

# UNA MIRADA PICTÓRICA A TRAVÉS DE LA VENTANA

Maibet Valdés Espinosa  
Dirigido por: Ricardo Forriols

Máster en Producción Artística  
Universidad Politécnica de Valencia  
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Valencia, Julio 2016.



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

Tipología 4. Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica



*Me gustaría agradecer este trabajo a mi tutor y director por la paciencia y el apoyo brindado. A Luis por ser incondicional, a mi familia, a Marta Negre por “concederme la licencia de artista y sus horas extras”, a mis amigos cubanos por los diálogos y el apoyo desde la distancia, a Charly, a María José, a Mary y a todas las personas que de una manera u otra han hecho posible este proyecto.*



## RESUMEN

El propósito de este trabajo fin de Máster es mostrar el proceso de creación de una serie de intervenciones pictóricas que utilizan la ventana como soporte. Usamos la experimentación como método creativo al que denominamos “ensayo/error”.

Reflexionando con ello acerca de los conceptos de cuadro como ventana, la hibridación entre fotografía y pintura, y la relación entre el espacio cotidiano y el paisaje urbano desde un punto de vista pictórico.

Se toma como referente la obra de varios artistas que trabajan en el campo de la pintura expandida, así como un trabajo artístico personal desarrollado en Cuba y España.

## PALABRAS CLAVE

Pintura, fotografía, cuadro ventana, paisaje urbano, ensayo/error.

## ABSTRACT

The purpose of this master’s project is to show a series of pictorial interventions where I use the window as a support in the creative process. We denominate “trial/error” as the working methodology through experimentation, and it is the way of our production.

Thereby reflecting on the concepts of using the window as a canvas, the hybridization between photography and painting, and the relationship between everyday space and urban landscape from the pictorial point of view.

In order to achieve this I’ve used as references the work of artists working in the field of expanded painting, as well as a personal body of work I’ve developed in Cuba and Spain.

## KEYWORDS

Painting, photography, picture window, cityscape, trial / error.



# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación.	8
1.2. Objetivos.	9
1.3. Metodología.	9

## 2. APROXIMACIÓN TEÓRICA.

2.1. La idea de cuadro ventana. Mirando a través del cuadro ventana.	11
2.2. Cuando pintura y fotografía se hibridan.	24
2.3. “Lo expandido”.	27

## 3. REFERENTES ARTÍSTICOS.

3.1. Fotógrafos que son pintores y pintores que son fotógrafos	
3.1.1. Darío Villalba y sus rostros intervenidos.	30
3.1.2. Juan Ugalde Y sus cruces casuales y maravillosos.	32
3.1.3. Darío Urzay y su representación mediante medios tecnológicos.	33
3.2. La superposición de la imagen: Otras miradas.	
3.2.1. Gerard Richter y sus fotografías pintadas.	36
3.2.2. Gillian Wearing y su propuesta artística desde la ventana.	38

## 4. RELACIONES ENTRE EL ESPACIO COTIDIANO Y EL PAISAJE URBANO. DE LA HABANA A VALENCIA.

4.1. El paisaje como construcción social y Cultural.	40
4.2. Mi paisaje en Cuba: El proyecto artístico que antecede.	44

## 5. DESDE LA VENTANA: PROCESO CREATIVO ENSAYO-ERROR.

5.1. Ensayo-error a partir de las etapas de trabajo.	
5.1.1. Primera Etapa. Punto de partida, la veladura.	54
5.1.2. Segunda etapa. Propuesta final y uso de geles.	61
5.1.3. Descripción del proceso creativo / Técnico.	62

5.2. Catalogación. Trabajo final.	64
<b>6. CONCLUSIONES.</b>	<b>77</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA.</b>	<b>78</b>
<b>8. LISTADO DE ILUSTRACIONES.</b>	<b>80</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Motivación:

*Una mirada pictórica a través de la ventana* es el título del presente trabajo que exponemos a continuación, en el Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia.

Una de las principales motivaciones para la realización de este proyecto fue encontrarme a mi llegada a Valencia con el concepto de “pintura expandida”. Mi gran interés por el tema viene dado por mi formación académica en “pintura”, aunque en Cuba tenía otros intereses artísticos, considero que no he dejado de pensar de manera pictórica.

A partir de este momento inicio un proceso de introspección, que me permite reflexionar sobre cómo seguir produciendo en este nuevo contexto; cuando el registro de la obra, y los procesos de creación, no solamente han cambiado de lugar, sino que además hemos descubierto una serie de artistas que abordan la pintura de un modo diferente sin dejar de “pintar”.

En una fase inicial partimos de una investigación conceptual que involucra la observación como método de análisis de la realidad, así como la consulta de textos de sociología y filosofía que desde otras áreas del conocimiento nos refuerzan nuestro pensamiento sobre el arte contemporáneo. Durante el curso del Máster asignaturas como: Claves de discurso artístico contemporáneo, Razones de la sinrazón, Crisis de la modernidad, y Comportamientos del arte ante un nuevo cambio de paradigma fueron claves. El Taller de fotografía fortaleció mis conocimientos acerca de la técnica y el aprendizaje del manejo de la luz tanto en el plató como en exteriores.

Todas las asignaturas de una manera u otra aportaron algo; pero consideramos que Retórica del fin de la pintura marcó una pauta importante. Pensar acerca del concepto de la pintura desde lo pictórico mediante esta asignatura, aumentó nuestra toma de conciencia y nuestros deseos de adentrarnos en la realización de este proyecto final de Máster.

Todo lo anterior nos conduce a iniciar la producción que se expone a continuación, la cual consiste en la creación de una serie de intervenciones pictóricas usando como soporte el cristal de la ventana, a través del cual nos asomamos al paisaje urbano de nuestro entorno.

En esta serie de intervenciones fusionamos pintura con fotografía, con el fin de dialogar con el paisaje y experimentar a través del proceso creativo. Entendemos lo pictórico como idea, donde las fronteras artísticas se desdibujan y a su vez se conectan.

## **1.2. Objetivos.**

Los objetivos de este trabajo son los siguientes:

1. Experimentar sobre el acto de transformar un paisaje urbano de manera pictórica; utilizando el cristal de la ventana como soporte traslúcido.
2. Tomar conciencia y aprender del proceso creativo empírico: ensayo/error.
3. Indagar sobre los cuerpos teóricos de críticos y artistas que han abordado la pintura y la fotografía.

## **1.3. Metodología.**

A continuación, definiremos la metodología que emplearemos para el desarrollo del presente proyecto, que se divide en cuatro capítulos:

Los tres primeros teóricos abordarán conceptos relevantes para entender el trabajo y referentes destacados que estudiaremos, para llegar al último capítulo donde se desarrolla el proceso de producción del presente proyecto. En el primer capítulo establecemos el marco teórico donde se abordan los conceptos e ideas sobre el cuadro como ventana, el concepto de cuadro y la reflexión sobre lo expandido introducido por Rosalind Krauss, que nos permite hablar sobre la relación entre varias disciplinas, específicamente entre pintura y fotografía.

En un segundo capítulo, se revisan las obras de tres artistas que trabajan la fusión entre pintura y fotografía: Darío Villalba, Juan Ugalde y Darío Urzay. En un segundo apartado incorporamos las miradas de otros dos artistas: Gerard Richter y Gilliam Wearing.

En el tercer y último capítulo teórico, establecemos los vínculos entre el espacio cotidiano y el paisaje urbano, superponiendo ambos planos y explicando el concepto de paisaje entendido como construcción social y su relación con mi producción artística realizada en Cuba.

En el cuarto y último capítulo desarrollamos todo el proceso creativo basado en la experimentación, metodología usada para el desarrollo de la producción artística, la cual denominamos ensayo/error. Un proceso de búsqueda, análisis de referentes relacionados con el tema, lecturas y experimentación propia en el desarrollo de este proceso dividido en dos etapas:

- Una primera etapa en la que se construye la obra desde un punto de vista más intuitivo.
- Una segunda etapa con un interés conceptual definido en la que trabajamos en función de desarrollar la idea plásticamente.

## 2. APROXIMACIÓN TEÓRICA

### 2.1. La idea de cuadro ventana. Mirando a través de la ventana.

Para comenzar este capítulo nos vemos en la imperiosa necesidad de volver un poco atrás en el tiempo, como diría Marcelin Pleynet, en su texto de 1971, “*Desaparición del cuadro*”.

*Cualquiera que sea el discurso que se sostenga sobre la historia de la pintura, se viera en la obligación de repetir en primer lugar otro discurso, de volver sobre una historia ya hecha.*<sup>1</sup>

De manera que la historia y la contemporaneidad no dejan de remitirse la una a la otra y, en el intento de reflexionar sobre el objeto pintura, aprovechamos esta posibilidad para introducir la idea de cuadro-ventana y mostramos un brevísimo recorrido sobre la concepción de la pintura como imagen y ventana al mundo.

Debemos remontarnos al Renacimiento para entender que la pintura se convierte en cuadro y se hace autónoma. Previamente a este momento, la pintura estaba condicionada a un soporte fijo, inamovible, pues en su gran parte estaban representadas en retablos y frescos de iglesias, palacios y otros edificios. Este cambio desde un soporte mural hacia tablas o lienzos, es importante, pues concede la posibilidad de que las obras se transporten e intercambien con mayor facilidad.

Como señala Félix de Azua en su obra *Diccionario de las Artes*:

*No hay «cuadros» antes del siglo XIV en términos generales; o, si se prefiere, en tanto que concepto, no existe el cuadro autónomo. Hasta este siglo, con algunas excepciones como los iconos bizantinos, la pintura se realizaba sobre los muros del templo si era de gran formato e importancia, o entre las páginas de un libro si se trataba de una estampa. De manera que no cabía la menor duda: la pintura*

---

<sup>1</sup> PLEYNET, Marcelin, “*Desaparición del cuadro*” en *La enseñanza de la Pintura. Ensayos*. Editorial Gili. Barcelona 1978. p. 197.

*estaba al servicio de la arquitectura o de la letra; el pintor tenía por obligación añadir su parte a una construcción más vasta, fuera ésta un edificio o un discurso lingüístico en el que su pintura actuaba como simple elemento de refuerzo. La pintura no era soberana. Pero entre el siglo XIV y el XVI alcanza su soberanía mediante una rapidísima conversión en mercancía de fácil traslado.*<sup>2</sup>

Furetière, en 1690 en su definición de cuadro, concede importancia a la imagen o representación del objeto figurativo, como reseña Victor Stoichita en su obra *La invención del Cuadro*.

