de los evidentes lazos afectivos y subjetivos con el espacio, hemos generado una distancia que elimina la cotidianidad e invita a la mirada pausada y analítica, no tanto en busca de algo como un “descubrimiento”, sino de una revisión de lo inmediato, del espacio hodológico².

Es así como hemos ligado los conceptos base, (como paisaje, espacio o trayecto), que posteriormente desglosaremos, con un territorio concreto y la creación artística, que proyectarán una serie de imágenes en relación con este entorno, atendiendo a su poética temporal, atmosférica y lumínica.

Otro punto fundamental para la estructuración del proyecto es la importancia del procedimiento y el hecho pictórico. La construcción de las obras se realiza enfocándonos en la expresividad y capacidad sugerente de los recursos técnicos. Por esto hemos buscado una adecuación formal de aquellos elementos extraídos del paisaje o de los trayectos con respecto a las obras finales, con interés también por la experimentación y los hallazgos del proceso. Tanto la elaboración de las obras como los recorridos, la documentación y búsqueda del contexto teórico se ha realizado de forma

¹ CERTEAU, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. I, Artes de hacer*. p. 128

² Cfr. BOLLNOW, O.F. (1969). *Hombre y espacio*. pp. 178-181

paralela y alternada a lo largo del tiempo, por lo que existen diálogos evidentes entre las distintas fases, pero también distanciamientos y confrontaciones.

Por otro lado, la organización de la memoria escrita se ha ido construyendo y modificando en busca de una coherencia general entre todos los puntos. Si bien los objetivos fijados en un principio no se han cambiado, otros apartados como la metodología, el contexto teórico o el desenvolvimiento procesual se han estado modificando de forma constante según se ha ido constituyendo el trabajo práctico. También se han descartado algunos referentes del principio, e incluido otros según la influencia que han tenido sobre nuestro trabajo. Después de la exposición y desglosamiento de la obra realizada, concluiremos con algunas consideraciones generales sobre el proyecto, acerca del cumplimiento de los objetivos propuestos y el desarrollo práctico en relación con la problemática a tratar. Como punto importante a señalar, las series completas, debido a su extensión, así como otras imágenes, se han incluido en los anexos (I, II y III), por lo que, aunque sí que se incluyan algunas de ellas en la memoria, es necesario consultar estos apartados.

Por último, queremos puntualizar que el ámbito práctico pertenece a un proyecto dilatado, que se inicia a comienzos de 2021 de forma intuitiva y que ha ido creciendo orgánicamente a lo largo de estos años. Con series de obras que han ido abriendo paso a otras, así como a descartes, se ha construido un relato temporal fragmentario de acuerdo con las diversas estancias en Compostela, complementando la observación, la fotografía y los apuntes con el trabajo de taller realizado a posteriori.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS GENERALES:

-Realizar un trabajo de investigación plástica y visual acerca del contexto urbano y el paisaje, poniéndolo en relación con los distintos campos de estudio (geográfico, antropológico, poético o artístico) así como de sus dinámicas y posibilidades adecuadas a la práctica artística contemporánea.

-Elaborar diversas series de obras a través de distintas disciplinas (pintura, dibujo y fotografía) buscando una consonancia común además de la potencialidad expresiva y poética, adecuándonos al tema y partiendo siempre de tránsitos llevados a cabo por la ciudad.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

-Tener presente el tratamiento del tema en los referentes de las distintas modalidades, tanto artísticos como teóricos o literarios.

-Establecer un marco conceptual que englobe la práctica, buscando una visión general y sólida del proyecto.

-Llevar a cabo los recorridos por el espacio de Santiago de Compostela en distintas épocas del año, así como en diferentes condiciones horarias o climatológicas.

-Poniendo de relieve tanto la visión objetiva como la propia (subjética) del territorio, generar un conjunto práctico que introduzca la imagen como fragmento, atendiendo al carácter mental y segmentado de la ciudad.

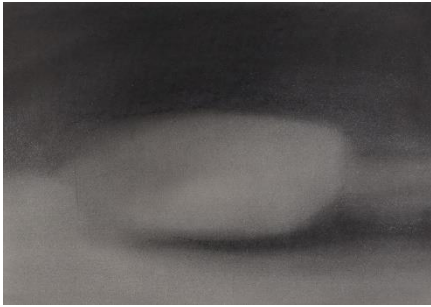


Fig. 1 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm

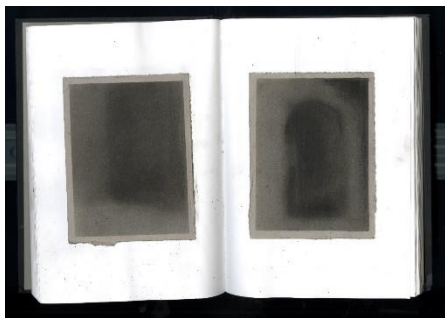


Fig. 2 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.

METODOLOGÍA

El hecho del recorrido ha sido desde un primer momento la base de este trabajo. Una serie de trayectos realizados por Santiago de Compostela y su documentación gráfica (en un principio sin pretensiones) dan pie a su repetición sistemática, que con el tiempo acaba fraguando el planteamiento del proyecto. El método del caminar como experimentación del espacio había estado presente desde un principio, por lo que el cuestionamiento de esta iniciativa nos ha llevado a interesarnos por los temas que aquí se tratan.

Una vez pensado el proyecto, se había planteado tomar la deriva como herramienta principal para realizar esos recorridos. Esta estrategia, ligada a las prácticas situacionistas, nos "obligaba" explícitamente a negar nuestras preferencias de tránsito, por lo que el hecho del descubrimiento era lo que cobraba importancia. Por esto posteriormente hemos decidido distanciarnos de la deriva para, aunque fuera tomando caminos totalmente conocidos, no ir en busca de nada, sino registrar ciertos puntos que, aunque sin interés aparente, resultaran llamativos. Así, la atención a lo banal se oponía al descubrimiento, ya que precisamente el trabajo se inició por un interés en revisar lo que ya era conocido. Por esto, se descartó el seguir un método cerrado, para dar prioridad al ensayo y error, y a la introducción del azar del proceso, integrando la investigación desde la observación y la experiencia subjetiva desde el campo artístico.

Por otra parte, también se planteó la inclusión de obra plástica, partiendo de esos recorridos y de la documentación fotográfica, en busca de una mirada subjetiva más implícita y las potencialidades expresivas propias de la materia. Para el desarrollo de este punto se ha seguido la metodología de, una vez tomadas las fotografías, elegir algunas (no recogidas en las series) como motivo del que partir para la realización de las obras pictóricas, considerando por otra parte los apuntes realizados in situ. Esta parte se ha realizado de forma simultánea e intermitente con los trayectos por la ciudad, por lo que el procedimiento se ha repetido a lo largo del año, ya que creíamos imprescindible el diálogo entre ambas fases, hasta que se contaminasen entre ellas y se extrapolaran los intereses de una a la otra.

A lo largo del tiempo y de forma transversal, durante la elaboración de la parte práctica, se ha estado realizando el trabajo de investigación acerca de los referentes, autores teóricos y temas para la contextualización del proyecto, así como el desarrollo de la memoria escrita. Se han puesto en relación diversos estudios desde la antropología, sociología, geografía, filosofía o el propio arte, (en autores como Certeau, Perejaume, M. Delgado...), hasta configurar una base conceptual focalizada en la noción de paisaje y de espacio, teniendo en

cuenta las perspectivas que estábamos obteniendo desde la experimentación práctica.

3. MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL

“Un contorno no es más que la suma de visiones locales, la consciencia de un contorno es un ser colectivo”³

3.1. EL PAISAJE Y SU ESTRUCTURA

La idea de paisaje ligada a un territorio supone inevitablemente la fragmentariedad. No podríamos hablar de un paisaje fijo, con unas características inamovibles y que fuera concebido siempre de la misma forma. La falta de estatismo expande los límites de un espacio hasta implicar agentes subjetivos e intermitentes, también dependientes del punto de vista, por lo que este carácter fragmentario se vuelve fundamental para el reflejo y la construcción del paisaje.

Frente a la concepción finalizada de un lugar, aquí lo entendemos como una *Natura naturans* que está en constante conformación y por tanto su rostro es siempre cambiante, no sólo como consecuencia de la acción y los sucesos que ocurren en él, sino también fruto de nuestro modo de describirlo:

“Al ser el paisaje visible la faz de una estructura territorial, sus vértices mayores parecen estar contruidos objetivamente por el sistema nutriente y por el rostro resultante. Pero igualmente, en segundo lugar, el paisaje es la formalización casi totalizada de la estructura espacial evolutiva que lo genera, más su definición y cualificación por sus representaciones, imágenes y sentidos”⁴

Por esto el paisaje se vuelve un *asunto* vivo, que como todo lo vivo se manifiesta como algo desglosable, y son estas partes las que vemos y no el conjunto, otorgándole a la recopilación de estos puntos el nombre abstracto de *paisaje*:

“Delimitar un trozo a partir de la caótica corriente e infinitud del mundo inmediatamente dado, aprehenderlo y conformarlo como una unidad que encuentra su sentido en sí misma y que ha cortado los hilos que lo unen con el mundo y que la ha anudado de nuevo en su punto central, precisamente esto

³ MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. p.36

⁴ MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. pp. 18, 19

*hacemos nosotros en menor medida, de forma fragmentaria y de contornos inseguros, tan pronto como en lugar de una pradera y una casa y un arroyo y el paso de las nubes, contemplamos un paisaje.”*⁵

Así es como la memoria se vuelve indispensable para la concepción general de un lugar. No tanto -o no tan sólo- la temporal (histórica), sino más bien la espacial. A partir de los estratos de memoria, personales y jerarquizados, se va componiendo esa imagen totalizada (y por tanto ficticia) del entorno vivido. El modo de acumulación de estos fragmentos depende de factores sociales y culturales, como la educación estética, así como de la propia noción que tengamos de paisaje y las relaciones personales que establezcamos con éste (habitabilidad, turismo, uso laboral...). Por esto decimos que el territorio se concibe de forma parcial, la multiplicidad de puntos de vista remite a un espacio infinito que nunca va a ser del todo conocido porque constantemente se transforma, participando incluso nuestras figuras, imprevisibles y efímeras, de esta imagen mutable del paisaje.

Desde la antropología, Manuel Delgado habla del *acontecimiento* como principio definitorio de una ciudad que *“cambia de hora en hora, de minuto en minuto, hecha de imágenes, de sensaciones, de impulsos mentales, una ciudad cuya contemplación nos colocaría en el umbral mismo de una estética del suceso”*⁶. Y es que el espacio público deviene lugar de lo transitorio, de aquello que no permanece, un espacio liminal que posibilita la acción y el suceso, y que compone de forma constante escenas irrepetibles. *“El espacio, entendido desde el emplazamiento, no es ya un lugar vacío que se llena o se distingue geográficamente, sino relación que se establece entre cuerpos, objetos y palabras, entre imágenes, discursos, sujetos y cuerpos, entre palabras y gestos, todos en una posibilidad infinita de relaciones y multiplicidad de emplazamientos.”*⁷. Esa liminalidad se relaciona también con las heterotopías foucaultianas, extensiones con una localización topológica concreta, donde diferentes espacios se yuxtaponen, haciendo posibles varios en uno mismo, cada uno con sus reglas y sus dinámicas. Los lugares pueden también establecer relaciones temporales propias, las heterocronías, en las que el concepto de tiempo usual se rompe para dar lugar a nuevos ritmos, a *tiempos otros*.

Estas acumulaciones espaciales y temporales invitan a la ruptura con una única línea narrativa en cuanto al lugar que nos rodea. Se hace posible la simultaneidad de paisajes -aun los que aparentemente no tuviesen ninguna relación- y elementos no paisajísticos hasta generar una cartografía mental o

⁵ Georg Simmel citado en: NOGUÉ, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. p. 182

⁶DELGADO, M. (1999). *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. p. 26

⁷TORO-ZAMBRANO, M.C. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de filosofía*, 3 (21), 19-41 / pp. 30,31



Fig. 3 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores I*. Fotografía digital

una psicogeografía, completamente distantes de la imagen física/lógica del lugar. Es aquí donde desde el terreno artístico se genera un discurso. El hecho de la representación es el que toma la palabra para hablar sobre aquellos espacios imposibles, ficticios o supuestos que se habían generado previamente de forma caótica en el pensamiento. Convergen así tanto las imágenes externas como las sensoriales, volviendo a traer al plano de lo real un conjunto de relaciones que permanecían latentes. *“hemos excedido el orden cartográfico y sólo la metáfora nos permite ir de un lugar a otro sin perder el sentido por esta naturaleza levitante y desprendida. ¿No es éste el collage más extremo: la parcelación del suelo, los paisajes maquinados y su trasplante infinito por la superficie desértica de este —que menciona Max Ernst— Âge de la colle?”*⁸

3.2 LA TEMPORALIDAD DEL TRAYECTO: PAISAJE COMO TRANSCURSO.

“Ha sido necesario un proceso milenario para pasar de la noción de recorrido a la de calle en tanto que superficie, es decir, en tanto que objeto dotado de un asentamiento más estable y explícito”⁹

Los recorridos trazados sobre un lugar se enmarcan en un tiempo concreto, nuestro tiempo presente, que es lo que hace que todos los elementos vistos, todos los sitios atravesados, se igualen hasta incluirse en ese mismo plano temporal. A pesar de que los objetos, estructuras o monumentos pertenezcan a un tiempo propio -anterior al momento presente-, todos se concentran, mediante el recorrido, en un mismo bloque que tiene un principio y un fin, y que por tanto resignifica la historia de lo mirado. Frente a este ritmo prefijado, en la revisión a posteriori del transcurso surgen rupturas, interrupciones e inclusiones temporales que invitan, como decíamos, a una comprensión diferente de lo experimentado. Aquí de nuevo la representación o la materialización artísticas se implican para confundir esos ritmos, hasta generar relaciones e imágenes que ya no se rigen por un tiempo real cronológico, sino según el tiempo estratificado del hecho artístico. En relación con esto Lefebvre estudia el “ritmanálisis”, un modo de conocimiento ligado a los tiempos observables en la ciudad, que pueden estar ocultos o confundidos, donde se

⁸PEREJAUME. Selección de textos, [Archivo PDF] Disponible en: [Maquetación 1 \(macba.cat\)](#) p.173

⁹Joseph Rykwert citado en CARERI, F. (2009) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. [Archivo PDF] Disponible en: [Careri, Franco - El andar como práctica estética.pdf \(archive.org\)](#) p. 37



Fig. 4 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores I*. Fotografía digital



Fig. 5 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores I*. Fotografía digital

distinguen el tiempo cíclico del lineal (cotidiano): *“Hay una interferencia entre lo repetitivo cíclico y lo repetitivo lineal en lo cotidiano. [...] El metrónomo fija un tiempo lineal, repetitivo, pero inmediatamente encadena los intervalos por octavas a un carácter cíclico. En lo cotidiano, los ritmos y ciclos de origen natural, son modificados incesantemente por la vida social, interfiriéndolos con sucesiones lineales y repetitivas de gestos y de actos.”*¹⁰

Estas sucesiones se vuelven perceptibles al transitar de forma recurrente (y consciente) sobre un mismo entorno, que no es comprendido únicamente como consecución topológica, sino que el factor temporal se involucra como generador de espacio:

*“El uso del espacio público por los viandantes implica la aplicación de un movimiento temporal en el espacio, es decir la unidad de una sucesión diacrónica de puntos recorridos, y no la figura que esos puntos forman sobre un lugar supuesto como sincrónico. Una serie espacial de puntos es sustituida por una articulación temporal de lugares. Donde había un gráfico ahora hay una operación, un paisaje, un tránsito”*¹¹



Fig. 6 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores I*. Fotografía digital

Y todos estos conjuntos temporales, ligados a la acción, se vuelven visibles mediante la huella. El acontecimiento del que hablábamos, *el suceso* que hace mutar la forma externa de un lugar mientras se está produciendo, se torna al cabo del tiempo en vestigio. Estos rastros conforman un paisaje estratificado con diversas capas temporales, a través de las que se puede leer su historia, pero que también ocultan, como un palimpsesto, las lógicas de su configuración. *“La huella sustituye a la práctica. Manifiesta la propiedad (voraz) que tiene el sistema geográfico de poder metamorfosear la acción para hacerla legible, pero la huella hace olvidar una manera de ser en el mundo.”*¹²

¹⁰ MORALES, N. (2001). *Filosofía de lo cotidiano y el ritmanálisis*. Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología, Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70511233012> p.523

¹¹ DELGADO, M. *op. cit.* pp. 124,125

¹² CERTEAU, M. *op. cit.* p. 109

3.3 TOPOGRAFÍA Y ESPACIALIDAD

“un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades, móvil (in visu) y adherente (in situ) de la artealización”¹³

La concepción estética de un lugar proviene de la historia y representación artísticas, que lo han dotado de connotaciones y significantes distintos de los geográficos observables, utilitarios o de recurso. La *artealización* propone una nueva lectura del paisaje, la cultural, en la que el entorno no existe únicamente como base geográfica, con unas coordenadas concretas o como limitación definitiva.