*Tableau: imagen o representación de una cosa hecha por un pintor con sus pinceles y sus colores. Los cuadros pintados sobre tela son más cómodos para el transporte (...). Los cuadros enmarcados lucen más que los otros. La más bella de las curiosidades de los cuadros*<sup>3</sup>

Una vez expuesto el concepto de cuadro como soporte, nos introducimos en la idea de cuadro como ventana, que nos permite hablar de la representación de la imagen mediante un sistema de orden visual y espacial aplicado a la práctica pictórica.

Esta idea tendrá sus orígenes en el pensamiento del humanista y arquitecto, italiano León Battista Alberti. Como teórico artístico del Renacimiento escribirá un tratado que nombrará *De Pictura* (1436), el cual desarrollará en tres libros.

En este recorrido nos centraremos en el segundo libro que habla de la teoría artística en el cual divide la pintura en tres partes:

La primera “Circumscriptione”, un sistema para trazar el contorno preciso de los cuerpos mediante un velo - cuadro como ventana -. Las otras dos partes son: “Compositione”, sobre la composición de los planos y la teoría

---

<sup>2</sup> DE AZÚA, Félix, “Cuadro”, *Diccionario de las Artes*. Editorial Debate, Barcelona, 2011, p. 110 -111.

<sup>3</sup> FURETIÈRE, A *Dictionnaire Universel*, La Haya y Róterdam, 1690, S.V. «Tableau» en STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2011, p. 13.

de las proporciones basadas en la anatomía y “Receptione”, donde aborda los tonos y las tintas, enfatizando en el relieve.

Alberti explica en su tratado *De pictura*:

*Para pintar una superficie, lo primero dibujo un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia, y determino cuan grandes quiero que sean los hombres en la pintura.*<sup>4</sup>

En la “*Circumscriptione*” dedicada al contorno de los cuerpos es donde Alberti desarrolla esta concepción del cuadro como ventana introduciendo una máquina de dibujar que denominará “velo”, que ayuda a la representación de la realidad situando esta “ventana” entre el artista y el modelo.

El velo de Alberti permite la reducción de escala del natural al dibujo, por medio de una cuadrícula interpuesta formada por hilos gruesos en un tejido de gasa: se colocaba una tela transparente (de ahí el nombre de velo) estirada en un bastidor y se dividía con varios hilos formando cuadrados iguales. Esta cuadrícula permitía ubicar todos los contornos con precisión y exactitud para luego trasladarlos al soporte (papel, madera...).

---

<sup>4</sup> ALBERTI, León Battista. *Sobre la pintura*. Editorial Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 105.

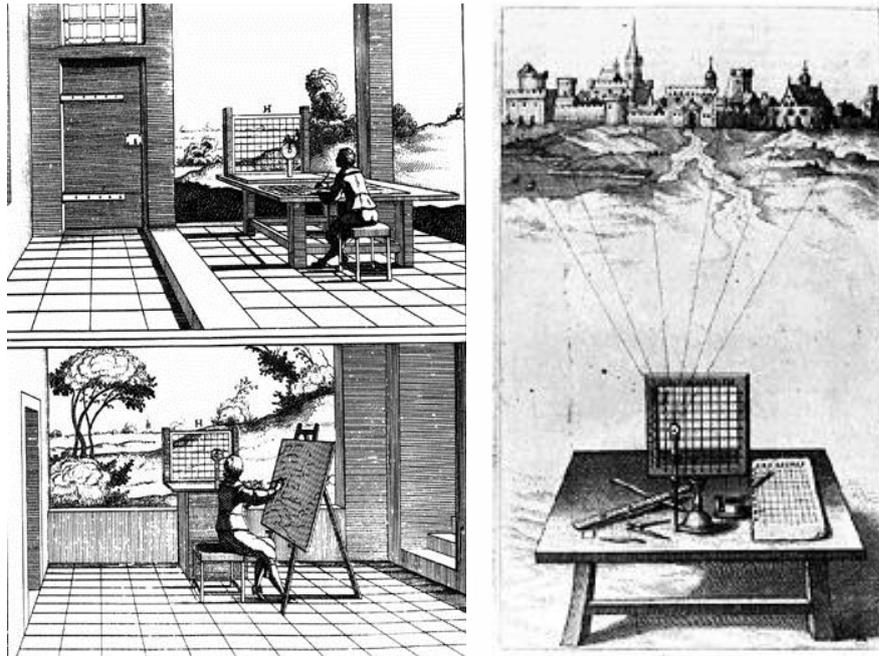


Fig. 1. Grilla de Alberti, 1436. Artefacto para dibujar en perspectiva.

Alberti también recomienda el empleo de visores y marcos para trazados de perspectiva como instrumento óptico. Otros artistas del Renacimiento como Leonardo Da Vinci y Alberto Durero, emplean estos medios técnicos para dibujar, además de realizar grandes aportes mediante sus estudios en el área de la óptica, la pintura, la arquitectura. Reflexionando de esta manera sobre la naturaleza de la pintura y el arte.

«Alberto Durero, que en 1535 publica en *Institutionun Geometricarum...* varias máquinas para «dibujar y retratar», anticipándose así a las *cámaras lúcidas* que aparecerán más tarde.»<sup>5</sup>. Durero, como artista del Renacimiento, es conocido por sus pinturas y dibujos, pero en especial por sus grabados. Se especializa en la técnica del grabado experimentando sobre varios soportes como madera, planchas de cobre o cualquier otro tipo de metal.

---

<sup>5</sup> SOUGEZ, Marie-Loup, “Capítulo Primero. El dibujo fácil” en *Historia de la Fotografía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011, p. 15.

En sus escritos teóricos sobre el arte desarrolla una variedad de mecanismos para el dibujo en perspectiva de los modelos y proporciona ilustraciones de grabado de estos métodos que a menudo se reproducen en las discusiones de la perspectiva. En el grabado mostrado en la fig 2 Durero utiliza esta técnica del cuadrículado, obtenido mediante la colocación de una retícula de hilos de hierro entre el modelo y el pintor. A su vez, el artista dibuja sobre otro cuadrículado. Con este procedimiento básico el pintor obtiene puntos de referencias para fijar con precisión los trazos y proporciones. El sistema permite copiar, ampliar o reducir al tamaño que se desee.



Fig. 2. Alberto Durero, 1538. Instrumento perspectivo: mirilla y ventana con retícula.

Por otro lado, se encuentra el trabajo de investigación sobre las reglas de la perspectiva, la figura humana, la pintura, y los avances técnicos realizado por Leonardo Da Vinci. Este genio del renacimiento realiza una descripción completa e ilustrada de la cámara oscura:

*Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un agujerito en un aposento muy oscuro, recibir esas imágenes en el interior de dicho aposento en un papel blanco situado a poca distancia del agujero: veréis en el papel todos los objetos con sus propias formas y colores. Parecerán reducidos de tamaño. Se presentarán en una situación invertida, y esto en virtud de la intersección de los rayos. Si las imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, os aparecerán como pintadas en el papel que debe ser muy fino y visto por detrás. El agujero será practicado en una chapa de hierro también muy fina.*<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> SOUGEZ, Marie-Loup, "Capítulo I. Las Cámaras oscuras" en *Historia de la Fotografía*. Ediciones Cátedra, Madrid. 2011, pág. 18.

En los antecedentes de lo que vendría a ser más tarde la invención de la fotografía se encontraban ya las referencias claves que abrieron paso durante y desde el renacimiento. Variantes del mismo principio se multiplican a lo largo del siglo XVII y XVIII. Entendemos entonces que la fotografía se desarrolla paralelamente a las artes plásticas desde sus inicios utilizando las herramientas de los artistas, aunque en 1685 el alemán Johann Zahn, propone una cámara provista de espejos que enderezan la imagen proyectada y que se asemejan a las primeras cámaras fotográficas que ya desde ese momento serán móviles.

Sin embargo, el primero que pudo fijar las imágenes producidas por la luz y profundizar en sus investigaciones fue el químico y litógrafo Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833). La nueva técnica de Niépce consiste en fijar directamente la imagen fotográfica, producida por la luz sobre un soporte o superficie más adecuado. Estos soportes o superficies emulsionadas pueden ser de varias clases como planchas de estaño o peltre, papel, cristal.

Estas imágenes se conocen como heliografías (reproducciones de láminas) diferenciándolas de la fotografía o punto de vista de las imágenes tomadas al natural que logra captar mediante la cámara oscura fijando las imágenes sobre papel o con cloruro de plata, mediante ácido nítrico en 1816. Ese mismo año, en una de las cartas escritas a su hermano Claude, describe:

*Coloque la máquina en el cuarto donde trabajo según el procedimiento que conoces, querido amigo mío, y vi en el papel blanco toda la parte de la pajarera que se puede vislumbrar desde la ventana y una leve imagen de esta que se hallaba menos iluminada que los objetos exteriores [...] esto no es más que un intento aun imperfecto. La posibilidad de pintar de esta manera me parece prácticamente demostrada...Lo que habías previsto ha ocurrido, el fondo del cuadro es negro y los objetos son blancos, es decir, más claros que el fondo.<sup>7</sup>*

Esta descripción conocida en la historia de la fotografía será: *Punto de vista tomado desde la ventana de le Gras, 1826*. Lo que se observa en la

---

<sup>7</sup> SOUGEZ, Marie-Loup, “Capítulo II. El Descubrimiento” en *Historia de la Fotografía*. Editorial Ediciones Cátedra, Madrid. 2011, pág. 31.

imagen es una vista desde la ventana de la finca de Gras, Niépce consigue obtener la primera fotografía lograda con éxito después de varias pruebas del mismo punto de vista con la ayuda de un objetivo y una cámara. *Vista desde la ventana en Le Gras (La cour du domaine du Gras)* es la fotografía permanente más antigua. Fue tomada por Joseph Nicéphore Niépce en junio de 1826, desde su ventana. Actualmente conservada en la universidad de Texas. Niépce capturó la foto con una cámara oscura enfocada en una placa de peltre de 20 × 25 cm tratado con betún de Judea. Como resultado de las ocho horas de exposición, la luz del sol ilumina los edificios de ambos lados.



Fig. 3. *Punto de vista desde la ventana en Le Gras, 1826.* Joseph-Nicéphore Niépce.

Cuando nuestro proyecto queda asentado sobre una idea ya claramente definida que desarrollamos en el capítulo cuatro, comenzamos a trabajar sobre la imagen que se observa a través de la ventana de nuestro apartamento, siempre desde el mismo punto de vista. Intervenimos con pintura sobre los elementos dados que se observan en el paisaje, no sólo para captar la imagen a través de la fotografía sino también para transformarla mediante la acción plástica.

Si para Niépce en aquel entonces la dificultad mayor radicó en fijar la imagen producida por la luz, el uso de la fotografía en nuestro trabajo de producción se nos presenta complejo a la hora de encontrar el “equilibrio

perfecto” de balance de luz entre los dos espacios, tanto interior (apartamento) como exterior (paisaje).

Experimentar una y otra vez en busca de la imagen deseada, trabajar a lo largo del día en horas distintas y mediante pruebas diversas, nos da la posibilidad de definir el horario de la tarde/ noche como el más adecuado.

Para realizar las fotografías contamos con una cámara digital que nos permite disparar todas las veces que necesitamos en cuestiones de segundos y reproducir la imagen una y otra vez.

Joseph-Nicéphore, ya había anotado en sus correspondencias esta posibilidad de reproducción de la imagen, pero el fotógrafo e inventor William Henry Fox Talbot (1800-1877) resuelve mediante sus procedimientos fotográficos el paso del positivo al negativo, lo que implica la posibilidad de obtener de un solo negativo, cuantas copias se quieran, de ahí que los negativos en papel recibieron el nombre de talbotipos.

En relación con lo antes expuesto queremos citar la exposición que se presenta este año en el Museo Nacional del Prado, bajo el título *Copiado por el Sol*. Dicha exposición muestra cómo se realizó “*Talbotype Illustrations*”, el cuarto volumen del libro *Annals of the Artists of Spain, por William Stirling Maxwell* en 1848.<sup>8</sup>

La importancia del uso de la luz para la realización de las imágenes del libro es fundamental. Mencionamos ejemplos tales como: la baja sensibilidad de los negativos a la luz, por lo que las tomas se realizan en exteriores donde el tiempo de exposición es prolongado debido a la poca sensibilidad del papel, aumenta la sensibilidad del papel en días nublados y se eluden los días de fuerte sol para evitar los brillos intensos.

Sin embargo, la necesidad de fotografiar bajo la luz del sol impide retratar los originales que se encuentran en el interior de los museos e iglesias de España. Por ello en muchas ocasiones William Stirling Maxwell tuvo que recurrir como modelo para sus fotografías a aquellos grabados y litografías que reproducen las obras de arte y que toma de su colección y de su

---

<sup>8</sup> *Annals of the Artists of Spain* es el primer libro de historia del arte español publicado en el mundo, e ilustrado con fotografías en los que muestra información sobre los precedentes del proyecto, pruebas de taller de los talbotipos y los modelos a partir de los cuales se tomaron las imágenes (esculturas, dibujos, grabados, y libros)

biblioteca. En otros casos contrata a artistas para que realicen en Sevilla y París copias al óleo o acuarela de obras de su interés y que nunca han sido reproducidas, para después ser fotografiadas.

Al plantear alguno de los conceptos abordados a lo largo de este capítulo y con la intención de cerrarlo, terminarnos exponiendo el concepto de retícula y el estrecho vínculo que encontramos con lo expuesto al inicio del capítulo.

Según el diccionario de la RAE el término retícula procede del latín *reticŭla*, pl. de *reticŭlum* 'redecilla', estas tres acepciones definen la misma:

1. f. Conjunto de hilos o líneas que se ponen en un instrumento óptico para precisar la visual.
2. f. Red de puntos que, en cierta clase de fotograbado, reproduce las sombras y los claros de la imagen mediante la mayor o menor densidad de dichos puntos.
3. f. Topogr. Placa de cristal dividida en pequeños cuadrados, generalmente de un milímetro de lado, que se usa para determinar el área de una figura.

La retícula nos conecta con la ventana de Alberti por la forma cuadrangular en las que ambas se presentan. La primera intenta reproducir en una superficie plana la profundidad del espacio y la imagen tridimensional con que aparecen las formas a la vista (perspectiva), sin embargo, de la retícula que Krauss nos habla, y que presentamos a continuación, se puede extender más allá de la ventana y continuar en el paisaje.

En Nueva York sobre 1978 la crítica y teórica Rosalind Krauss escribe un artículo llamado "*Retículas*"<sup>9</sup>, en el cual reflexiona acerca de una estructura denominada retícula que aparece primero en Holanda y más tarde en Rusia y Francia. La retícula reafirma la modernidad del arte moderno en el espacio y en el tiempo.

---

<sup>9</sup> KRAUS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. En: *Retículas*. Alianza Forma. Madrid, 1996. p. 23-37.

En el sentido espacial declara la autonomía de la esfera del arte siendo ya no resultado de la imitación sino de la determinación estética. Tomamos esta determinación estética que Krauss detecta como clave para apuntar ideas que relacionamos bajo la forma de ventana reticular y nos permite citar artistas que van más allá, hasta la abstracción.

Según Krauss, al contrario de la perspectiva (demostración de cómo la realidad y su representación pueden solaparse en un mismo plano a través de la pintura), la retícula no proyecta un paisaje, ni el espacio de una habitación, ni grupos de figuras sobre la superficie de una pintura; proyectará solo, si es que proyecta, la superficie de la pintura en sí. Pese a que en la pintura del siglo XIX no encontramos retículas propiamente dichas, en la literatura relacionada con la óptica fisiológica encontramos un precedente reticular dentro de sus estudios, a la que la pintura presentó cada vez más atención.

Una de las características de este precedente reticular está centrada en la psicología de los mecanismos perceptivos, y se interesa por la luz y el color tal como se ven. Dichos tratados de óptica estaban ilustrados con retículas y a su vez demostraban la interacción de partículas concretas en todo un campo continuo el cual se analizaba en el marco de la estructura modular y repetitiva de la retícula.

La retícula se convertiría entonces en la matriz de conocimiento para estos artistas que deseaban ampliar sus conocimientos acerca de la visión científica, por su propia abstracción. Muestra de ello lo darán los artistas neo-impressionistas como Seurat, Signac, y Gross, que en la profundización de estos estudios su arte se volverá más abstracto. Este movimiento pictórico desarrolló una nueva concepción sobre la función y objeto de la pintura; promoviendo una pintura de contenido poético mediante un idioma pictórico abstractivo principalmente. La importancia de la forma, es el camino de la abstracción.

La retícula, como matriz o patrón a seguir, se representa bajo la forma de ventana. La ventana se experimenta como una entidad simultáneamente transparente y opaca, mostrándose así mediante las obras de los pintores en una dirección explícitamente moderna. La presencia material de los cristales se expresará por la intervención geométrica de sus listones. Tal es el caso del pintor Caspar David Friedrich con la obra “*Vista desde la ventana*” del estudio del pintor de 1818. Friedrich nos muestra un contraste entre el interior que representa y el exterior en relación al mundo natural que, aunque apenas desvelado lleva consigo la magnitud del espacio abierto. Su visión es siempre hacia el interior por lo que la naturaleza es una proyección del yo, de una búsqueda espiritual. El cuadro no deberá tener como fin la representación de la naturaleza sino su evocación.



Fig. 4. Caspar David Friedrich. *Vista desde el estudio del artista*, Ventana de la derecha. 1805-1806. Belvedere, Vienna. Grafito y sepia en papel. 31.2 x 23.7 cm

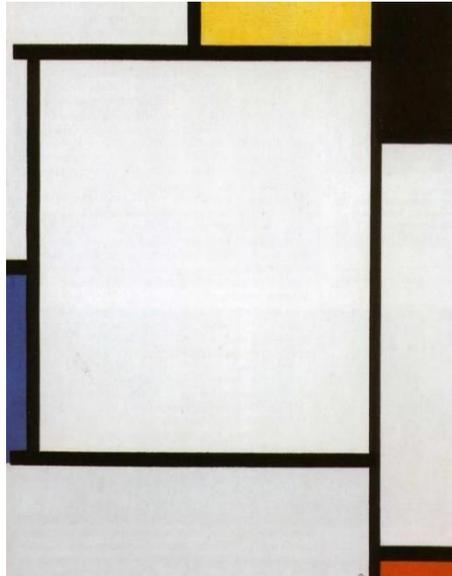
La siguiente obra que nos sirve de ejemplo es “*El Balcon*”, de Édouard Manet 1868. En esta obra Manet se libera de toda regla académica, presentando una escena que no ofrece ni narración ni anécdota; y suprime la profundidad espacial cuando cambia las jerarquías entre las figuras y los objetos. Unifica modernidad y tradición. El tema costumbrista aparece desleído por la contemporaneidad de las formas pictóricas, la pincelada suelta y el contraste cromático entre las tonalidades blancas de los vestidos y el fondo oscuro otorga gran innovación a la composición y desliga la percepción de cualquier modelo de interioridad.



Fig. 5. Édouard Manet. *El Balcón*. 1868-1869.  
Museo de Orsay, París.  
Óleo sobre lienzo. 170 x 124.5 cm

Con la obra de Manet comenzamos a observar la progresiva toma de conciencia de la plenitud y autonomía del cuadro frente al mundo exterior; de la actividad artística en sí y sus límites.

Finalmente citamos la obra “*Composición 2*” 1922 de Piet Mondrian, la destacamos porque analizándola, nos permite pensar en la retícula en dos maneras a la vez. Por un lado, la proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo y, por otro lado, “más allá del marco”, suponiendo la desmaterialización de la superficie.



Piet Mondrian. *Composición 2*, 1922.  
Óleo sobre lienzo 55 x 53.4 cm.  
Gementenmuseum. La Haya.

Mediante esta imagen se refuerza la sensación de fragmentación, como si contempláramos un paisaje a través de una ventana, el marco trunca nuestra visión, pero no disminuye nuestra certeza de que el paisaje se extiende más allá de los límites de lo que podemos observar.