El territorio se diferencia del espacio en que aquél únicamente se manifiesta como campo de acción, como soporte para situar los elementos y no entiende de narrativas ni de interpretaciones. Es algo limitado, que acota una superficie, por lo que la acción se excluye para dar paso a la geometría y a la topografía. Este territorio fronterizo sirve como asentamiento de los distintos espacios, difusos y subjetivos, que se pueden llegar a manifestar, y como estabilización del espacio de la posibilidad. De la misma forma que Manuel Delgado describe esta diferencia entre el espacio y el territorio¹⁴ y Merleau-Ponty el espacio geométrico y el espacio antropológico, Certeau distingue entre lugar y espacio: *“Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relación de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.*

Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada [...]. A diferencia del lugar, carece pues de univocidad y la estabilidad de un sitio “propio”¹⁵.



Fig. 7 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores II*. Fotografía digital



Fig. 8 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores II*. Fotografía digital



Fig. 10 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores II*. Fotografía digital



Fig. 9 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores II*. Fotografía digital

¹³ ROGER, A. (2007). Breve tratado del paisaje. p. 23

¹⁴ DELGADO, M. *op. cit.* p.39

¹⁵ CERTEAU, M. *op. cit.* p. 129

Cada lugar alberga distintos espacios, irrepetibles, que como decíamos más arriba, hacen que la imagen de la ciudad sea definida por la fragmentación. Sobre el terreno suceden episodios temporalizados, que al objetualizarlos devienen elementos paisajísticos: gestos, fenómenos climatológicos, incidencia lumínica, etc. Así, estos sucesos interfieren directamente sobre ese *lugar* geográfico, por lo que el entorno deja de ser algo estable (en términos de apariencia y estéticos) para dar pie a una interpretación mucho más amplia. Además de la escena que nos encontramos en un momento dado, un territorio se compone por más que no percibimos, la posibilidad y por tanto la *latencia* de esos elementos es lo que hace que se conciba la ciudad como *invisible*, un conjunto del que tan sólo vemos segmentos: *“La misión de los árboles patentes es hacer latente el resto de ellos, y sólo cuando nos hayamos dado perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles, nos sentimos dentro del bosque”*¹⁶

Y es que para cada individuo *“una ciudad no consiste más que en unas pocas calles, unas pocas casas, unas pocas personas. Cancela esto y la ciudad ya no existe excepto como un dolor en la memoria”*¹⁷. La parcelación (o la fragmentación psicológica) del espacio urbano repercute también en la imagen de esa ciudad oculta. Mientras que la cartografía aplica una sucesión espacial concreta, invitando a realizar recorridos rutinarios, el ciudadano también lo hace de forma intuitiva e improvisada, por lo que el espacio se abre a diversas vías de experimentación. La figura baudelairiana del *flâneur* y posteriormente el situacionismo han negado la forma tradicional de entender la ciudad, hasta proponer un nuevo concepto de ciudad psicológica, modelable y experiencial.

Lo mismo sucede con la imagen. Una ciudad está típicamente compuesta por una serie de imágenes “propias”, representativas e históricamente atractivas que le dan una supuesta identidad. Además de estas, existen otras que nos son más cercanas, la imagen banal de un lugar *cualquiera*, la que no tiene connotaciones grandilocuentes impuestas y que no carga con el peso de representar la imagen que la propia ciudad quiere dar de sí misma. A la tematización del espacio urbano se contraponen la experiencia subjetiva, la cotidianidad sin significado y la memoria personal /colectiva del lugar. Cada imagen -cada escena- contiene una carga significativa propia, y mientras que las imágenes turísticas proyectan esa relación ficticia, las de los lugares *cualquiera* remiten directamente a la idea de liminalidad, de espacios disponibles para el acontecimiento.

¹⁶ Ortega y Gasset citado en NOGUÉ, J. *op. cit.* p. 185

¹⁷ Graham Greene citado en NOGUÉ, J. *Ibid* p. 187

3.4 DESARROLLO REFERENCIAL



Fig. 11 Perejaume, "postaler" 1984



Fig. 12 Perejaume, "postaler" 1984



Fig. 13 Perejaume, "Fer una escultura és, a hores d'ara, desfer-ne una altra." 1996.

Los distintos temas que se tratan en este trabajo, tanto los teóricos como los de corte práctico, se relacionan directamente con una serie de artistas que también han trabajado con ellos, por lo que hemos tenido en cuenta sus perspectivas y propuestas a la hora de abordarlos. Desde las disciplinas más performativas hasta las fotográficas o pictóricas, cada uno ha tenido relevancia para solidificar el proyecto, fijándonos también en cómo ponían en relación la idea con la materialización final de la obra.

A continuación, desarrollaremos algunos de estos artistas que más han estado presentes, refiriéndonos a proyectos u obras concretas que tienen relación con las diversas fases de nuestro trabajo.

Perejaume (1957) es un artista catalán que se caracteriza por el cuestionamiento de las nociones de cultura y naturaleza, así como la relación que se establece entre ellas, hablando tanto del paisaje natural como de su constructo social. Integrando la escritura, en combinación con la pintura o la acción, denuncia el imperativo de generar objetos artísticos y el exceso de la imagen, para volver la mirada a aquello a lo que aluden: "*Torneu a posar a terra l'or, espargiu a muntanya el bronze, el marbre i el vori, per tal que representin allò que ara més ens manca: el lloc d'on van sortir*"¹⁸

Un proyecto concreto que hace referencia a este tema es "postaler" (1984). Se trata de una acción en la que el artista porta un expositor de postales, donde se han sustituido estas por espejos. Al colocarlo en un espacio concreto, tras haber caminado con él a cuestras, el objeto refleja su entorno inmediato, configurando en su superficie distintas "postales", pinturas cambiantes que comparten el ritmo y las condiciones del espacio. Frente a la invariabilidad, el cliché y el hermetismo de la postal, el espejo habla del cambio, de la aceptación del lugar, sus dinámicas y su pérdida. Se invita al detenimiento en nuestro entorno más directo, empleando el espacio de la representación para negarla, pues la imagen no se fijará nunca.

"Tal como hace con los árboles la superficie de un lago, los hombres hemos aprendido a alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano, el recuerdo pasado a limpio con una luz diferida, la mirada fósil en cuerpo de papel, el escamoteo del tiempo, el sedimento de superficies al fondo

¹⁸ ["Volved a poner en tierra el oro, esparcid en la montaña el bronce, el mármol y el marfil, para que representen aquello que ahora nos falta: el lugar de donde salieron"] Perejaume citado en: PEREJAUME. (1997). *Tres debuxos*. p. 25



Fig. 14 Humberto Rivas, *Untitled*, 1982 Positive silver gelatin on barium paper 32 × 30 cm



Fig. 15 Humberto Rivas, *Untitled*, 1980 Positive silver gelatin on barium paper 30 × 30 cm



Fig. 16 Humberto Rivas, *Untitled*, 1981

del agua: la estampación de postales y su copia, una sucesión de espejos, de claridades encartonadas en aguas que no están."¹⁹

En cuanto a nuestro trabajo, Perejaume ha influido en la concepción del paisaje múltiple, opuesto a la univocidad de la imagen ya asimilada de un espacio conocido.

Humberto Rivas (1937-2009)

Humberto fue un importante fotógrafo argentino, que ha tenido un vínculo notable con España y en especial con la ciudad de Barcelona. Su fotografía nos interesa sobre todo por esa concepción de proyecto en construcción acerca de las ciudades, que se va ampliando con el tiempo hasta generar un conjunto que remite a la totalidad urbana, pero partiendo de fragmentos y detalles, dinámica que también nosotros hemos seguido.

Además de otros proyectos más concretos, como "Huellas de la Guerra Civil española", en el que evidencia la repercusión de ese pasado y sus huellas imborrables en nuestro tiempo, así como el silencio desde el que los espacios siguen hablando de la catástrofe; Humberto se acerca de forma general al silencio y al vacío, empleándolos como elementos expresivos del espacio, los materiales y los objetos. Habla de la presencia y la permanencia de ciertos lugares, que son contenedores de memoria, y que por esto toman un papel activo en la formalización del presente; así como de los distintos escenarios que siguen resistiendo a su transformación en mera imagen, apelando por otra parte a la idea del tiempo corrosivo:

*"En ese silencio devenido [Humberto] logra captar la labor sigilosa y erosiva de un tiempo anónimo, indiferente a personas y sucesos. Los seres que transitaron por esos escenarios apenas aparecen en sus restos sin memoria. Son imágenes trabajadas por el azar y el olvido."*²⁰

Ligada a esa idea del espacio silente y pausado se implica la técnica. Por lo general, aunque ha hecho fotografía en color, la mayoría se presenta en blanco y negro, con una clave baja y una luz difusa, poniendo una atención determinante en las sombras que dotan a la escena de un carácter irreal, imposible. La elección de los encuadres tampoco es arbitraria, suelen ser fragmentos de un todo que elude, ya sea por su elipsis dentro del marco de la fotografía, o por su fusión con las sombras.

¹⁹ PEREJAUME. Selección de textos, [Archivo PDF] Disponible en: [Maquetación 1 \(macba.cat\)](http://maquetación1.macba.cat) p.172

²⁰RIVAS, SCHNAITH, N., & PERMANYER, L. (2006). *Huellas*. p. 19



María Bleda (1969) y José María Rosa (1970)

Bleda y Rosa trabajan de forma conjunta con fotografía, y generalmente por proyectos. Uno de sus intereses fundamentales es el paso del tiempo, relacionándolo sobre todo con paisajes concretos y la geografía (o las “geografías temporales”), buscando visibilizar el papel que tienen y han tenido los lugares, como escenarios y como reflejo evidente de la erosión temporal.

Presentan trabajos de corte tanto poético como político (*Campos de fútbol*, 1992-1995), hablando del abandono, las periferias y el desgaste de los escenarios que formaban parte de la vida; así como de temática histórica. Se genera una diferenciación entre dos tipos de concepción temporal: la histórica y la vivida, pero hablan de su coexistencia final en el espacio. En proyectos como *Arquitecturas/Memorales* (2005-2010), se interpela a la historia concebida, haciendo visibles aquellos vestigios que quedan de un tiempo pasado en las ciudades, de nuestra convivencia con ellos y cómo la historia, aunque a veces silenciada, ha quedado depositada en los muros y en el rostro del paisaje que transitamos. La memoria como estrato y la recuperación del contexto histórico se van a volver una constante en sus proyectos:

“la ciudad también es portadora de memoria, memoria latente, en ella se inscribe la huella de lo que aconteció. Discursos interrumpidos, solapados por el tiempo, que remiten a un tiempo pasado. Jerusalén, Berlín o Washington, capitales de estado, dejan ver de forma muy distinta el poso de su historia, las marcas de su pasado. Con este trabajo nos acercamos, como un cepillar de la historia a contrapelo, a algunos de los monumentos, de los memoriales, pero también a pequeños fragmentos de memoria que se hallan inscritos en estas ciudades, con la idea de establecer una reflexión, a través de la imagen, en torno al memorial y a su función como depositario de la memoria. Pues cuando hablamos de lugares de memoria, elemento esencial en nuestro trabajo, percibimos el peligro que supone la monumentalización de un lugar, de un hecho.”²¹

Mark Rothko (1903-1970)

“I will say without reservations that from my view there can be no abstractions. Any shape or area which has not the pulsating concreteness of real flesh and bones, its vulnerability to pleasure or pain, is nothing at all. Any picture which does not provide the environment in which the breath of life can be drawn does



Foto de Bleda Rosa y Judío

Fig. 18 Bleda y Rosa, *Puerta de Sión Barrio Judío*, 2010.

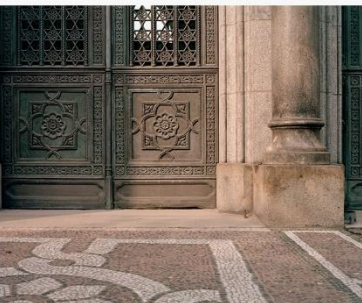


Foto de Bleda y Rosa

Fig. 19 Bleda y Rosa, *Neue Synagoge Oranienburger Straße*, 2005.

²¹ BLEDA, M, ROSA, J.M. (s.f) *Arquitecturas/Memorales*. 2005-2010. Bleda y Rosa. [bleda y rosa](http://bleda.y.rosa)

not interest me."²²

["Diré sin reservas que desde mi punto de vista no puede haber abstracciones. Cualquier forma o área que no tenga la concreción palpitante de la carne y los huesos reales, su vulnerabilidad al placer o al dolor, no es nada en absoluto. Cualquier imagen que no proporcione el entorno en el que se pueda dibujar el aliento de la vida no me interesa"]



Fig. 20 Mark Rothko en el museo de Historia del Arte, Viena

En el campo de la pintura, Rothko excluye de la superficie del cuadro toda referencia figurativa, y por ello también elimina su posible narratividad. La narración de Rothko se centra, en cambio, en las formas a las que no se les ha dado nombre, en un diálogo constante entre sí y con los valores cromáticos que las rodean, evocando un escenario en tensión que compone mediante "agresiones y recesiones", hasta proponer de lo plástico tanto un ejercicio como una superficie en la que se pueda abrir un espacio. *"El carácter de la figura, o mejor dicho, la emoción de los símbolos que contiene, se nos transmite por una serie de avances y retrocesos. La realidad de la intención del artista con relación al material se comunica por medio de esas agresiones y recesiones."*²³

Mediante estos recursos se nos propone tanto un fragmento de ese espacio representado, como la generación de uno nuevo. Las formas etéreas que se

²² RIVERA, S. (2002) *Mark Rothko: la intensidad del drama*. Biblioteca Babab. BABAB.COM - Mark Rothko: La intensidad del drama

²³ Rothko citado en: VEGA ESQUERRA, A., 2010. *Sacrificio y creación en la pintura de Mark Rothko: la vía estética de la emoción religiosa*. p. 60



Fig. 21 Mark Rothko: "No. 1" (1964). Basilea.

dilatan y se transparentan parecen querer conformar el espacio aéreo. Se les otorga autonomía y estatismo a unas formas que de lo contrario se habrían disuelto, y el espacio se vuelve material, siendo la atmósfera un elemento imprescindible que, mediante los grandes formatos de las obras, nos remite a un lugar puramente físico.

Además, el propio cuadro participa activamente del lugar que lo alberga, siendo el caso más explícito el de la Rothko Chapel en Houston. Esta serie de catorce pinturas habían sido encargadas específicamente para el espacio de la capilla, a la que se le dará un uso de culto interconfesional. Las obras se integran en el espacio arquitectónico e invitan a contemplar tanto sus propias superficies, de forma individual, como el conjunto que componen en relación con la capilla; se deja de lado el planteamiento expositivo al uso para generar una nueva situación en la que el visitante pueda ser partícipe del contexto vivencial del espacio.



Fig. 22 Interior de la Rothko Chapel

Robert Bosisio (1963)

La pintura de Bosisio parte generalmente de esquemas básicos, ligados casi siempre a algo reconocible, aunque con una tendencia hacia lo velado o de difícil visualización. Los motivos que aparecen en su trabajo son múltiples, como el retrato, bodegones, paisajes o interiores. A pesar de las premisas de los distintos proyectos, las obras funcionan como conjunto en el sentido de que siempre existe una tendencia a ocultar algo en la imagen, a invitar a mirar más allá de lo que se aprecia a simple vista, para que, mediante la plástica, aquellos lugares, personas u objetos que retrata se vuelvan más lejanos todavía.