## 2.2. Cuando pintura y fotografía se hibridan

La fotografía ha sabido, según David Barro:

*«tornar caleidoscópico el sentido de los géneros tradicionales, operando una suerte de trompel'oeil sobre lo que siempre se había considerado pintura. El cuadro pictórico ha conseguido extrapolarse al encuadre fotográfico.»*<sup>10</sup>

Los procesos de generación de la imagen digital desde lo pictórico se acentúan cuando se utilizan las mismas maneras en las que se pinta un cuadro. Reafirmando el concepto acuñado por Krauss de lo expandido, como veremos más adelante, la pintura no solo ha desbordado su lugar, sino que además se ha desprendido de la materia que la caracteriza. Entenderemos que lo pictórico es, por tanto, un pensamiento, que precede a la pintura o su proyección en superficie.

Desde sus inicios, la fotografía se desarrolla paralelamente a las artes plásticas. En la fotografía es la representación y su vínculo con la realidad la que le hace convertirse en radicalmente vanguardista.

Podemos citar de ejemplo otros aspectos tales como el canon de la obra, la descontextualización de una imagen concreta y la forma de presentar objetos y figuras banales con un tratamiento que supera las fronteras de su importancia representativa. La fotografía desarrollará el legado pictórico y transformará en moderno lo que en pintura se considera decadente. La fotografía en sus inicios sustituye en parte a la pintura y a la miniatura para el retrato, y luego al grabado y al dibujo para la ilustración de textos. No parece coincidencia que un gran número de fotógrafos fueran primero pintores y dibujantes.

---

<sup>10</sup> BARRO, David. *“Pintura reencarnada: la pintura después de la pintura en la era de la promiscuidad de la imagen y el tiempo en la pintura”* En *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*. Editorial Arte Dardo-ds. Santiago de Compostela. 2009 p 116-117.

Un ejemplo lo encontramos en Daguerre que antes de revolucionar el mundo de la imagen, fue un pintor de decorados teatrales. Un género pictórico conocido como Naturaleza muerta o Bodegón, hablando en términos formales, ha sido rescatado de su rumbo hacia lo obsoleto por una fotografía que ya en su nacimiento reivindicó sin querer el concepto de naturaleza muerta. Encontramos así el primer *daguerrotipo* de la historia: Composición de (1837) fruto de la asociación con Joseph-Nicéphore Niépce. Los problemas de composición, color, escala, son asuntos comunes a la pintura y la fotografía. La fotografía y la pintura agotan sus ya dudosas connotaciones ligadas a la realidad y descubren otras, adaptándose a su tiempo.

Si nos remontamos a los inicios del siglo XX, lo que logramos hoy mediante medios digitales en imagen lo encontrábamos como antecedente ya en la técnica del fotomontaje y en el trabajo transgresor a partir de la imagen.

En el modernismo comienza a aparecer una ruptura, concretamente con su definición del plano de representación. Un ejemplo importante se verá en la obra de Robert Rauschenberg y otros artistas donde: «la superficie natural, y uniforme de la pintura modernista es desplazada mediante procedimientos fotográficos, por el emplazamiento completamente acultural, textural de la imagen posmodernista evidenciando una ruptura estética.»<sup>11</sup>

El fotomontaje del que hablamos transgrede contextos y reconstruye de manera simbólica como la pintura. El fotomontaje se convierte en un paradigma del arte de masas. La pintura como se entendía hasta esa fecha se ve en cierto modo amenazada tras el auge de la fotografía y más tarde el cine. Se plantea la posibilidad de que el aura artística se desvanezca tras los nuevos avances en el campo audiovisual, la capacidad de reproductibilidad y el acercamiento del objeto artístico al público de masas.

---

<sup>11</sup> FOSTER, Hal. “Selección y prólogo de Hal Foster” En *VVAA la Posmodernidad*. Editorial Kairos, Barcelona. 1985. Pag 13.

Walter Benjamin lo expresa así en su texto *“La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”*, de 1936:

*En ésta (la pintura), la singularidad y la perduración están imbricadas una en la otra de manera tan estrecha como lo están en aquella (la fotografía) la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la firma de una percepción cuyo sentido para el igual en el mundo creció tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de las teorías advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.<sup>12</sup>*

A partir de esto, podríamos deducir que la tecnología influye de manera decisiva en la producción y la percepción de la obra. En el caso de la fotografía, de la placa fotográfica es posible obtener muchas copias, y como diría Walter Benjamín, «preguntarse por la copia auténtica no tendría ya sentido alguno». La presencia masiva a partir de la multiplicidad de reproducciones prevalece por encima de las imágenes únicas e irrepetibles. La reproducción mecánica de la imagen, quizás sin ser su principal objetivo, condiciona nuestra manera de verla. La producción en cadena de la obra, nos conduce a la serialización de la visión y a su vez al gusto por esa repetición. Pasamos pues del modo de producción al “valor de uso”.

Para Rauschenberg el arte y la pintura se configuran como posibilidad, y la imagen como materia prima para el reciclaje, es en su manera de ver las cosas y descontextualizar, que genera otro estatuto para la imagen. Robert Rauschenberg se cuestiona el estatuto de la obra de arte, como se lo cuestiona Benjamin, partiendo de la reproductibilidad de la imagen y su representación.

---

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca, México, 2003. p 48.

De la posible pérdida, no solo de la autoría del original, la copia, sino de la evidencia clara del trabajo con la imagen y hacia donde nos conduce. En la reproducción se abre la posibilidad de que una obra de arte pueda recibir su significado de varios contextos diferentes.

Pintar o fotografiar en la actualidad ya no consiste simplemente en emplear el pincel o disparar la cámara. En este momento creemos que la intención del artista está basada más en transmitir una experiencia, reflexionar sobre alguna idea y activar los sentidos de un espectador que puede completar la obra. Los artistas ya desde hace mucho tiempo vienen transgrediendo el concepto de pintura (como concepto de pureza). Ya no sólo se rompe con el soporte tradicional de la pintura, sino que utilizan medios diversos que se fusionan en una suerte de eclecticismo y que permiten seguir hablando de lo pictórico en un campo expandido.

### 2.3. Lo expandido.

Nos interesa reflexionar acerca de la pintura y la fotografía, en esa idea de lo expandido que permite su embriagadora existencia. Intentar entender lo que pasa a nuestro alrededor, en campos externos a la pintura para poder aprehender las contaminaciones y los cruces por las que se conforma esta idea de pintura entendida como lenguaje de lo pictórico. A su vez confrontar los pensamientos e ideas de críticos y especialistas en la materia que nos servirán de apoyatura en el desarrollo de nuestro proyecto.

Tomamos como punto de partida el concepto o noción que se tiene hoy por escultura expandida. Esta noción comienza a revelarse sobre los años setenta. Rosalind Krauss reflexiona acerca de los cambios que la escultura venía sufriendo en los últimos años. En 1979, publica en la revista *October* un renombrado artículo: "*La escultura en el campo expandido*"<sup>13</sup> en el que plantea nuevas teorías que le permite interpretar el cambio de

---

<sup>13</sup> KRAUSS, Rosalind E. "*La escultura en el campo expandido*" Editorial Alianza, Madrid 1996. P 289 - 303.

actitud que se produce en los artistas a finales de siglo. Preguntarnos el por qué tomar como punto de partida el concepto de escultura expandida, cuando nuestro interés mayor radica en entender lo expandido como la posibilidad de relacionar medios y disciplinas artísticas en el mundo del arte, y en especial la pintura, una de las respuesta la encontramos en mismo artículo, en el que Rosalind Kruass le dedica un párrafo, a los cambios que también la pintura viene experimentando y así lo describe « El espacio posmodernista de la pintura implicaría obviamente una expansión similar en torno a un conjunto de términos diferentes al par arquitectura/paisaje, un conjunto que probablemente activaría la oposición unicidad/reproductibilidad ». <sup>14</sup>

Enfocándonos en el par «unicidad/reproductibilidad», nos percatamos de que es posible la posibilidad de expansión de la pintura, mediante la reproductibilidad de la imagen, (del mismo modo que Walter Benjamin lo pronunció con la aparición de la fotografía, y la reproducción de la imagen).

Sin embargo, queremos apuntar que la expansión en la pintura ya se venía desarrollando desde hacía mucho tiempo. Los artistas de principios del siglo XX ya se cuestionaban el soporte de la pintura y su percepción visual. Como ya hemos abordado en la figura de Rauschenberg. Esta idea de expansión se ha trasladado a otros lenguajes artísticos, dando posibilidad a la visión de lo invisible, quizás surgida como como una reacción ante la tan llevada y traída “muerte de la pintura”, quizás como reacción a conceptos como “lo puro” aportado por el teórico formalista Clement Greenberg.

La crítica formalista puso el énfasis en hacer creer que la reducción, esencial en la abstracción y el arte moderno, se produjo como un proceso de reflexión formal sobre las disciplinas y las fronteras del arte. Pero, el impulso que movió a la abstracción no solo estuvo basado en su forma y

---

<sup>14</sup> KRAUSS, Rosalind E. *“La escultura en el campo expandido”* Editorial Alianza, Madrid 1996. P 302.

uso del color sino también, y retomando la idea antes mencionada, un descredito de lo visual en tanto que lo aparente ante los ojos.

Podríamos decir que lo expandido se adentra en el territorio de lo híbrido, moviéndose con entera libertad en el campo expandido con la idea de desbordamiento de la pintura hacia terrenos como la arquitectura, la fotografía, etcétera.

Volviendo a Rosalind Krauss:

*Categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. Esta elasticidad y extensión, sin llegar a romperse, es decir sin dejar de ser escultura, pintura, fotografía u otros, es lo que posibilita la rotura o desestimación del límite.<sup>15</sup>*

Todas estas proyecciones darán al traste con la paulatina ruptura del campo estético del modernismo y la presencia de las vanguardias artísticas que cada vez más cuestionaran su medio y abren paso al posmodernismo. A partir de este momento se señala pues una posición cultural y social sobre el presente a través de la experiencia estética.

En la posmodernidad se reformula el género tradicional pictórico. La pintura como concepto asimila su carácter híbrido y polisémico mediante su condición discursiva y técnica.

---

<sup>15</sup> KRAUSS, Rosalind E. “La escultura en el campo expandido” Editorial Alianza, Madrid 1996. P 229.

### 3. REFERENTES ARTISTICOS

#### 3.1. Pintores que son fotógrafos y fotógrafos que son pintores.

Revisando los artistas como objeto de estudio comienzo a desmembrar, pues de cierto modo son muchos los artistas que de una manera u otra han trabajado dentro de sus obras con la hibridación de disciplinas artísticas. Estos tres artistas que mostramos han sido elegidos especialmente porque son pintores fotógrafos y fotógrafos pintores; el discurso de su obra no se sitúa en una disciplina exacta, o al menos así la defienden y esta es una de las características que más nos interesa de sus trabajos.

##### 3.1.1. Darío Villalba y sus rostros intervenidos.

Darío Villalba <sup>16</sup>, decide adoptar la trama fotográfica a modo de pintura, como soporte apto para recoger las emociones y pulsiones que necesita transmitir, mediante brochazos de pintura y se convierte en pionero en Europa desde 1965. Elabora un lenguaje muy personal y radical mediante el empleo de la fotografía como soporte pictórico. Este uso insólito de la fotografía le aleja del empleo de la imagen seguida por el Arte Pop y el Arte Conceptual; manifestaciones con las cuales no se sentía identificado. Nuestro trabajo, se acerca al de Villalba cuando interviene con pintura las imágenes.

Para Villalba la pintura y la fotografía falsean la realidad «Todos los elementos estéticos o visuales están en movimiento, y yo los congelo y paralizó con la cámara o el pincel» <sup>17</sup> En una de las tantas entrevistas que le han realizado Villalba comenta «La fotografía es pintura y la pintura es fotografía.» <sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Darío Villalba Flores, nace en 1939, en San Sebastián (España). Una característica de su obra es el empleo de la fotografía en sus investigaciones plásticas. Sus trabajos son pioneros en este tipo de expresión y le permitieron ser representante en la Bienal de Venecia en 1970.

<sup>17</sup> [http://www.elpais.com/diario/1978/11/09/cultura/279414003\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/1978/11/09/cultura/279414003_850215.html) Consulta online. 1 de junio 2016.

<sup>18</sup> <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/villalba-dario> Consulta online 6 junio 2016

Darío Villalba pinta sobre fotografía, la chorrea, la tacha, la fragmenta, la multiplica. En su trabajo utiliza imágenes extraídas de archivos o revistas, o bien fotografías realizadas por él mismo, que selecciona, fragmenta y descontextualiza. Mediante el uso de la fotografía este artista intenta recuperar el espíritu totalizador de la pintura. En su obra la fotografía no es más que una técnica o medio para expresar lo que le desea como también lo es el óleo, explorando las fronteras entre ambas disciplinas.

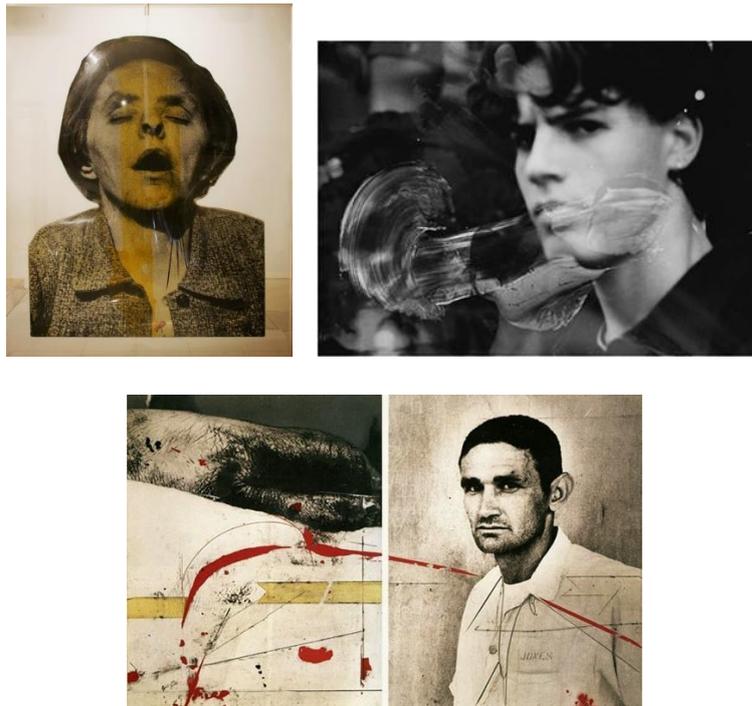


Fig. 7. (izquierda-arriba) Darío Villalba. *Demente*, 1974. Construcción tridimensional, oleo, emulsión fotográfico aluminio y metacrilato.

Fig. 8. (derecha-arriba) Darío Villalba. *Persona*, 2010. Captura e impresión digital y oleo con barniz.

Fig. 9. (abajo) Darío Villalba. *Jones Rayaraja*, 1993. Intervención pictórica sobre fotografía.

### 3.1.2. Juan Ugalde y sus cruces casuales y maravillosos.

Juan Ugalde<sup>19</sup> es el siguiente artista plástico que nos interesa tomar como referencia, nace en 1958 en Bilbao, se dió a conocer con pinturas dentro del expresionismo abstracto, pero desde los 90 su obra se caracteriza por la fusión entre es pintura y fotografía. Presenta una relación directa con su pensamiento como artista y en su manera de experimentar con la realidad. No entiende el arte como pura estética.

A través de una combinación de pintura y fotografía estética reflexiona sobre la realidad, sobre el momento actual del ser humano respecto al paisaje y a su entorno.

Nos identificamos dentro del *collage* con Ugalde pues el proyecto que presentamos podría fácilmente representar un gran *collage* en el que superponemos imagen, color, texturas, conceptos e ideas en el paisaje. Principalmente nos interesa la obra que viene desarrollando desde la década de 1990 en las que se establecen sus rasgos más característicos al usar la fotografía como base de sus retoques pictóricos y método de superposición de otras imágenes mediante el *collage*.

La hibridación de lenguajes y formatos es una de las características fundamentales de su trabajo. Tomar la foto es su punto de partida y elemento relevante, en el que también incluye el *collage*. Su proceso de trabajo fusiona la imagen captada con la máquina, una cámara de bolsillo con la que atrapar fragmentos de realidad que le impresionan a modo de apuntes del natural, y la acción del pincel.

---

<sup>19</sup> Juan Ugalde Formo parte del grupo “*Strujenbank*” junto con, Patricia Gadea y el poeta Dionisio Cañas, tenían como objetivo era promover la reflexión social y política a través de la sátira y la transgresión. A partir de la disolución de Estrujaban en, 1991 las obras de Ugalde adquieren tonos más naturalistas debido al uso de la fotografía, pegada al lienzo y manipulada con pintura y collage.



Fig. 10. Juan Ugalde *Sólido silencio azul*. Técnica mixta sobre lienzo. 2015.



Fig. 11. Juan Ugalde. *Amarillo sentimental*. Técnica mixta sobre lienzo 150 x 150. 2012

En una entrevista realizada en la galería DV de San Sebastián comenta «De repente, el paisaje ha cambiado, estamos en otro sitio, pensamos de otra manera, y me gusta la idea de delirio respecto a eso, disparatar tamaños, reflejar, al fin y al cabo, que hay muchas realidades que se superponen, que conviven y que van saltando de un lado a otro casi como con un mando a distancia.»<sup>20</sup>

### 3.1.3. Darío Urzay y su representación mediante medios tecnológicos

Darío Urzay nace 1958 en Bilbao. La obra de Darío Urzay centra su atención en los límites entre fotografía y pintura, la imagen digital y la representación de ésta a través de los nuevos medios tecnológicos: “en una suerte de hibridismo que nos habla de un segundo tiempo de la pintura, resbaladizo y mestizo.”<sup>21</sup>

Dos piezas que nos resultan interesantes de señalar dentro de su amplia producción son: “*Paisaje nocturno I*” y “*Paisaje nocturno II*”, proyecto que realizó para el hall del edificio de Iberdrola en Bilbao en 2011.

<sup>20</sup> <http://www.elcultural.com/revista/arte/Juan-Ugalde/3727> Consulta online: 30 de mayo de 2016

<sup>21</sup> BARRO, David. “Pintura reencarnada: la pintura después de la pintura en la era de la promiscuidad de la imagen y el tiempo en la pintura” En *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*. Editorial Arte Dardo-ds. Santiago de Compostela. 2009 p 114-135.



Fig. 12 y 13. Darío Urzay. *Paisaje nocturno I* y *Paisaje nocturno II*. 2011

La incorporación al proceso pictórico de fotografías realizadas en las que imita con la cámara el movimiento de la brocha de un pintor gestual del expresionismo, siendo la luz la materialidad utilizada.

El artista toma las fotografías desde un punto de vista tan cotidiano como es el de la ventana de su casa mediante el procedimiento de los *camera-stroker*<sup>22</sup> en el que capta la luz que emite la torre. Durante días sucesivos, alrededor de trescientas fotografías nocturnas fueron realizadas hasta conseguir mediante un procedimiento aleatorio, unas imágenes de base adecuadas. Su trabajo presenta un proceso de fusión que culmina con una imagen compleja.

De las imágenes tomadas escoge dos que son procesadas mediante un código pictórico en el ordenador. Una vez montadas en bastidor, Urzay las trabaja utilizando óleo, pigmentos y resina con un acabado de resina brillante. El elemento fundamental en su obra es la fusión perfecta entre fotografía y pintura. Le interesa siempre cómo se construye una imagen y

---

<sup>22</sup> El procedimiento de los "camera-strokes" son fotografías tomadas moviendo la articulación de brazo y mano que sujeta la cámara durante un tiempo de exposición de unos cinco a siete segundos. El movimiento imita un brochazo en el espacio, delante de un motivo lumínico. El resultado es lo que habitualmente entenderíamos como "fotos movidas" en las que aparecen haces de luz recorriendo la superficie. En aquel entonces, los motivos fotografiados correspondieron a las vidrieras de la catedral de Burgos y a la de Colonia.

los modos de estar de la imagen. En estas piezas hay referencia de la luz como reflejo, de la luz como brillo, de la luz que hace visible algo que era invisible. A la luz como manifestación de un determinado tiempo.