El concepto de espacio es también en Bosisio algo fundamental. Además de lo espacial en las atmósferas que genera, con una densidad que se extiende por todos los puntos del cuadro hasta difuminar los contornos, también recrea



Fig. 23 Robert Bosisio, *Interior* 1999/2000, 47 x 50 cm, Oil and egg tempera on canvas

lugares de forma explícita. Suelen ser interiores, dispuestos de forma sencilla y en los que aparecen objetos solamente de forma puntual. Los lugares se dibujan como puro espacio, donde no se vuelven necesarias puestas en escena ni acciones para que el contexto arquitectónico aparezca representado:

“The central motif of space in Robert Bosisio’s artistic oeuvre is something Kant described as “a necessary representation, a priori, which serves for the foundation of all external intuitions. We never can imagine or make a representation to ourselves of the non-existence of space, though we may easily enough think that no objects are found in it. It must, therefore, be considered as the condition of the possibility of phenomena, and by no means as a determination dependent on them [...]”²⁴



Fig. 24 Estudio del artista, 2015



Fig. 25 Robert Bosisio, *Bathroom* 1987, 44 x 31 cm, Oil and egg tempera on wood

²⁴ [“El motivo central del espacio en la obra artística de Robert Bosisio es algo que Kant describió como “una representación necesaria, a priori, que sirve de fundamento a todas las intuiciones externas. Nunca podemos imaginar o hacernos una representación de la inexistencia del espacio, aunque podemos pensar fácilmente que no hay objetos en él. Por lo tanto, debe ser considerado como la condición de posibilidad de los fenómenos, y de ninguna manera como una determinación dependiente de ellos [...]”] HAUPENTHAL, U. (2010) *Dimensions of the Possible, Some Remarks on Robert Bosisio’s Pictorial Concept*. Robert Bosisio. [Dimensions of the Possible, 2010 - Texts - Robert Bosisio \(robert-bosisio.com\)](http://www.dimensions-of-the-possible.com)



Fig. 26 Richard Long "A Line Made by Walking" 1967



Fig. 27 Irene Grau "Incoherent walk" 2019

Y es que "un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible"²⁵. Como decíamos más arriba, nos interesa el espacio como posibilidad, como contexto en el que se puedan dar lugar los distintos acontecimientos. En este caso se trata de una arquitectura que compartimenta el espacio de vida en distintas estancias, y que aún desde la habitabilidad se enrarecen. Y precisamente ese vacío, o la ausencia de objetos y escenas protagonistas, conforman el umbral de lo contingente.

En cuanto a la idea de los recorridos, hemos tenido muy presentes durante el desenvolvimiento del trabajo a artistas como **Hamish Fulton**, **Irene Grau** o **Richard Long**, quienes llevan a cabo prácticas más performativas y no tan ligadas a la representación, pero con un interés fijado en las relaciones que podemos llegar a establecer con un lugar, sobre todo mediante la acción del desplazamiento.



Fig. 28 Hamish Fulton, *Mankingholes on the Pennine Way*, 1973



Fig. 29 Gerhard Richter, *Two candles*. 1982 140 cm x 140 cm oil on canvas

Acerca del ámbito pictórico, otros de los artistas que también se han tenido en cuenta han sido **Liliane Tomasko**, **Gerhard Richter**, **Vija Celmins** o **Paulo Lisboa**, tanto sus planteamientos acerca del problema de la representación (más explícitos en Celmins y Richter) o algunos de los recursos que emplean tanto en pintura como en dibujo.

²⁵ PRATS, & CASTRO FLÓREZ, F. (2009). *Fernado Prats: catch on the fly: sala La Gallera, València: 7 de maig-12 de juliol 25009 = 7 de mayo -12 de julio 2009*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. pp. 55,57



Fig. 30 Paulo Lisboa, Sem título, 2018, Grafite s/ alumínio, 150 x 100 cm. Vista parcial da Exposição individual "Imagines Plumbi", 2018, Galeria Graça, Brandão, Lisboa. Créditos fotográficos: Frederico Brízida

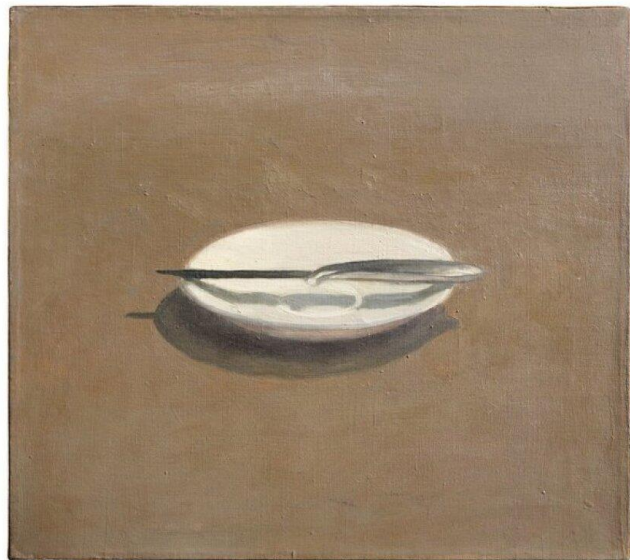


Fig. 31 Vija Celmins' "Untitled (Knife and Dish)" 1964

4. DESARROLLO DE LA OBRA

La parte práctica de este trabajo, como se ha dicho, se ha ido construyendo a lo largo del tiempo buscando el diálogo entre las distintas disciplinas tratadas. Consta de obra fotográfica, dibujos y pinturas organizados en distintas series según su naturaleza, aunque el proyecto sea concebido finalmente como todo el conjunto. A continuación, desarrollaremos el método de relación de las obras, así como el motor del que todas las imágenes surgen y las diversas series separadas por técnicas, para hablar también de la fase procedimental.

4.1 RECORRIDOS



Fig. 32 Cuaderno de viaje (apuntes)

Todas las obras que se presentan surgen de una serie de recorridos que se realizan por Santiago, ciudad escogida tanto por nuestro vínculo personal como por la multiplicidad, diversidad y cercanía de espacios, ya que no es necesario recorrer grandes distancias para toparse con lugares (histórica, utilitaria o formalmente) distintos. Ligado a esto se expone la intención, antes comentada, de tratar la imagen de la ciudad como algo múltiple, fragmentario e inconexo, poniéndola en relación con la memoria espacial, y no tanto con lo vivencial o el hecho de pertenencia.

Los desplazamientos realizados suceden de forma interrumpida en el tiempo, en distintos períodos, por lo que las diferencias climáticas, lumínicas o de localización quedan implícitas (sobre todo en fotografía). Este hecho es de importancia, ya que en la presentación del conjunto no se especifican localizaciones ni fechas (ya que no nos interesaba esa clasificación, sino referirnos al lugar *cualquiera*), y esta diferencia temporal es relevante a la hora de hablar de la ciudad caleidoscópica.



Fig. 33 Cuaderno de viaje (apuntes)

En muchos casos se incluyen recorridos por interiores, lugares que también forman parte del paisaje (aunque ocultos por los muros), y que albergan una disposición concreta de objetos y espacios (paisajes de interior). Estos lugares forman parte del suelo de la ciudad, y aunque de forma individual, son más habitados que el espacio público. Por esto hemos decidido alternar imágenes de objetos, estancias y de exterior, hasta eludir finalmente las distancias que los conectan, y así trazar una simultaneidad que evidencie esa imagen psicológica e intermitente de la ciudad.

En el transcurso de los recorridos se ha generado material definitivo (fotografía) y apuntes, tanto bocetos para la obra plástica como anotaciones

de ciertas localizaciones a las que volveríamos más adelante para fotografiar en mejores condiciones. La elección de las escenas tiene más que ver con la evidencia de un espacio -muchas veces anónimo- como contenedor de memoria que con “descubrimientos” u objetos destacables del contexto circundante.

4.2 FOTOGRAFÍA COMO INDICIO



Fig. 34 Andrés Rivas: S/T 2022, Fotografía digital. (de archivo)

“La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio”²⁶

Las fotografías seleccionadas como definitivas, agrupadas en tres series (ver Anexo I), se han extraído de un amplio archivo realizado durante los trayectos. En un principio no se había considerado la serie como algo delimitado y con unas características comunes, por lo que los encuadres, motivos, escenas o el empleo del color y blanco y negro no respondían a una idea de conjunto, si no más bien a las dinámicas y condiciones en las que se habían realizado los desplazamientos de forma individual. Por otra parte, también se había generado archivo fotográfico para tomar como referencia posteriormente a la hora de realizar las obras pictóricas, que, aunque buscando un distanciamiento con el referente objetivo, nos interesaba esa relación y que todo el material partiese del mismo punto.



Fig. 35 Andrés Rivas: S/T 2022, Fotografía digital. (de archivo)

Finalmente hemos agrupado algunas de las imágenes en series más cerradas y con características comunes, en busca de una mayor cohesión del proyecto, a pesar de no conformar una narración, sino esa sucesión de “apariencias [aisladas] de un instante inconexo”²⁷. Nos interesa por esto hablar también de la fotografía como un indicio, o como un elemento perteneciente a una realidad concreta, que, aunque descontextualizada siempre estará ligada a un momento específico: (la fotografía) “es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria”²⁸.

Esta idea de comprender el hecho fotográfico como vestigio o consecuencia de un camino realizado entronca con la importancia de las dinámicas del acto. La acción del transcurso es la que cohesiona precisamente todas las imágenes, aunque luego no se visibilice de forma material, esas huellas dejan constancia, de una forma “objetiva”, de su pertenencia a un tiempo concreto.

²⁶ SONTAG, S. (2006) *Sobre la fotografía* [Archivo PDF] Disponible en: [SONTAG, S. - Sobre la fotografía.pdf](#) p. 41

²⁷ BERGER, & DYER, G. (2015). *Para entender la fotografía*. p. 85

²⁸ Susan Sontag citada en: *Ibid.* p. 73



Fig. 37 Andrés Rivas: S/T 2022, Fotografía digital. (de archivo)



Fig. 36 Andrés Rivas: S/T 2022, Fotografía digital. (de archivo)

El trabajo se trata de fotografía digital, que posteriormente se ha editado en Photoshop según las prioridades tanto individuales como de cada serie. Dos de las series, de dieciocho imágenes cada una, hacen referencia a espacios exteriores, de distintas procedencias y con encuadres diversos. Una de ellas es en blanco y negro y la otra en color, siendo este el criterio de separación de ambas: como la mayoría de las fotografías se habían tomado bajo un interés por la escena individual y sin tener en cuenta todavía el resultado de conjunto, existían ciertas disonancias cromáticas o lumínicas que influían en el visionado del conjunto (como serie) por lo que el blanco y negro ha servido como hilo conductor de aquello que en un principio hubiese funcionado más bien como imagen individual. En la serie a color, en cambio, se han agrupado imágenes con elementos similares (compositivos, cromáticos, etc.) en donde predomina sobre todo el verde como agente conector, hecho que también creemos importante, ya que este color es, a la vez que sus formas, un elemento relacional e identitario básico de Compostela.

En la otra serie, se han incluido diversas imágenes referentes a espacios de interior, así como ciertos objetos que allí pudimos encontrar. Por otra parte, en algunas imágenes se muestran las vistas a través de las ventanas de estos lugares, ya que también influyen en la imagen estructural de la habitación. Se presentan en blanco y negro por el mismo motivo citado anteriormente, y se han dispuesto en formato cuadrado para darle cohesión a unas imágenes que inicialmente eran tanto horizontales como verticales.



Fig. 38 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores I*. Fotografía digital



Fig. 39 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores I*. Fotografía digital

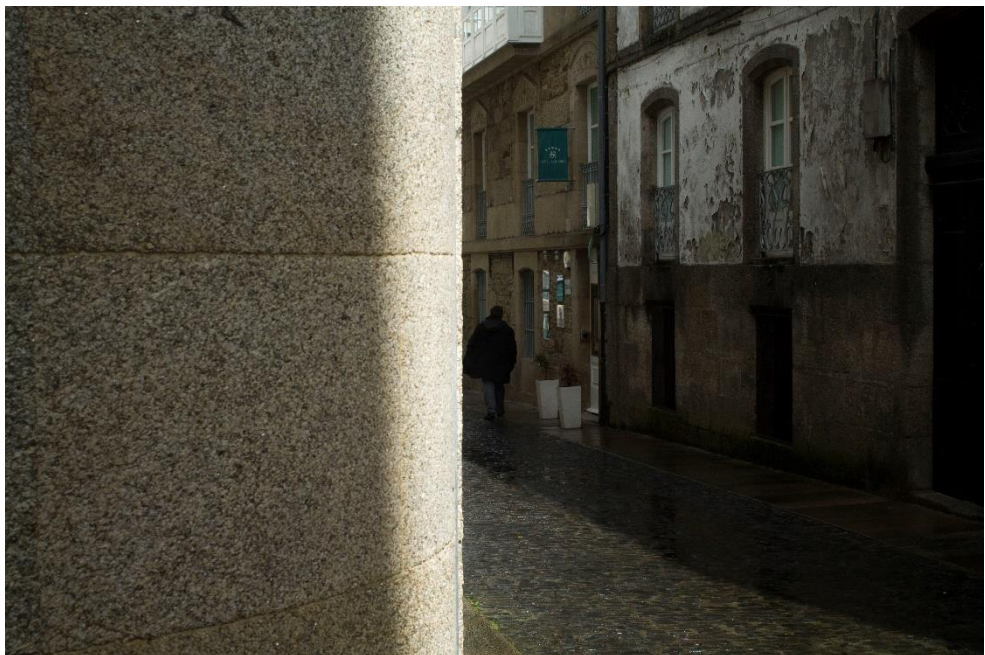


Fig. 40 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Exteriores II*. Fotografía digital

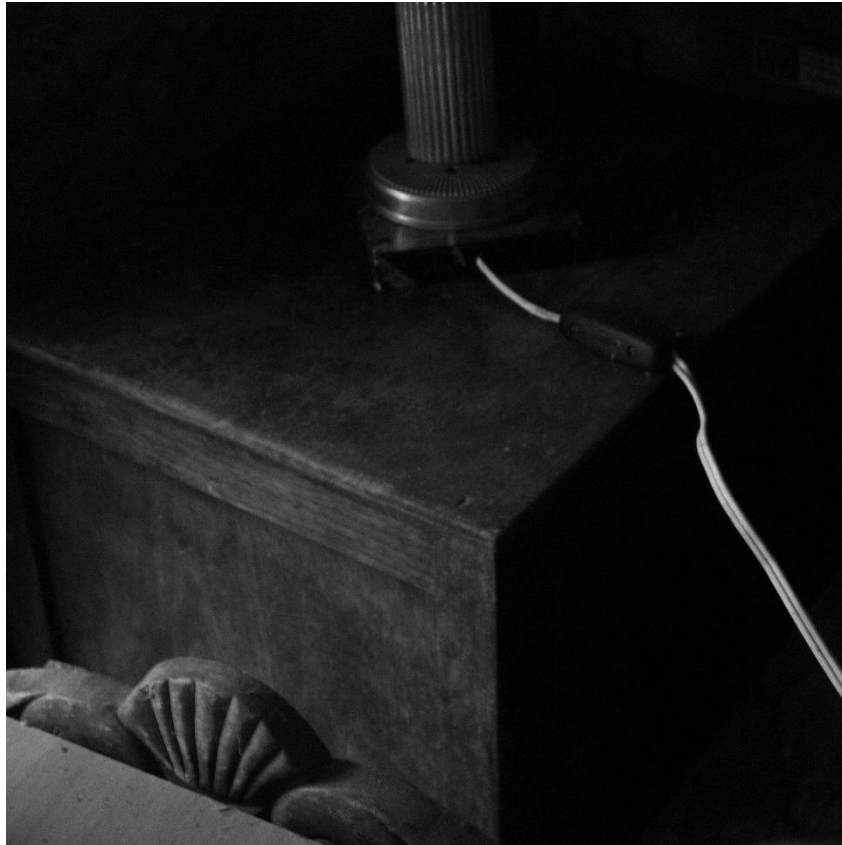


Fig. 41 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Interior*. Fotografía digital



Fig. 42 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie *Interior*. Fotografía digital

4.3 EL ESPACIO DILATADO: OBRA PLÁSTICA

La obra que aquí se expone (dibujos y pinturas) no se ha generado de forma separada, sino que el trabajo de taller ha sido simultáneo, teniendo en cuenta las fotografías tomadas; por lo que hemos buscado conexiones, pero también tomar las distancias necesarias entre disciplinas. Hemos querido también explorar el campo expresivo y matérico de cada una, y no limitarnos a extrapolar hallazgos; por esto hemos empleado motivos comunes, así como algunos recursos para finalmente presentar una totalidad dividida pero que pueda establecer un diálogo con la idea general del proyecto.

4.3.1 Dibujo

Los dibujos que presentamos para el proyecto se incluyen dentro de una extensa serie (ver ANEXO II), compuesta por obras de distintos tamaños, pero hilada a través del interés por lo atmosférico y el juego de manchas. La mayor parte hacen referencia a espacios interiores -al igual que las pinturas- tanto a sus estructuras como a objetos que encontramos en ellos. La serie busca la exploración y la expresividad de las obras individuales, pero también su correspondencia en cuanto a la imagen de conjunto. Es importante el empleo de recursos similares, para que las obras se vayan relacionando entre sí hasta generar esa otra imagen de grupo.

El interés que aquí se trata se vuelca en la exploración, como decíamos, de las estructuras que forman los espacios interiores y los objetos dispuestos en ellos. Estos no pertenecen únicamente a un lugar, sino a distintos, enfatizando en el carácter anónimo de escenas, que invita a concebir la imagen como referencia a lo otro, a la noción latente de una ciudad posible: “Los objetos reales que no forman parte de nuestro campo visual únicamente pueden estar presentes ante nosotros por medio de imágenes, y por eso no son más que “posibilidades permanentes de sensaciones””²⁹. En cuanto a los objetos, se ha intentado mantener su escala real, así como reducir las composiciones hacia lo más esquemático. Nos interesa apelar al factor temporal, a la revelación del *instante inmóvil* como algo carente de acción y directamente ligado con el hecho de la representación “no estamos ante objetos inmóviles o estáticos si tales cosas pueden sustituirse por el término “vida”, que en sí misma es movimiento. Lo inmóvil es más bien el instante o, lo que es igual, el tiempo de representación en la pintura”³⁰.

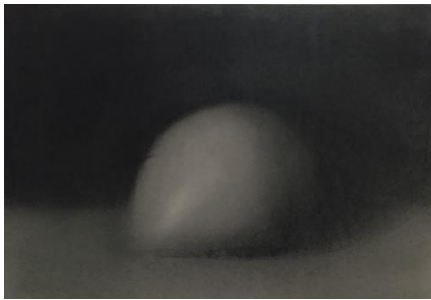


Fig. 43 Andrés Rivas. De la serie “El lugar del aire” 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm



Fig. 44 Andrés Rivas. De la serie “El lugar del aire” 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm

²⁹ MERLEAU-PONTY, M. *Op. Cit.* p. 47

³⁰ CALABRESE, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. P.20



Fig. 45 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm

En cuanto al procedimiento, las obras han sido realizadas mediante carbón, tanto en polvo como en barra, centrándonos en la mancha y eludiendo los elementos lineales. Empleando trapos, gamuzas y esponjas se han ido componiendo los distintos planos (de ahí su sencillez), buscando también la gradación y la riqueza de los valores. Los papeles que se han empleado han sido Mi-Teintes, Elle Erre y Fabriano, algunos de ellos con una tonalidad grisácea de base, en busca de una mayor integración formal. El resultado final presenta unos contornos mayoritariamente difusos, donde las formas se confunden en una atmósfera generalizada, por lo que la indefinición se vuelve un elemento de sugerencia que conecta las obras que se nos presentan con la imagen del recuerdo. Al contrario que la fotografía, dentro de su supuesta objetividad sin jerarquía, el dibujo prioriza ciertas zonas de la superficie para conformar una imagen propia, que parte de la visualización subjetiva y de la intención personal.

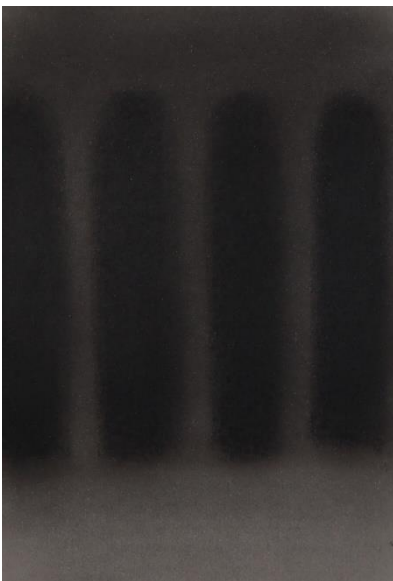


Fig. 46 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm

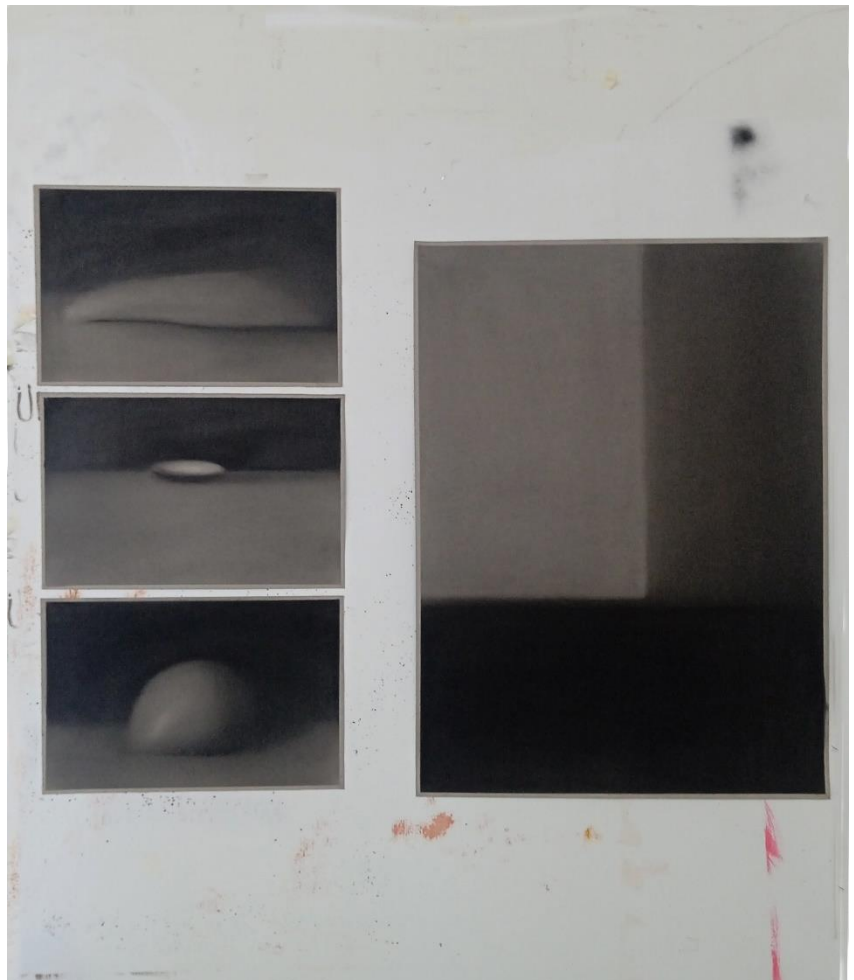


Fig. 47 Instalación de algunas de las obras en el espacio

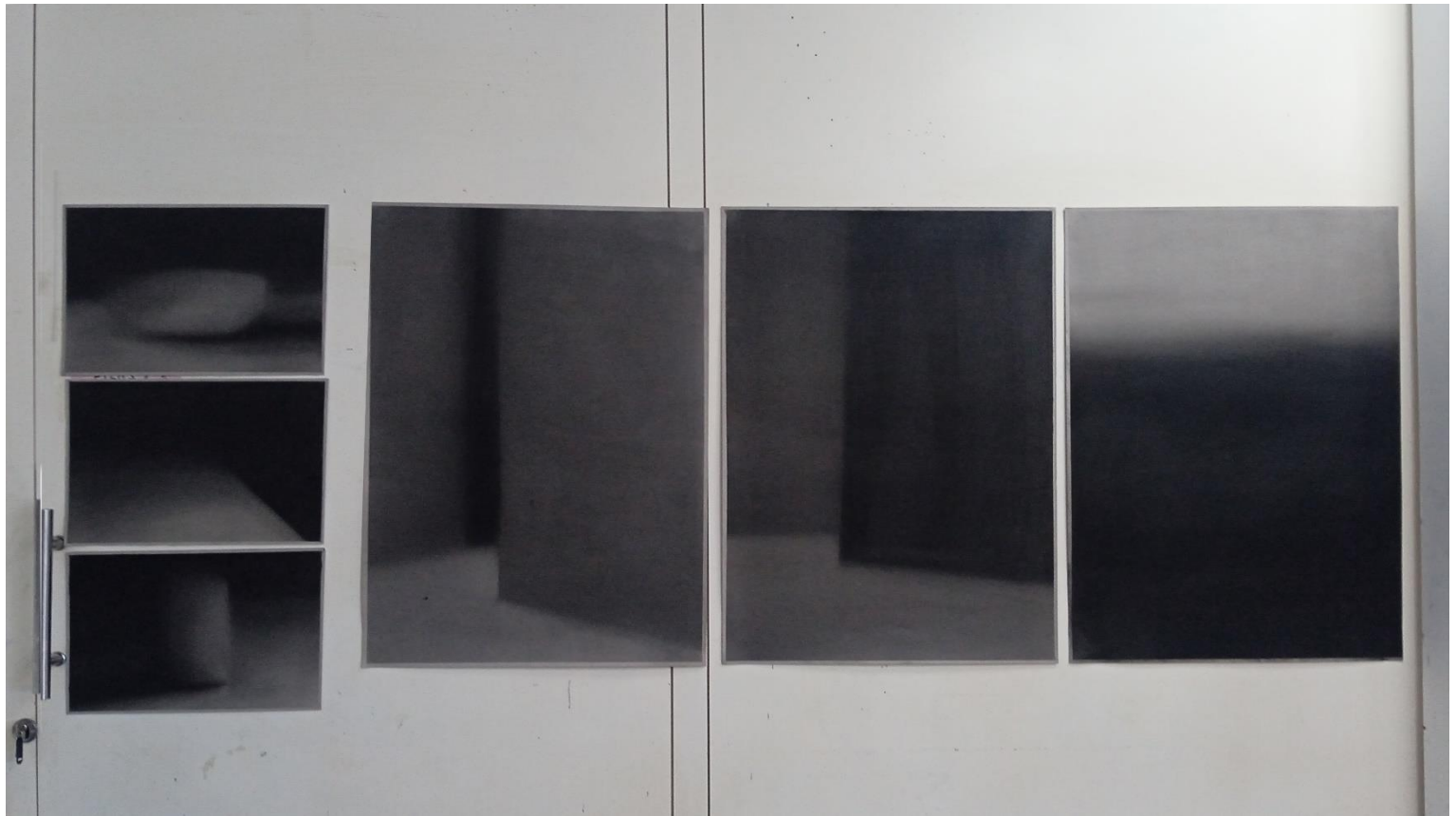


Fig. 48 Instalación de algunas de las obras en el espacio



Fig. 49 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 33 x 24 cm

4.3.2 Pintura

El conjunto pictórico está conformado por obras de distintos tamaños, ha sido realizado al óleo sobre tela/tabla, y separado por una serie principal y algunos cuadros individuales. Se alude a estancias de interior y a objetos, empleando en muchos casos las fotografías previamente tomadas, dibujos y apuntes como referencia de punto de partida, además de los propios bocetos.

Con ese interés paralelo a la fotografía, aunque sin despegarnos nunca de ella, se evidencia un acercamiento a la abstracción. Las composiciones se han vaciado o simplificado hacia una serie de planos de color, que limitan los espacios y los objetos a formas básicas que interactúan entre sí y con las demás obras. El procedimiento, por tanto, se vuelve algo fundamental, ya que se ha priorizado la exploración cromática y de recursos frente a la semejanza del referente. En la mayoría de las obras se ha realizado un trabajo por capas y veladuras, con una pintura diluida mediante barnices y aceite, con la intención de preservar ese trabajo previo, y aunque ocultas por la capa final, se ha buscado que las anteriores vibrasen en la obra finalizada.

En tres de los cuadros, que conforman la serie principal, se ha ampliado la escala (130 x 97 cm) con respecto a los demás, en busca de una mayor sensación espacial. Los espacios representados están compuestos mayoritariamente por verticales y son, como decíamos, composiciones sencillas, lo que les otorga una mayor ambigüedad y amplitud, ya que los planos no dejan del todo claro cuál es la disposición del lugar. Además, al separarnos de la fotografía se prioriza la mirada subjetiva, fruto de la experiencia del propio espacio, por lo que tanto los elementos dispuestos como los colores escogidos remiten a algo más vivencial que objetivo.

También adquiere importancia el empleo de la luz, una luz difusa, sin dominancia, enlazada igualmente con ese interés por lo atmosférico que apuntábamos en el apartado anterior. En este caso no se replica una atmósfera “tangible” o difusa como en el caso de los carbones, sino que las formas están más delimitadas, pero con una luz que incide sobre ellas de forma semejante.

La pintura, a pesar de mostrar una luz simulada, opaca, anuncia “que la luz se ha hecho y que por haberse hecho va a hacerse, se está haciendo en el tiempo. Pues es la pintura un misterio de la temporalidad ante todo; de la luz que entra en el tiempo.”³¹ La consideración de la temporalidad se pone otra vez de relieve, ya que además de la referencia directa a unos espacios reales (con sus propios ritmos y cadencias) también en el hecho pictórico se implican tiempos

³¹ ZAMBRANO, & IGLESIAS, A. (1989). *Algunos lugares de la pintura*. p. 252



Fig. 50 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tabla 18 x 21 cm

concretos -el tiempo de la representación-, y la superficie del cuadro se vuelve el rostro de ese ejercicio.



Fig. 52 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 27 x 22 cm



Fig. 51 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela (Díptico) 81 x 130 cm



Fig. 53 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 130 x 97 cm



Fig. 54 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 130 x 97 cm

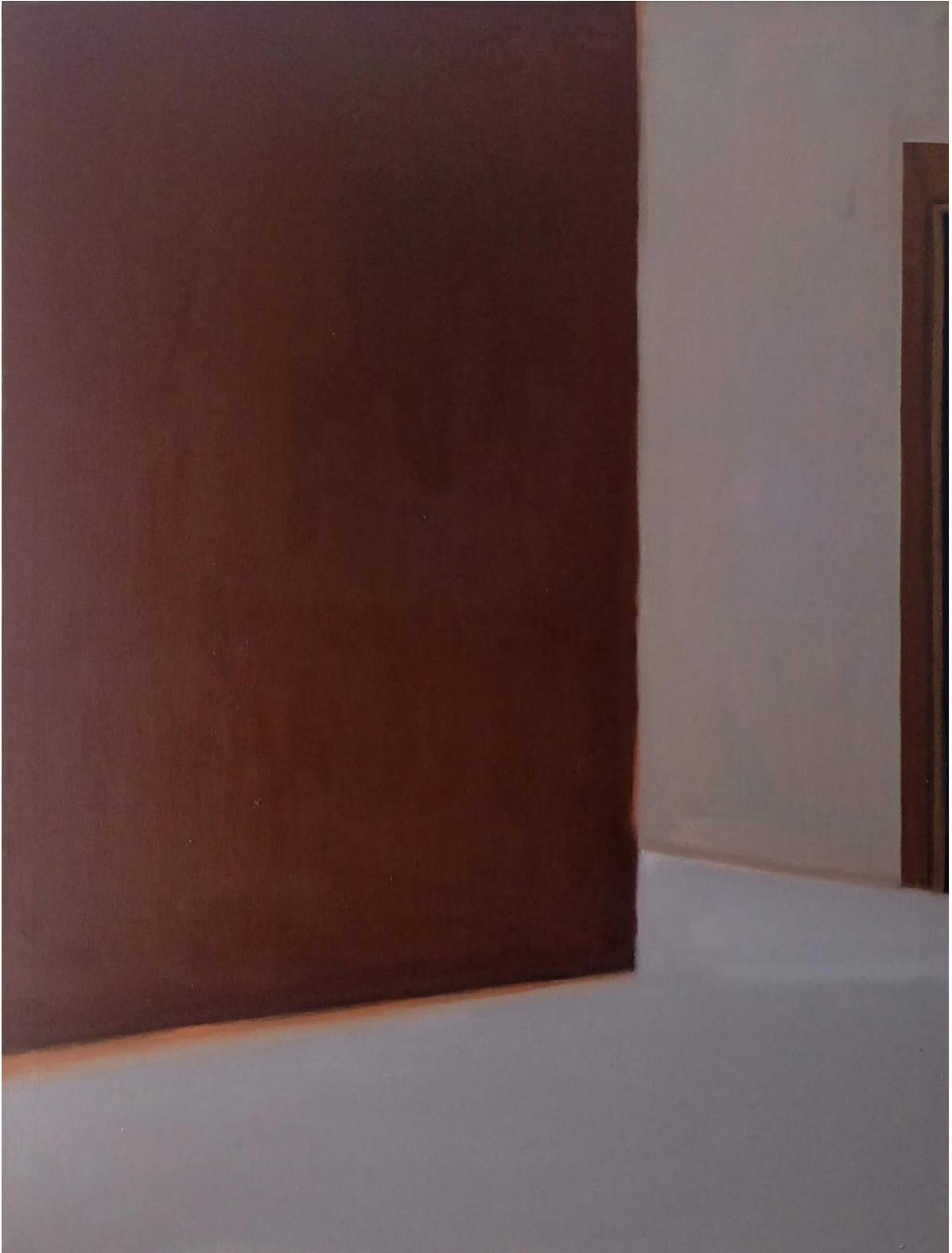


Fig. 55 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 130 x 97 cm

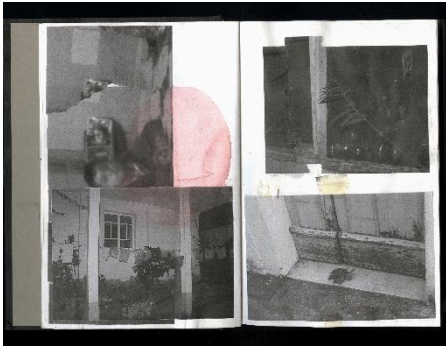


Fig. 56 Cuaderno de campo. Pruebas de montaje de fotografías.