Fig. 14. Darío Urzay. *Flip*. 2015.  
Técnica mixta-aluminio 70 x 100 cm



Fig. 15. Darío Urzay. *Bifurcación*. 2014  
Técnica mixta-aluminio 120 x 148 cm

*«Uno puede trabajar con fotografía, puede trabajar con pintura, pero no quiere decir eso que una imagen este hecha de fotografía o de pintura.»*<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> <http://www.dariourzay.com/pdfs/revista%20Aena%20urzay.pdf> Consulta online: 9 de mayo de 2016.

## 3.2. La superposición de la imagen: Otras miradas.

### 3.2.1. Gerard Richter y sus fotografías pintadas.

Al hablar de los referentes no podemos dejar de mencionar a Gerard Richter; artista que lleva décadas fusionando la pintura con la fotografía y desafiando el debate tradicional que el mismo entabla entre ambos medios: lo real frente a lo abstracto; lo objetivo frente a lo subjetivo. Entre sus múltiples etapas de trabajo no interesa la serie de sus fotografías pintadas e intervenidas. El soporte para la pintura de Richter será la fotografía y en nuestro trabajo el cristal de la ventana.

En ambos casos trabajamos a partir de una imagen dada, siendo ésta intervenida directamente sobre la realidad, o captada mediante una fotografía como en su caso. En esta serie de fotografías pintadas utiliza imágenes cargadas de significados o de recuerdos que forman parte de su vida, fotografías de familia, generalmente de pequeño formato, de su estudio, de viajes, de amigos, de paisajes etc. para crear nuevas imágenes en el diálogo que ha establecido entre la pintura y la fotografía. Sobre ellas aplica capas de pintura hasta crear otra obra nueva, distinta, que no es fotografía y tampoco una pintura abstracta. Imágenes intervenidas con una capa de pintura que ocupan en la mayoría de los casos la mayor parte de la superficie de la imagen, pero en las que interviene el azar, al tiempo que la intención de generar sensaciones a través de las formas, los colores, las texturas, y la ocupación del espacio. La manera de ocultar algunos detalles, o enmarcar otros, en un continuo juego de tensiones, entre la imagen como soporte y la pintura.

En estas dos realidades que se revelan y se oculta a la vez encontramos otro punto de coincidencia en el desarrollo de nuestra producción. Para lograr esta representación transformada de la realidad, Richter, en ocasiones, arrastra partes de la fotografía por la pintura aún húmeda y luego la levanta con cuidado, de manera que en las capas de óleo se forman dibujos y curvas de diferente densidad y textura.

Otras veces coloca la fotografía en un lugar elegido y con una espátula extiende la pintura sobre ella, o salpica sobre la imagen unas gotas de pintura o la sumerge en laca diluida. Tras pintar sus grandes cuadros, la pintura que le queda en la espátula es la que, con diferentes técnicas, usa para intervenir en sus fotografías en mucho de los casos.

Su obra combina la imagen automática de la fotografía con retoques de pintura semiautomáticos, que provoca intercambios de sensaciones entre los dos planos de contemplación de la imagen. Le interesa mantener las contradicciones de dos formas de expresión una que habla de narración (pintura) y otra que apela a las sensaciones (fotografía). Algo impredecible irrumpe en la realidad de la fotografía a través de la pintura en las que interviene. Al documento grabado por la máquina fotográfica, la pintura le añade el rastro de la experiencia vivida, y vista a través de una fotografía nos narra las emociones.

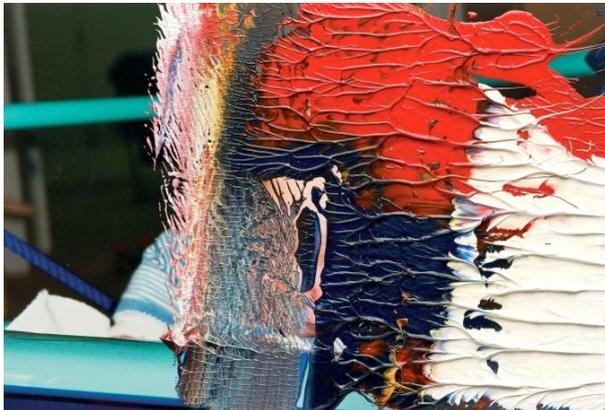


Fig.16. Gerard Richter, 1998. Óleo sobre fotografía en color. 10.1 x 14.8 cm.

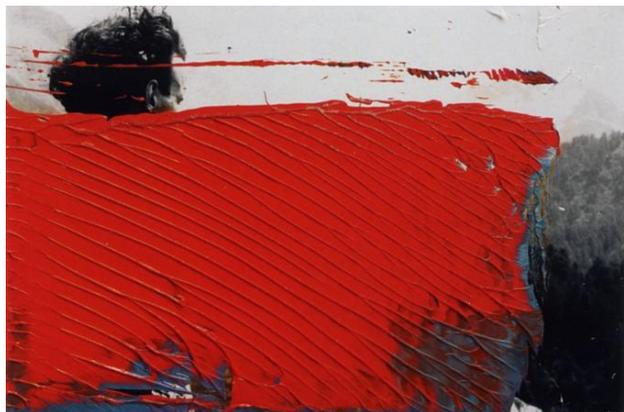


Fig. 17. Gerard Richter, 1998. Óleo sobre fotografía en color. 10.1 x 14.8 cm.

### 3.2.2. Gilliam Wearing y su propuesta artística desde la ventana.

Dentro del trabajo de Wearing encontramos el proyecto *“Your View”*. Un proyecto de colaboración participativo a través de internet para la realización de un video artístico que muestra instantánea de vistas de los hogares de todo el mundo, la conexión de las personas y los países desde la ventana. Tanto nuestro proyecto como el de Wearing, aunque en apariencia distinta, tienen en común, a nuestro entender, un punto de vista que sitúa la ventana como objeto y metáfora para hacer visibles paisajes y realidades diversas. A través de las pautas de presentaciones abiertas y simples, Gillian Wearing invitó a personas en todo el mundo a contribuir con un clip de vídeo de corta duración en el cual las cortinas o persianas se abren para revelar una vista desde sus ventanas.

Mediante esta toma Wearing mostrará paisajes diversos, buscando una variedad de puntos de vista, desde paisajes urbanos, campos, hasta una pared de ladrillos; a diferencia de nuestro paisaje que siempre será el mismo y sobre el que trabajamos. Tanto en su caso como en el nuestro se registra por diferentes medios lo que sucede en el exterior, aunque modificamos por medio de la pintura la imagen que se observa mediante la ventana.

Dentro de los parámetros que la artista propone a seguir están los siguientes: el registro de la vista mirando a través de la ventana, la presencia del marco de la ventana en el encuadre de la cámara (puesta en horizontal), el uso de trípode etc. En la pieza se muestra un gesto armónico de la apertura de las cortinas, persianas o contraventanas donde se muestran ideas de puntos de vistas. Wearing visualiza la ventana un poco como visor de una cámara que le da una vista específica y puntual dentro del mundo exterior. La fotografía y el video le sirven para documentar las experiencias individuales y colectivas, además de explorar como nos presentamos al mundo.



Fig. 18. Gilliam Wearing, "Your View" 2016. Brighton, UK.



Fig. 19. Gilliam Wearing "Your View" 2016. Brussels, Belgium.



Fig. 20. Gilliam Wearing, "Your View" 2016. Kamsar, Guinea.



Fig. 21. Gilliam Wearing, "Your View" 2016. Baku, Azerbaijan.

## 4. RELACIONES ENTRE EL ESPACIO COTIDIANO Y EL PAISAJE URBANO. DE LA HABANA A VALENCIA.

### 4.1. El paisaje como construcción social y cultural.

*El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que, como tal, varía de una cultura a otra, y también de una época a otra. En consecuencia, como ha mostrado Augustin Berque, el paisaje ni ha existido siempre ni existe en todas las culturas.*

*En cuanto producto intelectual, el paisaje es algo que se elabora a partir de «lo que se ve» al contemplar un territorio, un país, palabra de la que deriva país-aje que, en un principio, significaba «lo que se ve de un país».*

*Pero el que sea subjetivo no quiere decir que sea una fantasía o una invención, sino que se trata de una interpretación que se realiza sobre una realidad.<sup>24</sup>*

La palabra paisaje se ha arraigado en el lenguaje cotidiano y adquiere diferentes dimensiones dependiendo de cuál sea el contexto en que se use: geografía, historia, urbanismo, política o el arte. Es por ello que ofrecer una definición completa de paisaje, que englobe todos sus ámbitos de estudio, sea una tarea difícil y objeto de estudio continuo.

A nivel coloquial con frecuencia usamos esta palabra, para hacer referencia a una extensión geográfica, o su representación, que por norma general suele ser considerada estéticamente llamativa o bella. Si bien el concepto o idea de “paisaje” es mucho más amplio.

El cometido del presente capítulo, es realizar una revisión breve, pero importante, para contextualizar nuestra obra, acorde con las líneas de pensamiento actual sobre paisaje entendido como construcción social.

---

<sup>24</sup> MADERUELO, Javier. “El paisaje urbano.” Estudios Geográficos, Vol LXXI, 269, pp 575-600, julio-diciembre 2010. Madrid. pp 575-576.

Agustín Berque, es geógrafo, orientalista y filósofo francés de origen marroquí, que en *Les Raisons du paysage*, enumera, los que, a su entender, son requisitos necesarios para que una sociedad tenga conciencia colectiva de “paisaje” y sea catalogada como “sociedad paisajista”.<sup>25</sup> Según esta teoría, a excepción de la cultura china antigua y la sociedad europea posterior al Siglo XVI, muy pocas otras civilizaciones pueden gozar del prestigio de ser consideradas paisajistas, como Alain Rogers analiza en su libro *Breve Tratado del paisaje*, a las sociedades que cumplen alguno de los criterios que describe Berque, pero no todos, él las denomina “protopaisajistas”<sup>26</sup>

Las sociedades humanas a lo largo de la historia han transformado los originales paisajes naturales en paisajes culturales, estos no solo se caracterizan por su materialidad sino por lo sentimientos y valores ideológicos; por lo que los paisajes están llenos de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de los seres humano.

Vivimos rodeados de objetos, construcciones, edificaciones y ambientes diversos; habitamos en lugares muy dispares, rodeados por multitud de escenarios diferentes, en los que desarrollamos nuestras actividades cotidianas, «Estamos, por lo tanto, constantemente sumergidos en “paisajes” [...] y esta inmersión en el paisaje nos conduce a asegurar que pertenecemos a una “cultura paisajista”»<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Los cuatro requisitos que debe poseer una sociedad para que sea considerada como paisajista según Berque son:

1. Representaciones lingüísticas, es decir, una o varias palabras para decir paisaje;
2. Representaciones literarias, orales o escritas, que canten o describan las bellezas del paisaje;
3. Representaciones pictóricas cuyo tema sea el paisaje;
4. Representaciones jardineras que traduzcan una apreciación estética de la naturaleza (no se trata, pues, de jardines de subsistencia).

<sup>26</sup> ROGER, Alain, “Protopaisajes” en *Breve tratado del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2007, p. 55-57.

<sup>27</sup> MADERUELO, Javier, “La definición de Paisaje” en *El Paisaje, génesis de un concepto*. Abada editores, Madrid, 2005, p. 17.

Joan Nogué asegura que «el paisaje tiene un papel relevante en la cultura contemporánea»<sup>28</sup>, y en esta proyección del paisaje - la que construye la sociedad -, podemos identificar dos dimensiones relacionadas entre sí: una dimensión física, material y tangible, y otra perceptiva, cultural, y por tanto subjetiva, condicionada por los cánones de la sociedad. Por tanto, el paisaje puede leerse como un cambiante código de símbolos, que nos habla de la cultura de su ayer, de su hoy, y de su mañana; y por otro lado las sociedades, pueden crear mensajes ideológicos, y patrones de significados, que modifiquen el paisaje e influyan en su comportamiento.

El paisaje, por tanto, no solo nos muestra cómo es el mundo, sino que es también una construcción, una composición, una forma de verlo y esta forma de ver el paisaje puede llegar a ser extraordinariamente compleja:

*«Existen, en definitiva, formas de mirar el paisaje, múltiples, simultaneas, diferentes y, algunas veces hasta en competencia».*<sup>29</sup>

En esta mirada pueden interactuar identidades sociales diversas: género, clase, etnia, estatus migratorio, etc. Incluso también influyen factores como la estética dominante, modas impuestas por la sociedad de consumo.

Por ultimo nos gustaría apuntar el fenómeno de pérdida de identidad en el nuevo contexto social de la ciudad. El paisaje arquetípico, es aquel que en el marco de un proceso de socialización del paisaje se construye a través de diversos iconos, de un imaginario colectivo, compartido y socialmente aceptado, y hace que nos veamos integrados en el paisaje e identificados con uno u otro sector. La nueva concepción del espacio derivada de una explosión demográfica “urban sprawl”, ha devenido en la construcción de nuevos paisajes urbanos, con una nueva configuración, en las que se conforman extensas áreas periurbanas, donde abundan

---

<sup>28</sup> NOGUE, Joan. “*El Paisaje en La cultura Contemporánea*” Biblioteca Nueva, SL Madrid 2008. p. 10.

<sup>29</sup> NOGUÉ, Joan, “*El paisaje como constructo social*” en *La construcción social del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007. p. 13.

estructuras repetidas y espacios vacíos. Esto junto a la aparición de los lugares de tránsito: estaciones de trenes, el metro, aeropuertos y centros comerciales, a los que Marc Augé denomina “los no lugares”, nos desvinculan del sentimiento de pertenecer a un lugar determinado y a la pérdida de identidad, muy en consonancia con las líneas de pensamiento de la posmodernidad.

Tras esta exposición sobre el paisaje entendido como constructo social, centramos la atención en nuestra producción entendida como metáfora visual: asomarse a la ventana para contemplar la ciudad, y dejar que la ciudad se asome en nuestro interior para influir en la imagen.

De esta manera pasamos a describir lo que observamos a través de nuestra ventana y el sentido que cobra en este nuevo espacio en el que estamos trabajando. Nos interesa ahondar sobre este paisaje urbano que observamos por la ventana, ya que es el primer paisaje que recordamos con mayor detenimiento desde nuestra llegada a España. Este paisaje urbano se representa una y otra vez frente a la ventana y forma parte de nuestro continuo cotidiano. Al fondo; un bloque de edificios marrones que no permiten ver más allá en el horizonte. Delante una explanada larga de metal se despliega conformando el techo de la estación de trenes de alta velocidad de la ciudad de Valencia. Su dinámica espacial arquitectónica es estática, pero el movimiento de las cosas que suceden a su alrededor a nivel temporal es dinámico y cambiante. Los trenes van y viene y los pasajeros se entrecruzan en un movimiento fluido. Desde nuestro salón se escucha el altavoz anunciando la salida a los diferentes destinos.

## 4.2. Mi “paisaje” en Cuba. Proceso artístico que antecede.

Para hablar la producción de las piezas realizadas en Cuba tomamos como punto de partida el momento en el dejé de pintar, al menos sobre lo que se considera el soporte tradicional de la pintura dentro del mundo del arte.

Me gustaba mucho la abstracción y sentía como una fuerza liberadora mediante ella en la cual no había resultados a priori. Trabajaba con grandes formatos y disfrutaba mucho de la experimentación en el proceso creativo. Una pintura de acción. Esa ruptura con la manera que yo tenía por aquel entonces de entender la pintura, dio paso a la realización de otro tipo de trabajos más procesuales, contextuales, de intervención en el espacio.

Parafraseando a Frenzy, crítico cubano de arte contemporáneo, desde un texto suyo llamado “Rusty Scope”, el *espacio* deviene obsesión desde la antigüedad, en donde el mismo es parte de una “ansiedad” cognoscitiva, pues pensarlo es parte de nuestra condición.<sup>30</sup>

Estas producciones llevadas a cabo en Cuba toman como referentes iniciales a artistas que trabajan en sus obras con la utilización del espacio, usando el mismo como soporte conceptual, y las relaciones que se empiezan a establecer entre obra, espacio y creador.

Hacemos mínimas referencias a la obra de Kurt Schwitters, Ilya Kabakov, Bruce Nauman y Diller + Scofidio, para poder entender las ideas que nos interesaban relacionadas con el espacio, el trabajo en equipo y nuestra visión desde Cuba.

Comenzamos mencionado el surgimiento de un movimiento artístico como lo fue el *dadaísmo* creado en Zúrich, Suiza, en 1916, dentro del cual se ubica el artista Kurt Schwitters. Como iniciador, en la creación de los

---

<sup>30</sup> En Revista *Arte Cubano*, N° 3/2000, p. 66-75.

Merzbau, Schwitters plantea, cuestiona y muestra el espacio como esencia del mismo en esa relación sujeto-contexto-experiencia, en un tipo de creación Merz que intervenía las casas en que el artista vivía. Los Merzbau fueron la confrontación permanente con el proceso no solo de edificar una construcción dentro de la cual el artista habitaba, era además de ello la obra que reflejaba su propia existencia como ser humano, relacionando objetos que fueron útiles alguna vez para muchas personas en sus procesos vitales cotidianos, en el cual entremezclaba desechos de la sociedad industrial en un espacio programado para servir de exaltación a la virulencia de la vida urbana, construcciones que se expresan desde su espacio más íntimo.

Otro trabajo tomado como referente es el de Ilya Kabakov, el cual acuña el término de *instalación total* (o ambiente), asumiendo el espacio como obra de arte. En las piezas de Kavakov se muestra el espacio como atmósfera de una situación particular, sus instalaciones son construcciones complejas, atiborradas de objetos, imágenes y textos que recrean entornos deprimentes de viviendas comunitarias, clínicas mentales, aulas escolares y oscuros lugares de trabajo.

Las primeras obras de Bruce Nauman también se refieren al uso del espacio, pero específicamente en relación con el cuerpo humano. Una de las piezas que discursan sobre esta relación de manipulación espacio-cuerpo fue la obra "Paseo con contraposto" obra realizada en 1968, en la cual se permite andar al espectador-actuante por un estrecho pasillo que no le permite apenas movilidad. Nauman camina con las manos en la cabeza dando una sensación de espacio más reducido, agobiante y claustrofóbico y en el caso de "Manipulación de un tubo fluorescente", en la que incide en el espacio con un neón que al igual que su cuerpo le sirve, por una parte, de instrumento; y por otra, de iluminación, ambos para la manipulación de ese espacio.

A través del uso de elementos de carácter más sensorial y emotivo, los artistas Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio construyen un espacio más suyo, pues su obra mueve sensaciones y juega con la emoción y la experiencia. Estos dos arquitectos-artistas sitúan la construcción de sus

discursos en el límite difuso entre las prácticas arquitectónicas y las plásticas definidos en torno a la idea de instalación.

Diller y Scofidio, mediante la fusión de varios elementos, imbrican acontecimientos atmosféricos, inmaterialidades, con la disolución de los límites del mismo espacio físico. Exploran el funcionamiento del espacio en nuestras culturas y la forma en que la arquitectura afecta al comportamiento social. El principal cuestionamiento dentro del trabajo de ellos está basado en el espacio, pues en ambos casos, el de ellos y el mío, deviene obsesión desde su concepción inicial y de las relaciones con los cuerpos y programas, estructuras y convenciones, actitudes domésticas, rutinarias, industriales, institucionales u ociosas. Su principal interés radica en el espacio y en la cultura que los rodea.

Por otra parte, alguna de las piezas que se construyeron en Cuba y que presentamos como obra que antecede al trabajo final de master, se realizaron en equipo. Como equipo, conformado por un grupo de artistas y amigos cubanos, comenzamos utilizando los mecanismos del arte como un juego de códigos aprendidos para visualizar esas realidades que se estaban sucediendo en el contexto cubano y que nos interesaba registrar ya que nos inquietaban y queríamos de alguna manera exponer, cada artista desde su individualidad, pero con intereses en común a nuestro contexto más inmediato.

A través de la observación, el detenimiento, el intercambio de ideas, de experiencias de vida, de colaboración el uno con el otro, confrontar y debatir información, dedicarle tiempo a entender y, sobre todo, estar, estar mucho tiempo en el lugar, en Cuba y el trabajar en equipo.