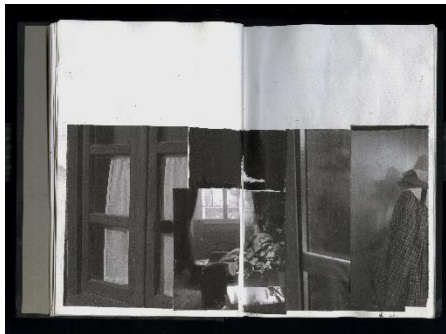


Fig. 57 Cuaderno de campo. Pruebas de ensamblaje de fotografías.

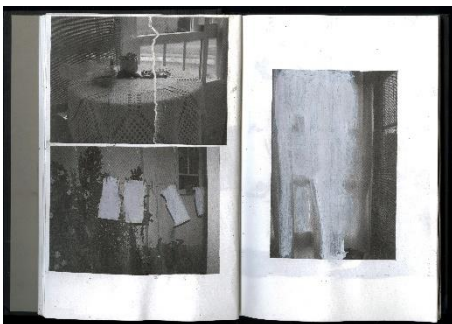


Fig. 58 Cuaderno de campo. Pruebas de montaje de fotografías e intervención pictórica.

4.4 PINTURA Y FOTOGRAFÍA

“The photograph reproduces objects in a different way from the painted picture, because the camera does not apprehend objects: it seems them. In ‘freehand drawing’, the object is apprehended in all its parts, dimensions, proportions, geometric forms. These components are noted down as signs, and can be read off as a coherent whole. This is an abstraction that distorts reality and leads to stylization of a specific kind”³²

Si bien como decíamos (aparte del inevitable carácter subjetivo) la fotografía se comporta como una huella de una experiencia determinada, la pintura abstrae esa experiencia porque la huella generada corresponde al propio tiempo de representación. El empleo de la fotografía en nuestro trabajo pictórico se ha reducido a tomar como referencia aquellos espacios reales que habíamos recorrido (una vez que ya no estábamos allí), y generar unas obras desde la subjetividad consciente de nuestro punto de vista. No se trata por tanto de una intención documental, sino de la traducción de ciertos estímulos al plano de la pintura. Es por esto que no hemos querido buscar una semejanza mimética con el referente, sino optar por la forma autónoma y figurada, haciendo partícipe a la propia plasticidad del material de esa narración.

“A picture presents itself as the Unmanageable, the illogical, the Meaningless. It demonstrates the endless multiplicity of aspects; it takes away our certainty, because it deprives a thing of its meaning and its name. It shows us the thing in all the manifold significance and infinite variety that preclude the emergence of any single meaning and view”³³

Así, algunas de las fotografías descartadas de las series principales y también otras tomadas exclusivamente para el trabajo pictórico han servido como base para construir las obras, con una autonomía cromática y compositiva, donde se han eludido elementos para una mayor cohesión formal. Nos interesaba hacer

³² [La fotografía reproduce los objetos de una manera diferente a la del cuadro pintado, porque la cámara no aprehende los objetos: los mira. En el "dibujo a mano alzada", el objeto se aprecia en todas sus partes, dimensiones, proporciones, formas geométricas. Estos componentes se anotan como signos y pueden leerse como un todo coherente. Se trata de una abstracción que distorsiona la realidad y conduce a una estilización de tipo específico] RICHTER, & OBRIST, H.-U. (1995). *The daily practice of painting : writings and interviews 1962-1993*. p. 35

³³ [Un cuadro se presenta como lo inabarcable, lo ilógico, lo sin sentido. Demuestra la multiplicidad infinita de aspectos; nos quita la certeza, porque priva a la cosa de su significado y de su nombre. Nos muestra la cosa en toda su múltiple significación e infinita variedad que impide la aparición de un único significado y visión] *Ibid.*

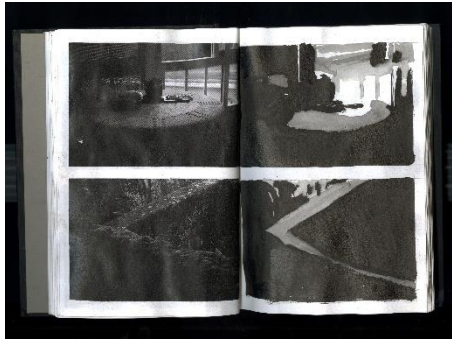


Fig. 59 Cuaderno de campo. Empleo de fotografía para bocetos.

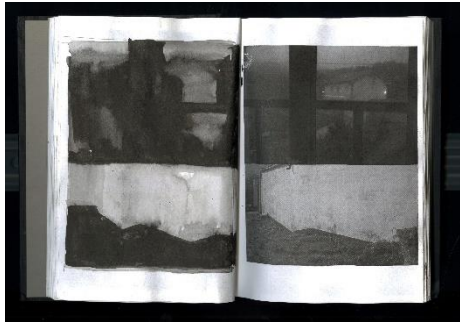


Fig. 60 Cuaderno de campo. Empleo de fotografía para bocetos.

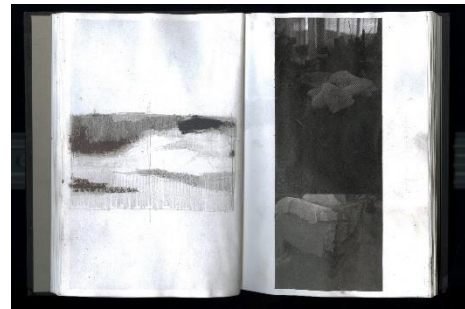


Fig. 61 Cuaderno de campo. Empleo de fotografía para bocetos.

hincapié en esos nexos que remitieran a las otras imágenes, y aún a sabiendas de que no se está hablando de un espacio único, se pudiese generar esa narrativa común, revelando aspectos visuales de importancia, como las atmósferas o el empleo de la luz.

En este aspecto, el cuaderno de campo ha sido algo fundamental. En él se han realizado pruebas en pintura directamente sobre algunas fotografías, así como collages o posibles composiciones, por lo que aquí se incluye esa correspondencia entre disciplinas y también las distintas fases y planteamientos del proyecto, con tentativas descartadas y hallazgos posteriormente llevados a lo definitivo. (ver ANEXO III).

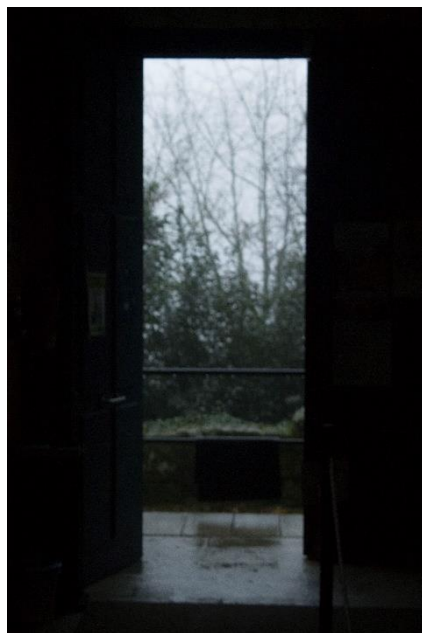


Fig. 62 Referencia fotográfica para el desenvolvimiento de la obra



Fig. 63 Cuaderno de campo. Intervención sobre fotografía



Fig. 64 Cuaderno de campo. Intervención sobre fotografía



Fig. 65 Cuaderno de campo. Collage.

5. CONCLUSIONES

Con este proyecto hemos podido poner en relación la indagación teórica, desde los distintos campos, con la práctica. Se ha visto cómo la investigación condicionaba el modo de ver e interesarnos por lo representado, y viceversa: cómo la propia experiencia pictórica y del territorio nos remitía a ramas de investigación concretas. Debido al planteamiento transversal a lo largo del tiempo, las distintas fases han podido ir alimentándose entre sí, y a la vez acotando nuestro campo de interés hasta condensarse en el presente trabajo.

Las obras que se presentan son de carácter plural, aunque están ligadas por una idea de conjunto que les da solidez: tanto la base conceptual como el nexo de los desplazamientos. El recorrido como base estructural de la práctica se ha mantenido desde el planteamiento, así como las disciplinas con las que se iba a materializar. Por otra parte, el hecho de la implicación subjetiva relaciona las distintas series con una construcción personal de la geografía, objetivo, como algunos de los anteriores, que apuntábamos al inicio del trabajo.

Así, desde la práctica hemos buscado la relación con los puntos definitorios del proyecto -como el paisaje fragmentario, la ciudad practicada o la liminalidad- aunque manteniendo el propio lenguaje de cada disciplina. La coherencia entre ellas se da también por el modo de aplicación de la metodología (la relación con los desplazamientos). La práctica, así, se establece como base fundamental de la investigación, ya que es a través de ella como el entorno se traduce en forma, y esa forma en nuevas relaciones.

Las problemáticas y limitaciones principales que han surgido a lo largo del trabajo han tenido sobre todo que ver con la organización y la creación de la práctica. En fotografía, el material se había generado sin una concepción inicial de serie, por lo que a la hora de organizarlas posteriormente existían algunas disonancias. El empleo del blanco y negro o el cambio de formato han ayudado a cohesionar los grupos, aunque, por ejemplo, se han tenido que descartar las fotografías en formato vertical. En el caso de la pintura y el dibujo, se ha dado prioridad al procedimiento y a la plasticidad de la obra frente a la similitud con el referente, sacrificando la vinculación con el espacio real, algo que en un principio nos interesaba evidenciar.

Este proyecto no se entiende como algo concluido, sino como un trabajo en progreso, que se continuará abriendo nuevas líneas de investigación/materialización y descartando otras. Además, el método

empleado podrá extrapolarse a otros lugares, pudiendo en un futuro ampliar el archivo y poner en relación las distintas localizaciones geográficas.

A pesar de que no se haya materializado una exposición, (por cuestiones económicas o por falta de medios), el grupo de las distintas series podría ser concebido como un conjunto instalativo, para ponerlo en relación en el espacio real, y poder generar así nuevas relaciones entre imágenes, o hacer visibles las que no lo eran.

6. REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

BERGER, J. y DYER, G., 2015. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 9788425227929.

BOLLNOW, O.F., 1969. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.

CALABRESE, O., 1993. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra. ISBN 8437611598.

CERTEAU, M. de, 2007. *La invención de lo cotidiano. I, Artes de hacer*. Nueva ed. Tlaquepaque: Universidad Iberoamericana. ISBN 9688592595.

DELGADO, M., 1999. *El animal público : hacia una antropología de los espacios urbanos*. 3a-5a ed. Barcelona: Anagrama. ISBN 8433905805.

MERLEAU-PONTY, M., 1975. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península. ISBN 8429711015.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E., 2009. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN 9788497429085.

NOGUÉ, J., 2007. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN 9788497426244.

PEREJAUME, 1997. *Tres debuxos*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea. ISBN 8445314122.

PRATS, F. y CASTRO FLÓREZ, F., 2009. Fernando Prats: *catch on the fly* : sala La Gallera, València : 7 de maig-12 de juliol 25009 = 7 de mayo -12 de julio 2009. s.l: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. ISBN 9788448252199.

RICHTER, G. y OBRIST, H.-U., 1995. *The daily practice of painting : writings and interviews 1962-1993*. Cambridge, Massachusetts ; London: MIT Press. ISBN 026268084X.

RIVAS, H., SCHNAITH, N. y PERMANYER, L., 2006. *Huellas*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. ISBN 8439372795.

ROGER, A., 2007. Breve tratado del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN 9788497426817.

VEGA ESQUERRA, A., 2010. *Sacrificio y creación en la pintura de Mark Rothko: la vía estética de la emoción religiosa*. Madrid: Siruela. ISBN 9788498413663.

ZAMBRANO, M. y IGLESIAS, A., 1989. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe. ISBN 8423952991.

WEBGRAFÍA

BLEDA, M, ROSA, J.M. (s.f) *Arquitecturas/Memoriales. 2005-2010*. Bleda y Rosa. [bleda y rosa](#) (consulta 4/04/2022)

CARERI, F. (2009) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. [Archivo PDF] Disponible en: [Careri, Franco - El andar como práctica estética.pdf \(archive.org\)](#) (consulta 30/04/2022)

HAUPENTHAL, U. (2010) *Dimensions of the Possible, Some Remarks on Robert Bosisio's Pictorial Concept*. Robert Bosisio. [Dimensions of the Possible, 2010 - Texts - Robert Bosisio \(robert-bosisio.com\)](#) (consulta 16/05/2022)

MORALES, N. (2001). *Filosofía de lo cotidiano y el ritmanálisis*. Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología, Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70511233012> (consulta 20/04/2022)

PEREJAUME. Selección de textos, [Archivo PDF] Disponible en: [Maquetación 1 \(macba.cat\)](#) (consulta 4/04/2022)

RIVERA, S. (2002) *Mark Rothko: la intensidad del drama*. Biblioteca Babab. [BABAB.COM - Mark Rothko: La intensidad del drama](#) (consulta 14/05/2022)

SONTAG, S. (2006) *Sobre la fotografía* [Archivo PDF] Disponible en: [SONTAG, S. - Sobre la fotografía.pdf](#) (consulta 25/05/2022)

Toro Zambrano, M. C. (2018). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de Filosofía*, 3(21), 19–41. <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707> (Consulta 17/04/2022)

FUENTES NO CITADAS

BACHELARD, G., 1983. *La poética del espacio*. 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 9681609239.

BAQUÉ, D., 2003. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 8425219302.

BARTHES, R., 1990. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. 1a, 12a ed. Barcelona: Paidós. ISBN 8475096212.

BERGER, J., 1997. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ardora. ISBN 8488020082.

DIDI-HUBERMAN, G., 2006. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. ISBN 9871156324.

ECO, U. y CALABRESE, O., 1987. *El tiempo en la pintura*. Madrid: Mondadori. ISBN 8439711433.

PALLASMAA, J., 2012. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN 84-252-2798-4.

PANERO, L.M., 1993. *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufi. ISBN 8479541504.

PEREJAUME, 2008. *La obra y el miedo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. ISBN 9788481097658.

RIVAS, H., 1999. Humberto Rivas: [Exposición] 3 marzo-5 maio 1999, Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago: Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo. ISBN 8445324004.

ZAMBRANO, M., 1993. *Claros del bosque*. 4a ed. Barcelona: Seix Barral. ISBN 8432230391.

7. INDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm	9
Fig. 2 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.	9
Fig. 3 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital	12
Fig. 4 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital	12
Fig. 5 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital	13
Fig. 6 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital	13
Fig. 7 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital	14
Fig. 8 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital	14
Fig. 9 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital	14
Fig. 10 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital	14
Fig. 11 Perejaume, "postaler" 1984	16
Fig. 12 Perejaume, "postaler" 1984	16
Fig. 13 Perejaume, "Fer una escultura és, a hores d'ara, desfer-ne una altra." 1996.	16
Fig. 14 Humberto Rivas, <i>Untitled</i> , 1982 Positive silver gelatin on barium paper 32 x 30 cm	17
Fig. 15 Humberto Rivas, <i>Untitled</i> , 1980 Positive silver gelatin on barium paper 30 x 30 cm	17
Fig. 16 Humberto Rivas, <i>Untitled</i> , 1981	17
Fig. 17 Bleda y Rosa. Campos de fútbol. Godella 1993.	18
Fig. 18 Bleda y Rosa, Puerta de Sión Barrio Judío, 2010.	18
Fig. 19 Bleda y Rosa, Neue Synagoge Oranienburger Straße, 2005.	18
Fig. 20 Mark Rothko en el museo de Historia del Arte, Viena	19
Fig. 21 Mark Rothko: "Nº1" (1964). Basilea.	19
Fig. 22 Interior de la Rothko Chapel	20
Fig. 23 Robert Bosisio, Interior 1999/2000, 47 x 50 cm, Oil and egg tempera on canvas	20
Fig. 24 Estudio del artista, 2015	21
Fig. 25 Robert Bosisio, Bathroom 1987, 44 x 31 cm, Oil and egg tempera on wood	21
Fig. 26 Richard Long "A Line Made by Walking" 1967	22
Fig. 27 Irene Grau "Incoherent walk" 2019	22
Fig. 28 Hamish Fulton, Mankingholes on the Pennine Way, 1973	22
Fig. 29 Gerhard Richter, Two candles. 1982 140 cm x 140 cm oil on canvas	22
Fig. 30 Paulo Lisboa, Sem título, 2018, Grafite s/ aluminio, 150 x 100 cm. Vista parcial da Exposição individual "Imagines Plumbi", 2018, Galeria Graça, Brandão, Lisboa. Créditos fotográficos: Frederico Brízida	23
Fig. 31 Vija Celmins' "Untitled (Knife and Dish)" 1964	23

Fig. 32 Cuaderno de viaje (apuntes) _____	24
Fig. 33 Cuaderno de viaje (apuntes) _____	24
Fig. 34 Andrés Rivas: S/T 2022, Fotografía digital. (de archivo) _____	25
Fig. 35 Andrés Rivas: S/T 2022, Fotografía digital. (de archivo) _____	25
Fig. 36 Andrés Rivas: S/T 2022, Fotografía digital. (de archivo) _____	26
Fig. 37 Andrés Rivas: S/T 2022, Fotografía digital. (de archivo) _____	26
Fig. 38 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital ____	26
Fig. 39 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital ____	27
Fig. 40 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital ____	27
Fig. 41 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital _____	28
Fig. 42 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital _____	28
Fig. 43 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm _____	29
Fig. 44 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm _____	29
Fig. 45 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm _____	30
Fig. 46 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm _____	30
Fig. 47 Instalación de algunas de las obras en el espacio _____	30
Fig. 48 Instalación de algunas de las obras en el espacio _____	31
Fig. 49 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 33 x 24 cm _____	32
Fig. 50 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tabla 18 x 21 cm _____	32
Fig. 51 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela (Díptico) 81 x 130 cm _____	33
Fig. 52 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 27 x 22 cm _____	33
Fig. 53 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 130 x 97 cm _____	34
Fig. 54 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 130 x 97 cm _____	35
Fig. 55 Andrés Rivas. S/T 2022. Óleo sobre tela 130 x 97 cm _____	36
Fig. 56 Cuaderno de campo. Pruebas de montaje de fotografías. _____	37
Fig. 57 Cuaderno de campo. Pruebas de ensamblaje de fotografías. _____	37
Fig. 58 Cuaderno de campo. Pruebas de montaje de fotografías e intervención pictórica. _____	37
Fig. 59 Cuaderno de campo. Empleo de fotografía para bocetos. _____	38
Fig. 60 Cuaderno de campo. Empleo de fotografía para bocetos. _____	38
Fig. 61 Cuaderno de campo. Empleo de fotografía para bocetos. _____	38
Fig. 62 Referencia fotográfica para el desenvolvimiento de la obra _____	38
Fig. 63 Cuaderno de campo. Intervención sobre fotografía _____	39
Fig. 64 Cuaderno de campo. Intervención sobre fotografía _____	39
Fig. 65 Cuaderno de campo. Collage. _____	39
Fig. 66 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital ____	50
Fig. 67 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital ____	50
Fig. 68 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital ____	51
Fig. 69 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital ____	51

Fig. 113 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital	73
Fig. 114 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital	74
Fig. 115 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital	74
Fig. 116 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	75
Fig. 117 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	75
Fig. 118 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	76
Fig. 119 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	76
Fig. 120 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	77
Fig. 121 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	77
Fig. 122 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	78
Fig. 123 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	78
Fig. 124 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	79
Fig. 125 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	79
Fig. 126 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	80
Fig. 127 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	80
Fig. 128 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	81
Fig. 129 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	81
Fig. 130 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	82
Fig. 131 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm	82
Fig. 132 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm	83
Fig. 133 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm	83
Fig. 134 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm	84
Fig. 135 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm	84
Fig. 136 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 48 x 33.5 cm	85
Fig. 137 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 48 x 33.5 cm	86
Fig. 138 De la serie "El lugar del aire" (Díptico) 2022. Carbón sobre papel 100 x 70 cm (c/u)	87

Fig. 139 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 100 x 70 cm	88
Fig. 140 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 100 x 70 cm	88
Fig. 141 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 100 x 70 cm	89
Fig. 142 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 22.5 x 30.5 cm	89
Fig. 143 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 22.5 x 30.5 cm	90
Fig. 144 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 22.5 x 30.5 cm	90
Fig. 145 Cuaderno de campo. Pruebas de montaje de fotografías e intervención pictórica.	91
Fig. 146 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.	92
Fig. 147 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.	92
Fig. 148 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.	93
Fig. 149 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.	93
Fig. 150 Cuaderno de campo. Pruebas de collage.	94

8. ANEXOS

8.1. ANEXO I

8.1.1 Serie fotográfica Exteriores I:



Fig. 66 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 67 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 68 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 69 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 70 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 71 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 72 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 73 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 74 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 75 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital

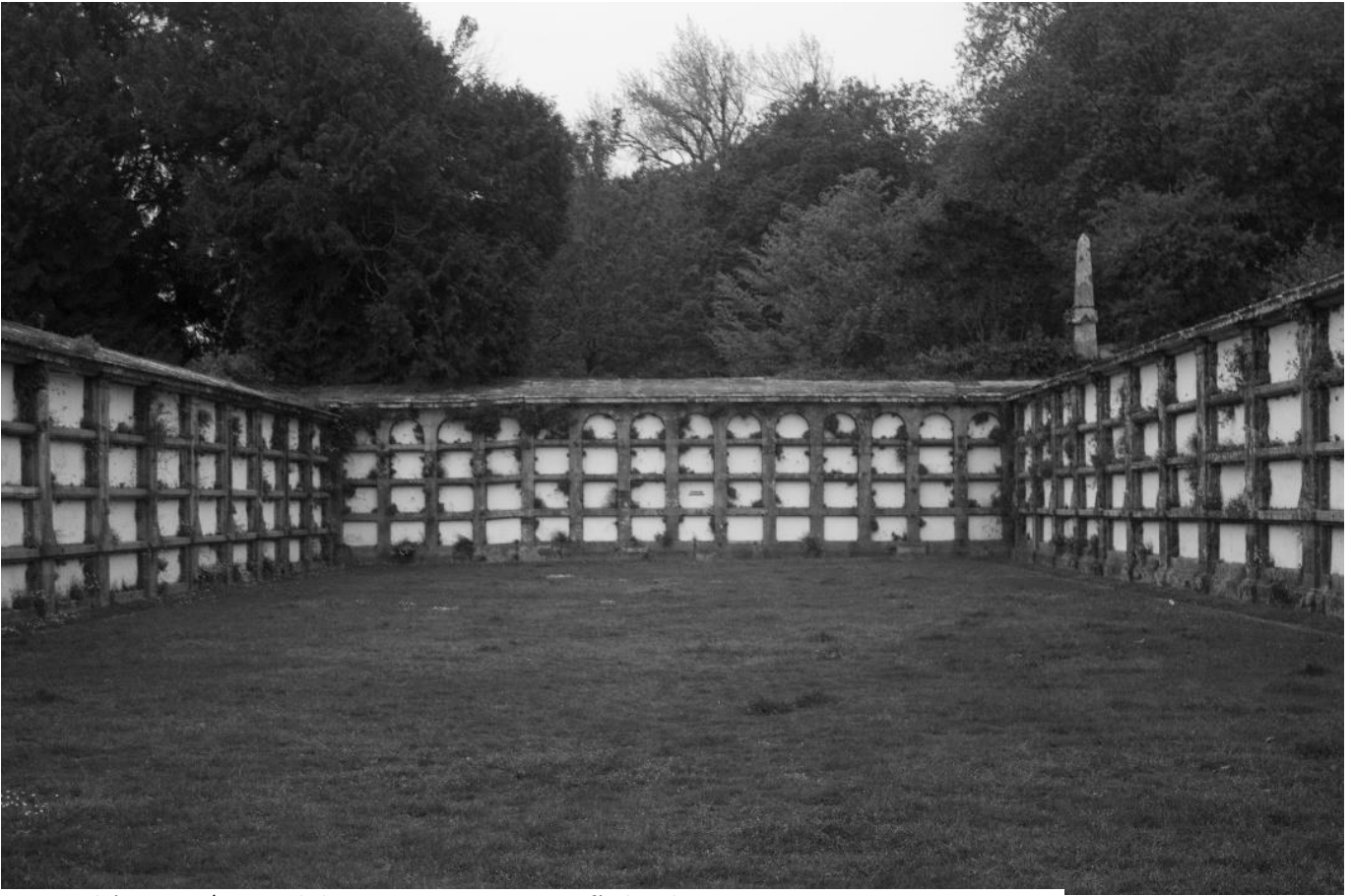


Fig. 76 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 77 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 78 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 79 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 81 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 80 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 83 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital



Fig. 82 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores I. Fotografía digital

8.1.2. Serie fotográfica Exteriores II:



Fig. 85 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 84 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 87 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 86 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 89 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 88 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 91 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 90 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 93 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 92 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 95 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 94 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 97 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 96 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 99 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 98 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital



Fig. 101 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital

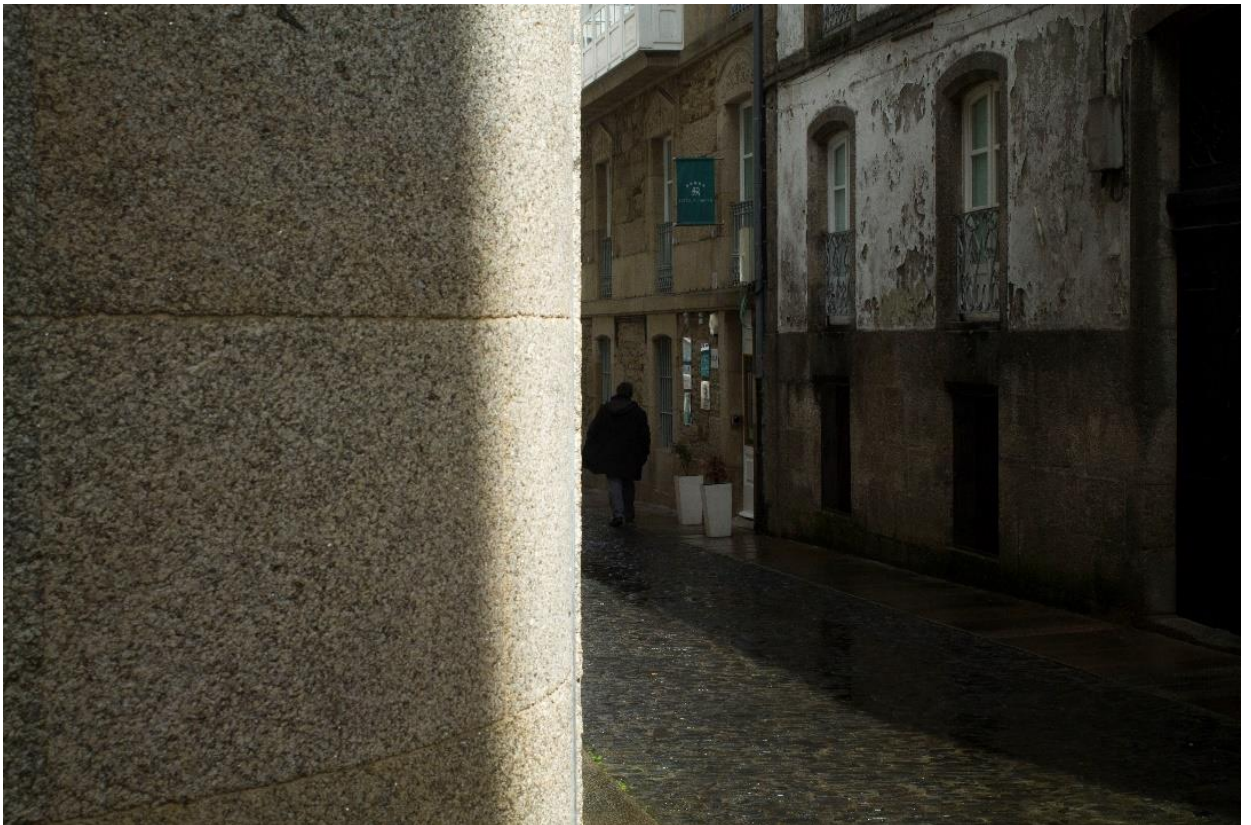


Fig. 100 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Exteriores II. Fotografía digital

8.1.3. Serie fotográfica Interior:



Fig. 102 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 103 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 104 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 105 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 106 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital

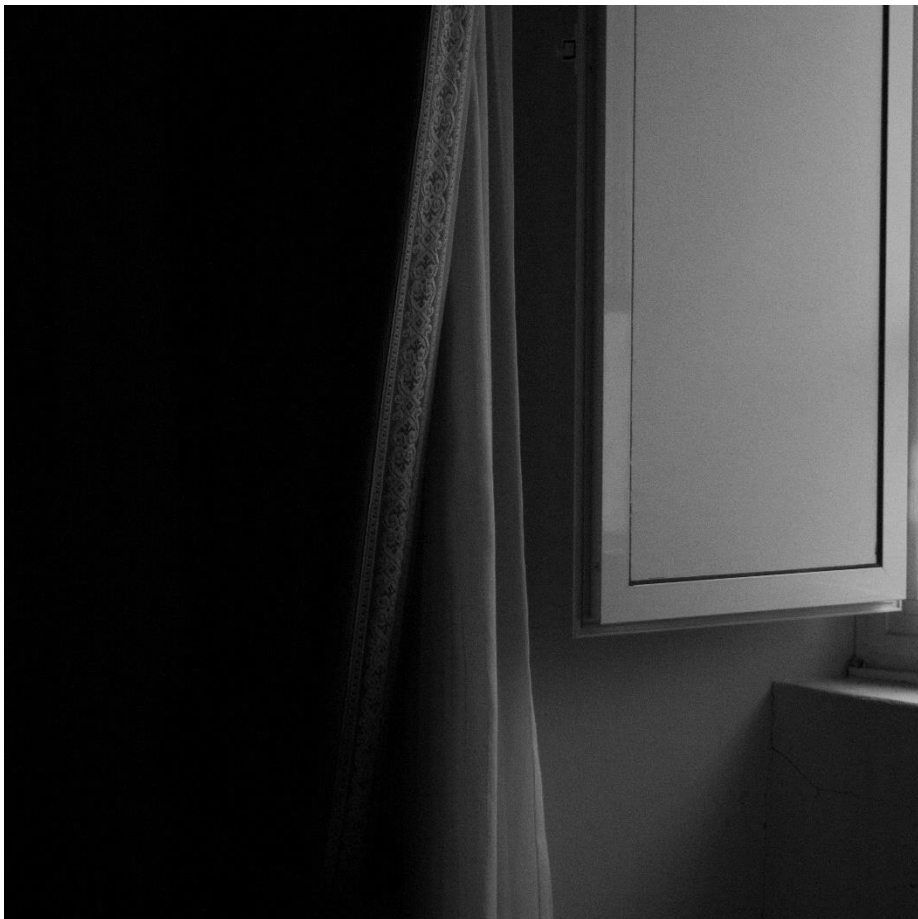


Fig. 107 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 108 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 109 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 110 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 111 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 112 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital

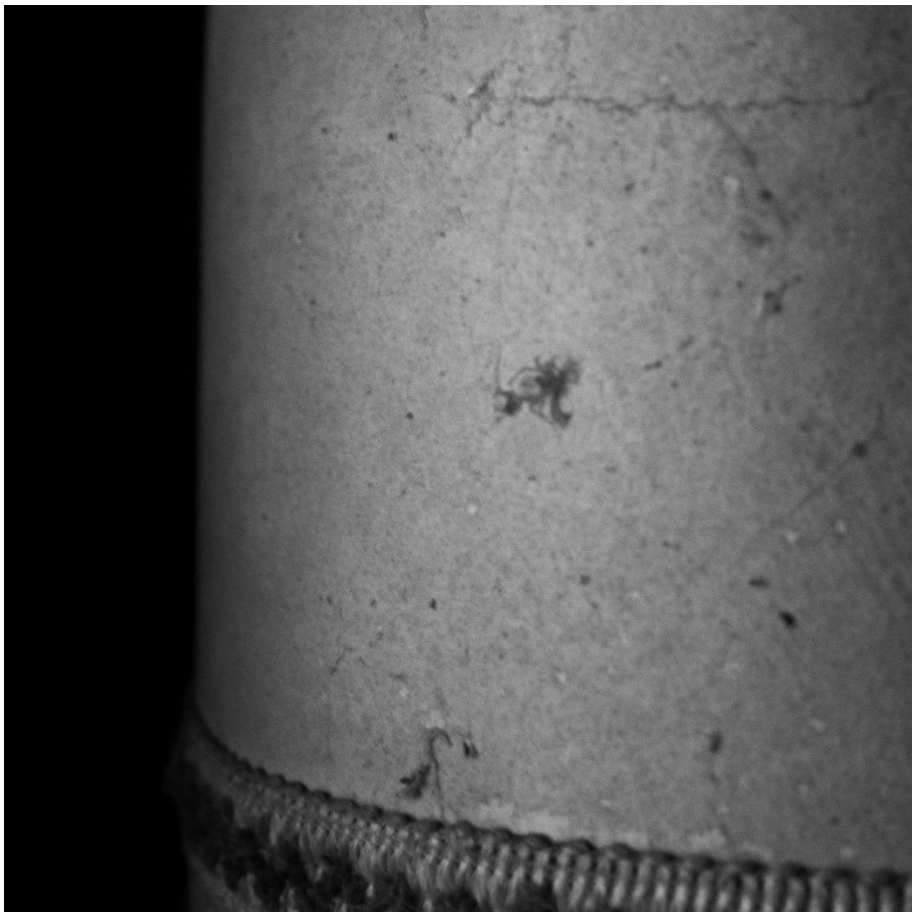


Fig. 113 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 114 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital



Fig. 115 Andrés Rivas: S/T 2022, de la serie Interior. Fotografía digital

8.2. ANEXO II

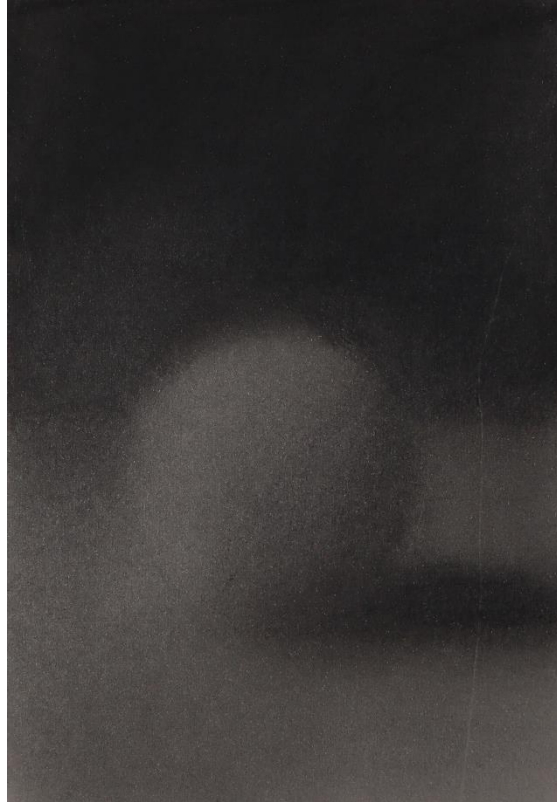


Fig. 116 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 117 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 118 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022.
Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 119 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022.
Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm

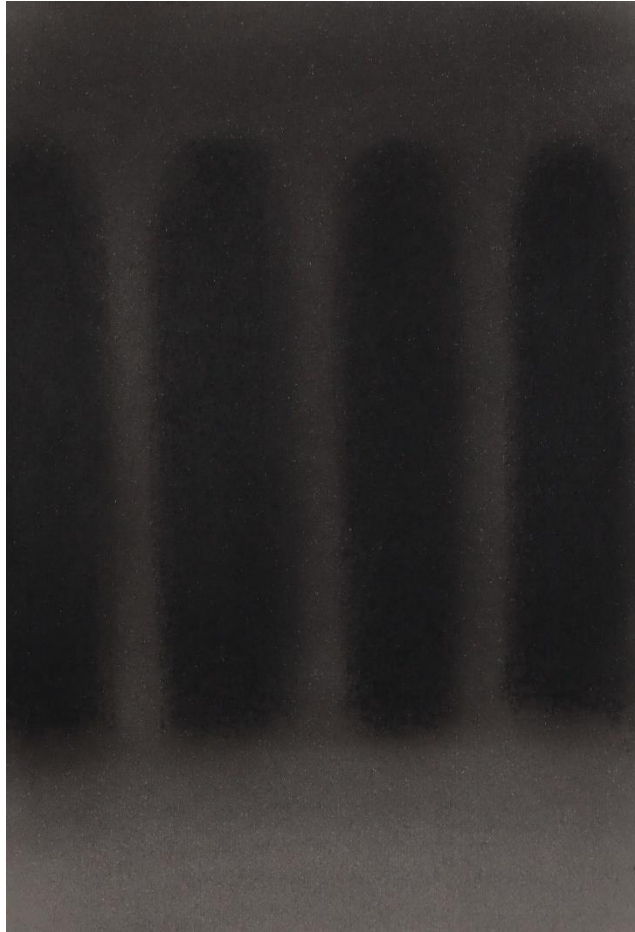


Fig. 120 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 121 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 122 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm

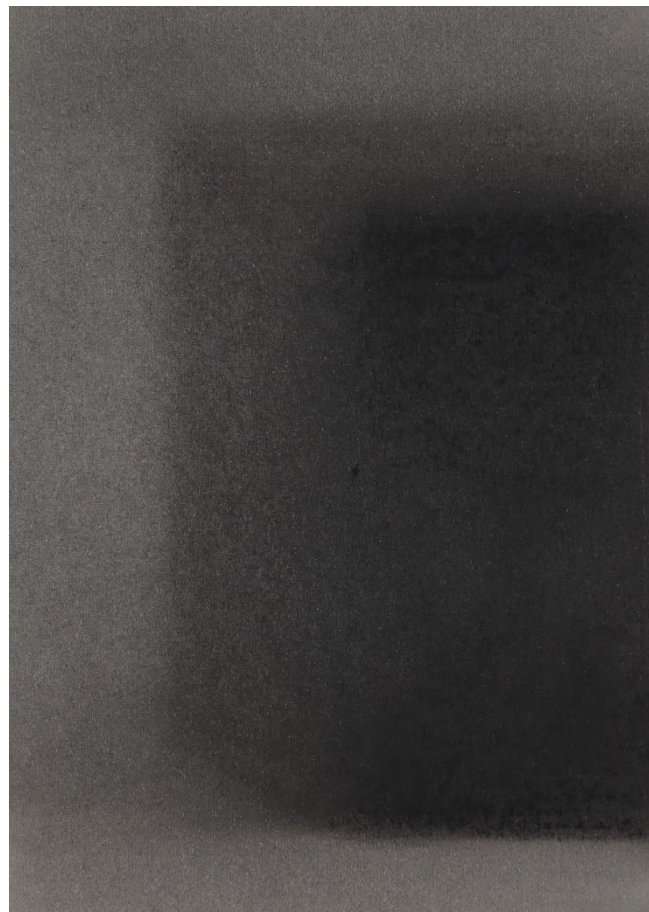


Fig. 123 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 124 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 125 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 126 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm

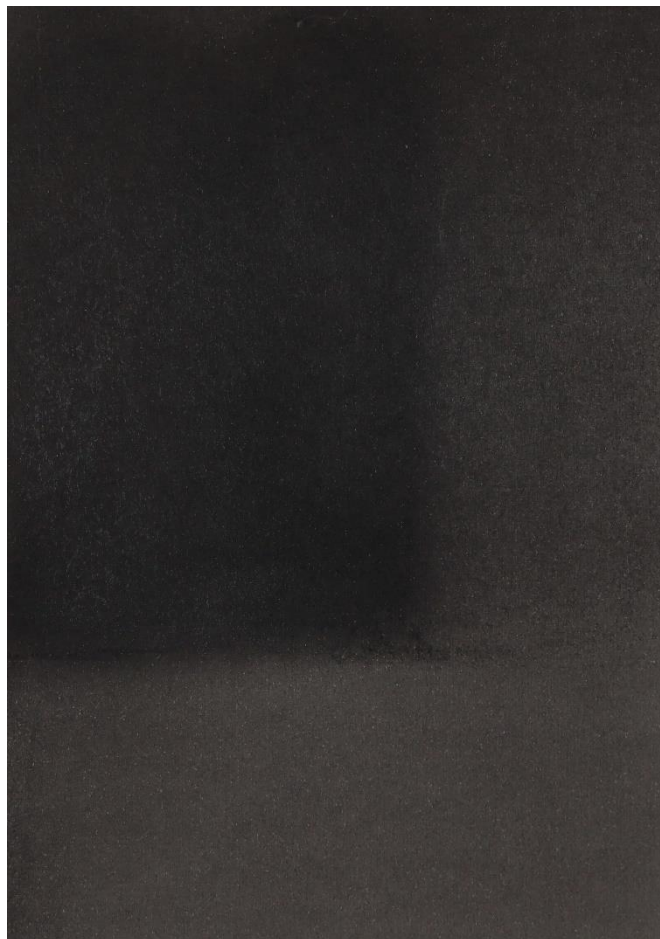


Fig. 127 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 128 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 129 Andrés Rivas. De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm

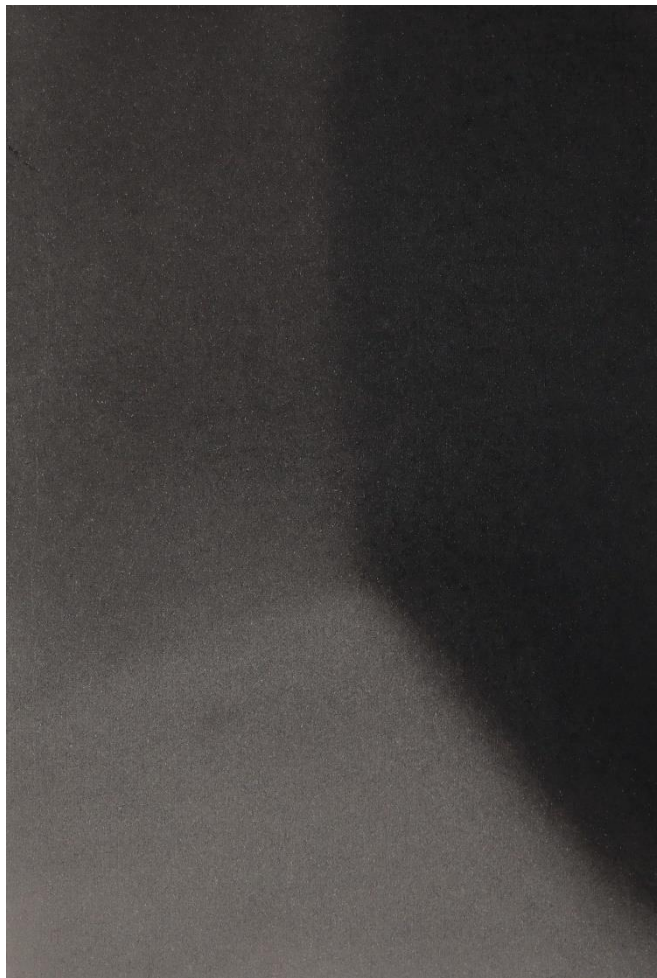


Fig. 130 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm

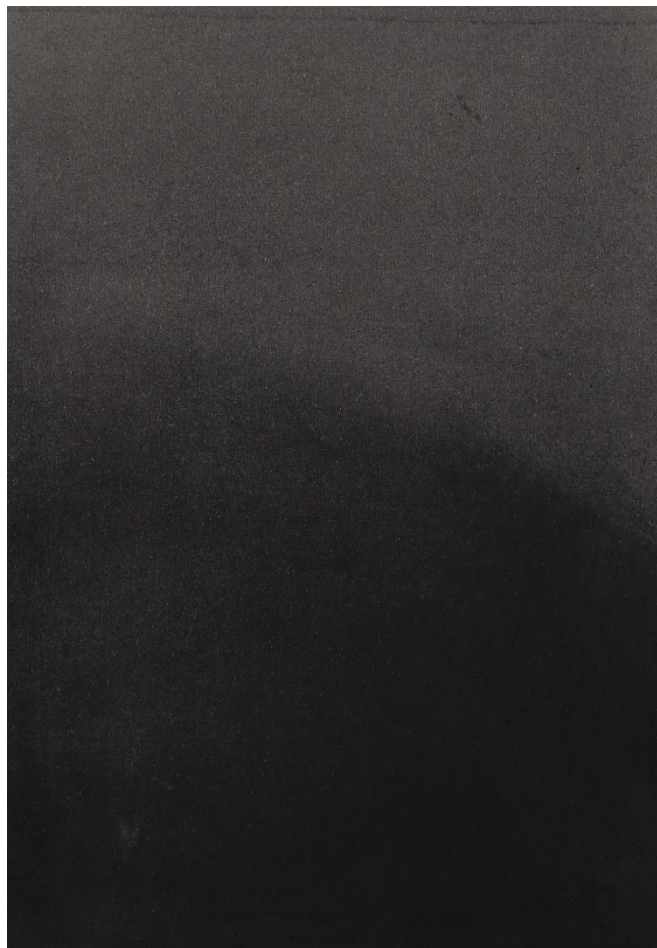


Fig. 131 Andrés Rivas. De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 24 x 16,5 cm



Fig. 132 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm

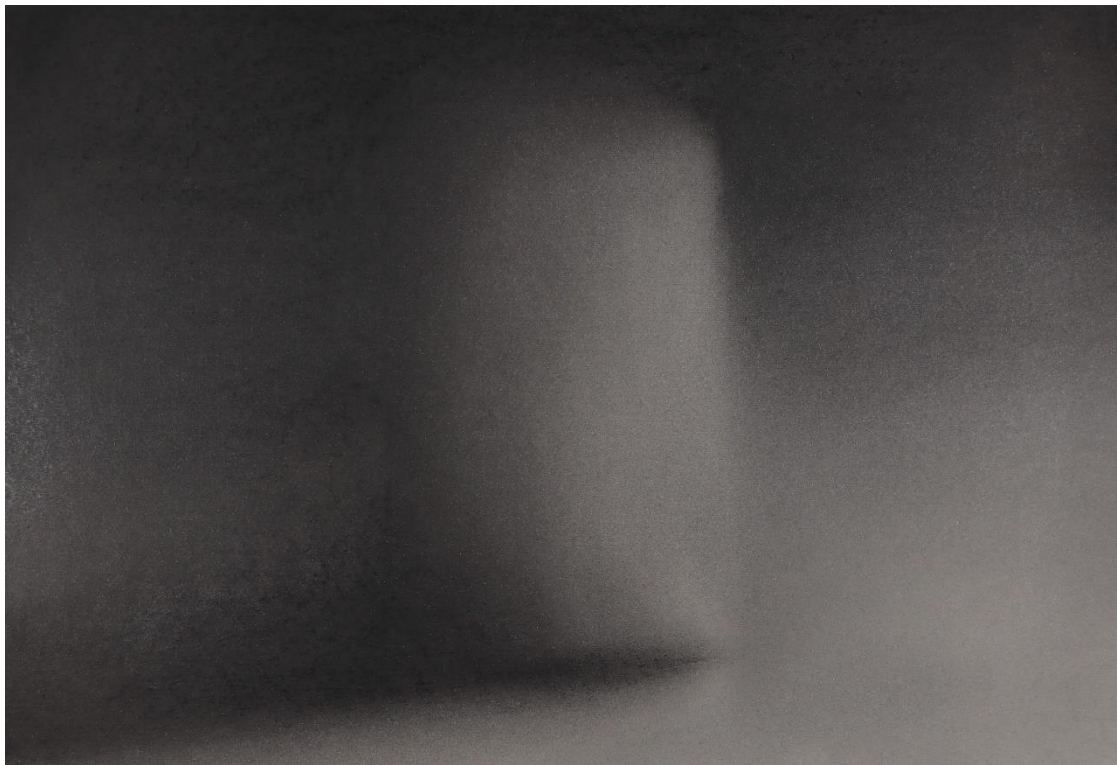


Fig. 133 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm

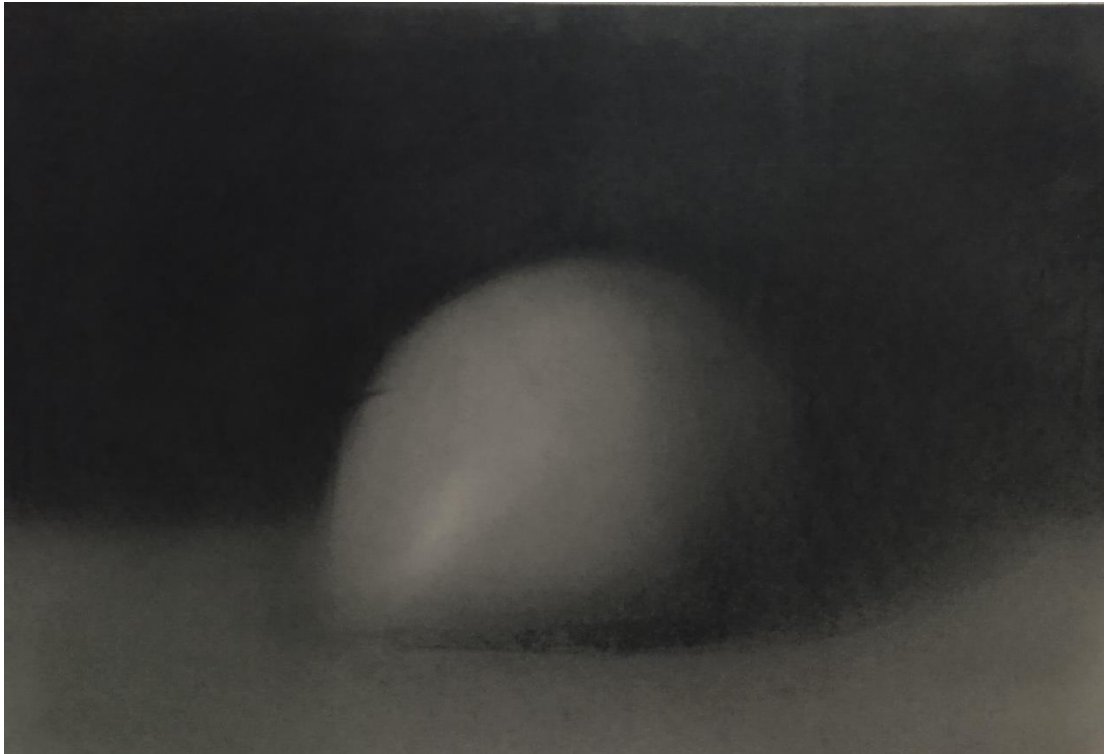


Fig. 135 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm



Fig. 134 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 34 x 49 cm



Fig. 136 De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 48 x 33.5 cm

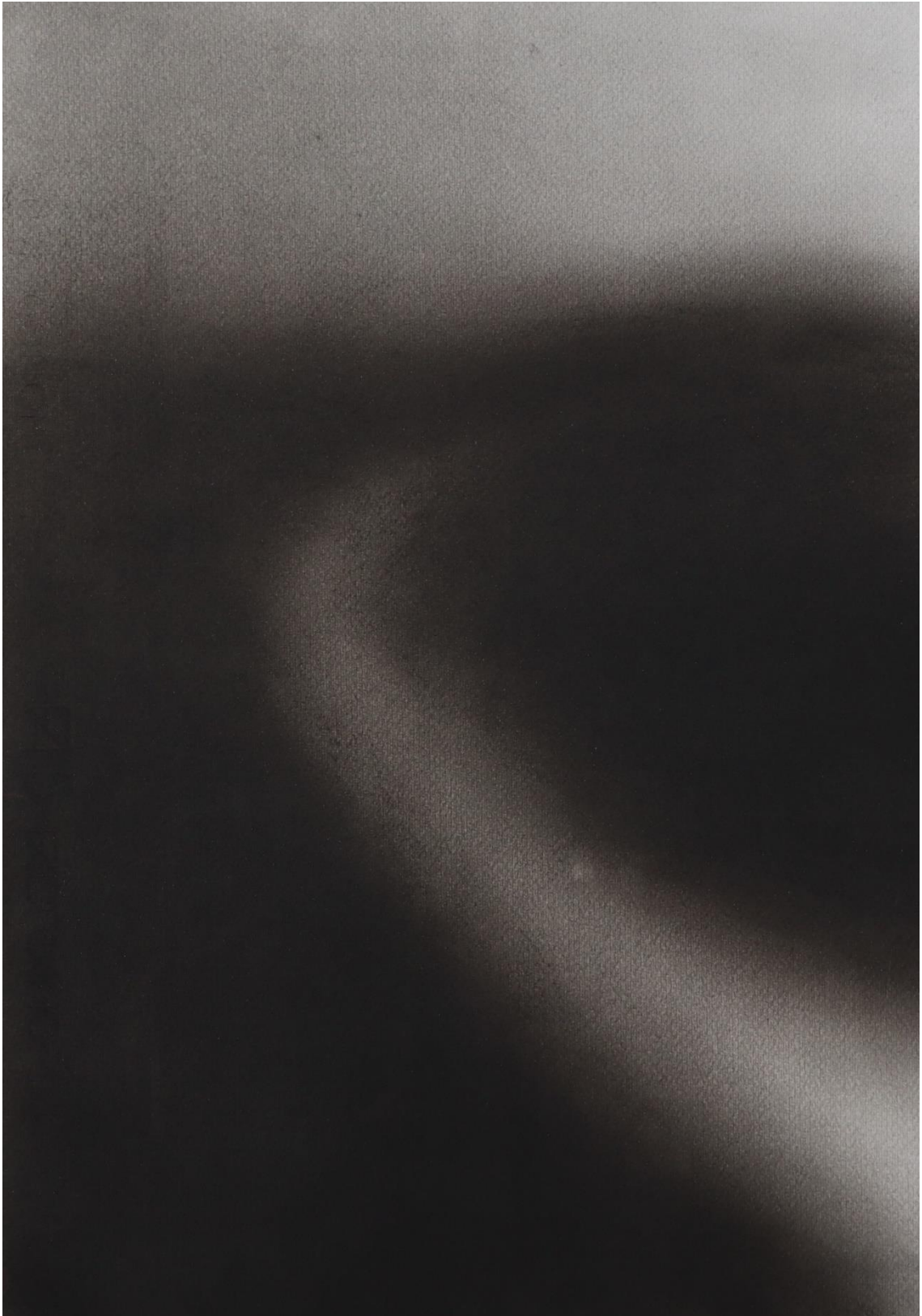


Fig. 137 De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 48 x 33.5 cm

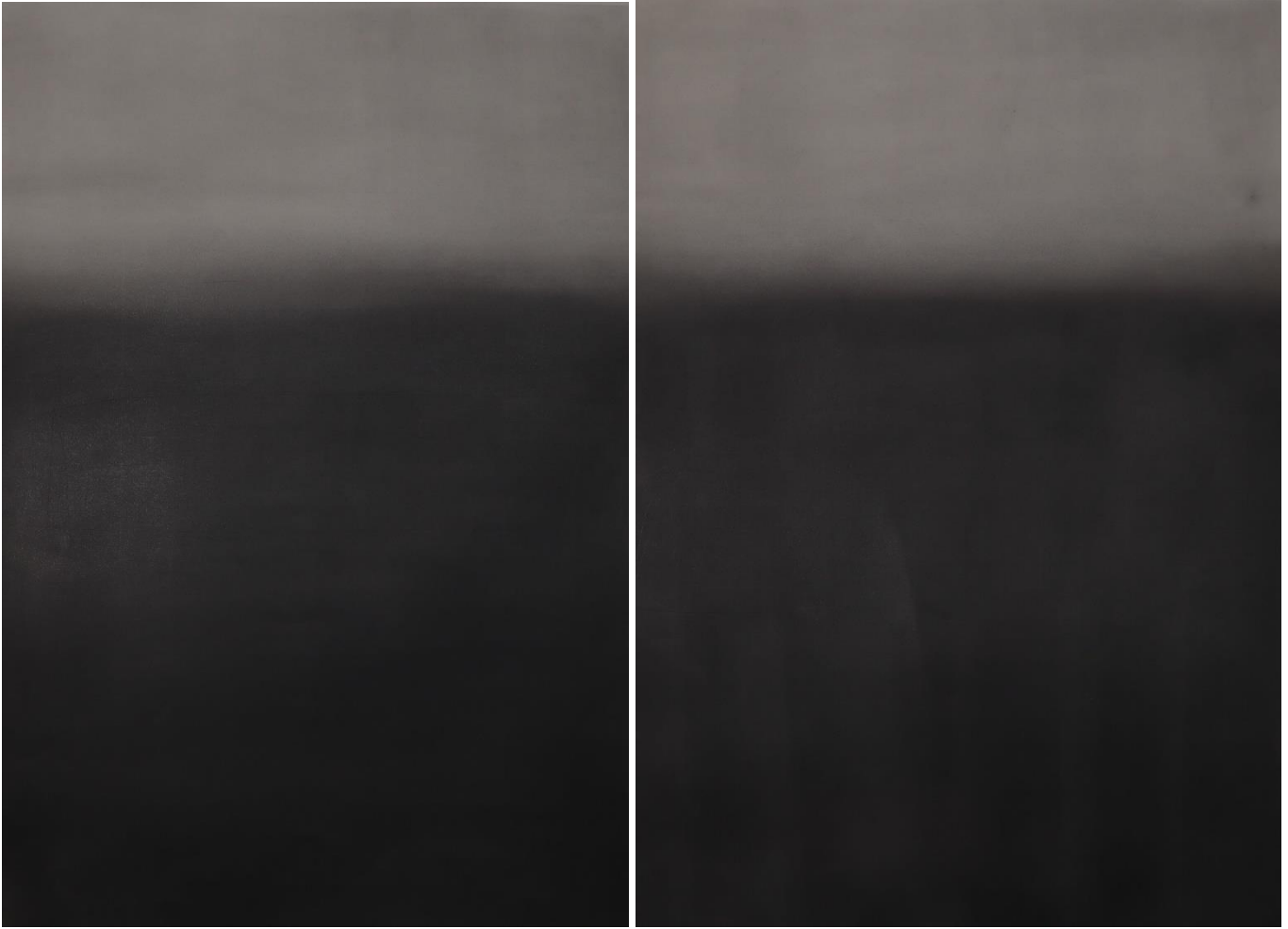


Fig. 138 De la serie "El lugar del aire" (Díptico) 2022. Carbón sobre papel 100 x 70 cm (c/u)



Fig. 139 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel
100 x 70 cm



Fig. 140 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel
100 x 70 cm



Fig. 141 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 100 x 70 cm



Fig. 142 De la serie "El lugar del aire" 2022. Carbón sobre papel 22.5 x 30.5 cm



Fig. 143 De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 22.5 x 30.5 cm



Fig. 144 De la serie *"El lugar del aire"* 2022. Carbón sobre papel 22.5 x 30.5 cm

8.3 ANEXO III:

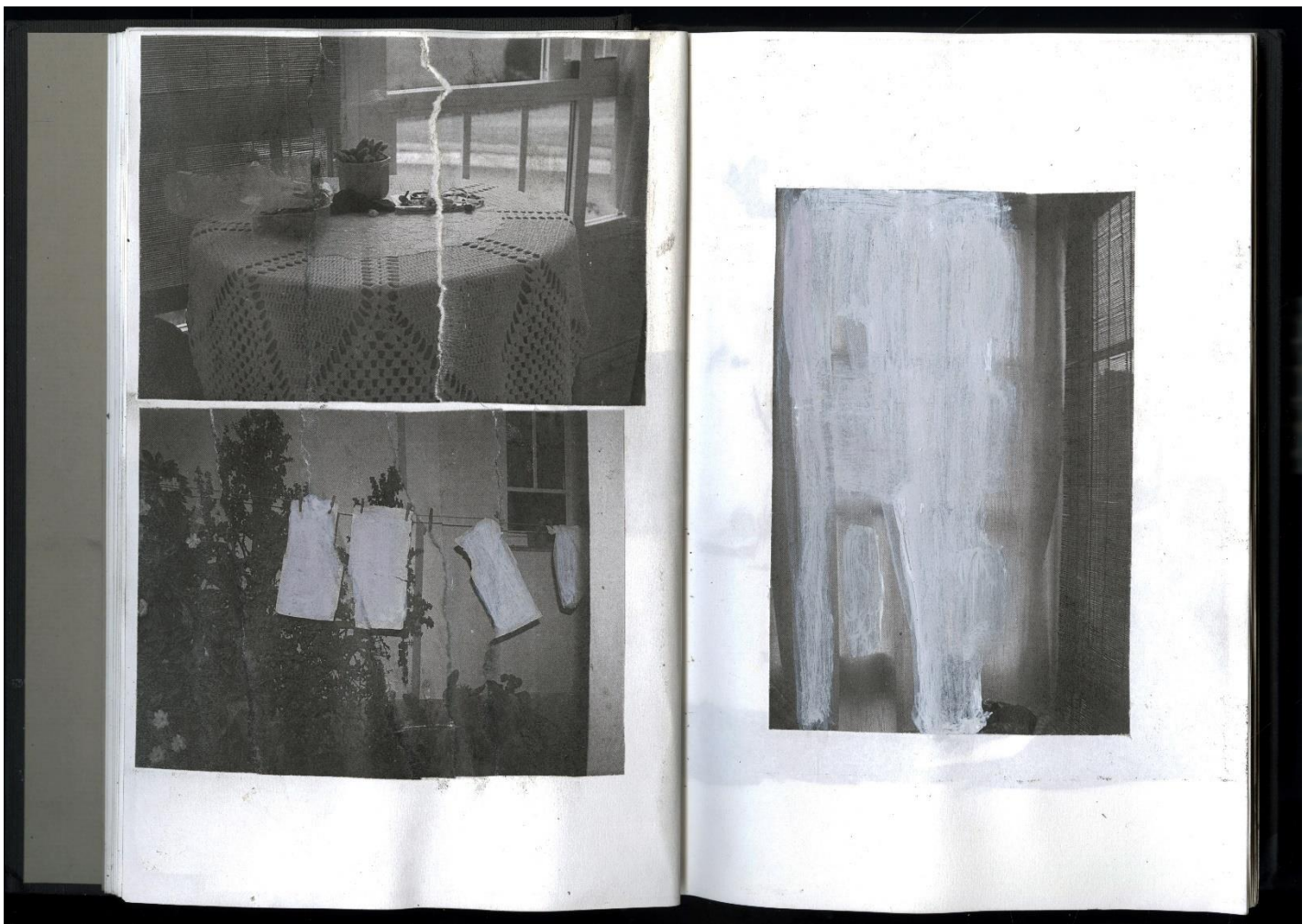


Fig. 145 Cuaderno de campo. Pruebas de montaje de fotografías e intervención pictórica.



Fig. 147 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.

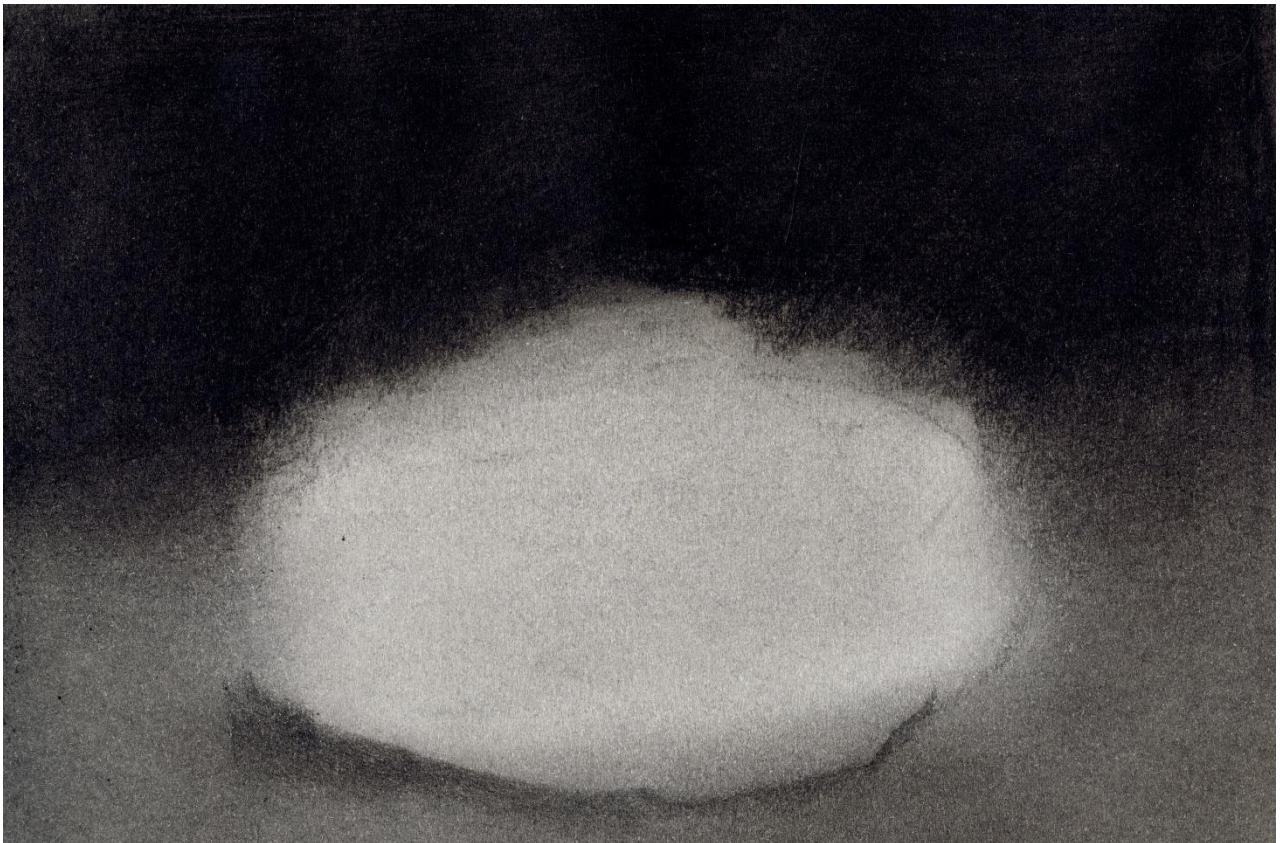


Fig. 146 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.



Fig. 149 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.



Fig. 148 Cuaderno de campo. Pruebas de dibujo.



Fig. 150 Cuaderno de campo. Pruebas de collage.