Este tipo de piezas que se realizan bajo estas premisas no se apoyan tanto en lecturas de textos, ni tienen un amplio registro bibliográfico. Se trabaja sobre el intercambio de información visual mediante la presentación de documentales diversos, narraciones de historias entre los amigos, análisis de cortos, spots publicitarios, referencias que tomábamos de la publicidad para editar videos, etcétera. Considero que la tarea en común estaba más en el acercamiento a lo humano, a las realidades que palpitaban y

convivían en el día a día no sólo de nosotros los artistas, sino del resto de los ciudadanos que forma parte de Cuba. Relacionado con lo cotidiano, es decir del acercamiento a esas otras posibles maneras de subsistir, de vivir, de entender, del conocimiento a través de lo compartido.

Un tiempo después conocimos el texto del teórico y crítico francés (1965) Nicolas Bourriaud sobre la “*Estética relacional*”, que para gran asombro potencia los conocimientos y las estrategias sobre las cuales trabajábamos. Estrategias relacionadas con los métodos de intercambio social, de procesos y comportamientos.

Según sostiene Bourriaud:

*La utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios. La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas “nuevas posibilidades de vida”, se revelan posible. Parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores.<sup>31</sup>*

Para finalizar este apartado sobre “mi paisaje” en Cuba, exponer la obra artística que antecede y llegar a Valencia, quiero mencionar el último referente dentro de la Cátedra de Arte de conducta impartida por la artista cubana Tania Bruguera en la que participe en el último curso hasta 2009. En esta obra, “*Catedra de arte público*”, la artista propone un discurso político desde el arte, potenciando la exploración entre el arte y su contexto. Esta experiencia no sólo fue importante para la producción artística sino también como experiencia de vida.

Los participantes del taller provenían de diferentes campos: del teatro, la arquitectura, la ingeniería, el cine, la sociología, la música e, incluso, autodidactas; y los profesores invitados procedían de diversas esferas de la vida social: científicos, bailarines, guionistas, artistas y antropólogos entre otros tantos nacionales como internacionales.

---

<sup>31</sup> BOURRIAUD, Nicolás, *Estética Relacional*, Ediciones Fabian, Lebenglik, Argentina, 2006, p.54.

A partir de entonces y hasta mi llegada a Valencia las preocupaciones sobre el arte responden a nuestro contexto e intereses más inmediatos.

Por lo que las piezas son una propuesta que parte de una experiencia vivida en los espacios donde me desarrollo, que por circunstancias ajenas a mis deseos se estructuran como sitios que rompen con mi propio hedonismo estético. Abstraerme de este entorno a través del arte, y como un juego de códigos aprendidos, ha sido consecuencia de un placer que siento por lo resbaladizo, colmado de efectos indeterminados, donde las apariencias engañan, y donde las ilusiones plantean enigmas a la realidad pues cualquier cosa puede ser lo que no es.

De esta manera compongo, mediante objetos y situaciones, nuevas formas y estructuras. Muestro así una reinención visual y constructiva de mis ámbitos habituales, donde lo funcional y lo estético, entendido de modo ampliado, pudieran estar conviviendo. Las piezas que genero responden a mis obsesiones de cambio, como producto de la ausencia de recursos estéticos más evidentes vinculados a cánones de belleza culturalmente condicionados.

La creación de estas piezas que se desarrollaron en Cuba se apoya en un contexto rico en posibilidades expresivas, plagado de azar, metáfora de quienes lo habitan, de contradicciones, de inquietudes.

Con nuestro cambio de país, en este caso España, resultó casi impensable continuar con el mismo método de trabajo para pensar y producir. No sólo hablamos de los elementos estéticos ni de la arquitectura que definen lugares determinados, sino también de las relaciones emotivas y sensoriales.

Sumidos en un proceso de adaptación mediante la observación para “entender” el nuevo espacio en que nos encontrábamos: Valencia. Un espacio organizado, con sentido lógico, de color marrón, de arquitectura sólida y compacta entre otros mucho elementos y contrastes. Nos paralizan en un primer momento a pesar de que todos los contextos tienen posibilidades visuales diferentes, pero a su vez nos hace replantearnos la manera de producir y retomar la pintura. Volvemos a

trabajar desde el espacio interior del hábitat donde nos encontramos viviendo. Se mantienen similares intereses sobre el espacio cotidiano, ahora desde Valencia, y se investiga sobre la pintura expandida potenciando así *“Una mirada pictórica a través de la ventana”*.

El estar en Valencia y dentro del Máster, nos permite conocer directamente fuentes y referencias que en Cuba no había leído ni conocía sobre los procesos de trabajo que los pintores o artistas continuaban desarrollando en torno a la pintura.

Descubrir y más que descubrir; intentar acercarnos a los procesos pictóricos de artistas como Miquel Mont, Guillermo Mora, Patricia Gómez y María Jesús Gonzales, Esther Mañas y Elena Bajos; constituyeron nuestro primer impulso en la investigación sobre la pintura expandida por lo que ponemos de ejemplo una breve cita de cada autor.

Miquel Mont: *“La pintura es el arte de la vista, de la visibilidad, donde lo visible no es el problema de la representación, sino de las relaciones entre la realidad y los objetos mismos”*.<sup>32</sup>

Guillermo Mora: *“Me interesa trabajar con la pintura, una pintura que esté presente, no para plantear nuevos espacios, sino que este en el espacio físico/real”*<sup>33</sup>

Esther Mañas: *“La pintura llega al lado más espacial de habitar el espacio”*<sup>34</sup>

Patricia Gómez y María de Jesús González: *“La apariencia del resultado final de la obra, lo que se conoce más como pintura, pero el proceso no es un proceso pictórico”*.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> MARTINEZ, Gueyraud Alban. *Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real*. DC. Revista de crítica arquitectónica, no.4. p. 47-46, Barcelona 2002.

<sup>33</sup> PALLIER, Maria, (dir.) *Metropolis*. TVE, 2013, 25 min, entrevista I.

<sup>34</sup> Ibídem, entrevista II.

<sup>35</sup> Ibídem, entrevista III.

Elena Bajos: *“La pintura es expresar y seleccionar de lo que tienes a tu alrededor que es también parte de mi vida”*.<sup>36</sup>

Ya recuperada la pintura y la abstracción, aunque debemos decir que nos ha costado nuestro esfuerzo, entendemos lo pictórico como idea, donde las fronteras artísticas se desdibujan y a su vez se conectan.

Revisando las obras que he realizado en estos años, creadas en medios como pinturas, fotografías, objetos, instalación y video, me he concentrado en establecer una hilación desde el punto de vista discursivo con el trabajo que estoy proyectando en el presente. A partir de ese proceso de decantación personal, respecto a estas piezas, me ha interesado resaltar dos que considero las más coherentes y orgánicas entre sí y en vínculo con *“La mirada pictórica a través de la ventana”*.

En la serie de fotografías que titulé *“Desde un pensar abstraído”*, desnudaba lo que consideraba no deseado, esos contextos donde me sentía protagonista y cómplice de temores e incertidumbres. Aprovechaba ese conflicto interior y mediante ese sentimiento estético conformaba abstracciones que en lo personal me permitían canalizar y trascender una vivencia indeseada.

La abstracción en estas piezas funcionaba como esa estrategia antes referida para enfrentar lo real circundante. De ese modo me auxiliaba de la manipulación de objetos y muebles que entrañaban mi casa para conformar esas imágenes que quedaban implícitas mediante la fotografía.

Esta, más que una documentación, aquí fue el medio para construir la obra en sí. En tanto recurso técnico-expresivo, buscaba transgredir el sentido tridimensional para extrapolarlo a lo bidimensional. Desde esa concepción el espacio se desvirtuaba, se desfiguraba mediante composiciones construidas a partir de la deconstrucción de objetos y muebles de mi casa.

---

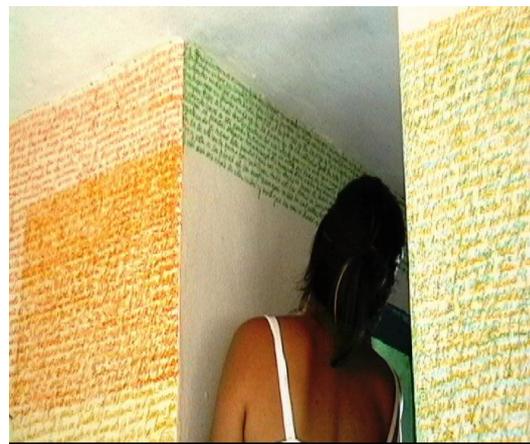
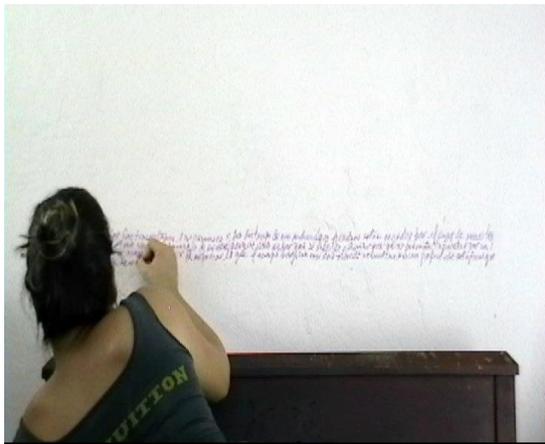
<sup>36</sup> PALLIER, Maria, (dir.) *Metropolis*. TVE, 2013, 25 min, entrevista IV.



Figs. 22 y 23. Maibet Valdés. *Desde un pensar abstraído*, 2007. Serie de fotografías. 1.00 x 1.60cm.

En la pieza lances una video-documentación de 5.30 min transformé con la escritura, como parte de una estética visual, mi espacio privado, revalidando el sentido de lo procesual en mi obra mediante una intervención física de connotaciones personales. Utilizando el gesto de escribir como una forma de desahogo.

Aunque en esta pieza acudo a la escritura como medio a diferencia de la anterior expuesta, ambas tienen conexión con el espacio privado, con lo pictórico, el arte de acción o proceso.



Figs. 24 y 25. Maibet Valdés. Lances video-documentación de 5.30 min. 2009.

Esta revisión de obras, que considero puntuales dentro de lo que he producido, destacan esos ejes discursivos a los que he hecho referencia y que me conducen a asumir el rol de “mediadora” entre esa realidad que me rodea y mi modo de interpretarla, que está interactuando constantemente en múltiples medios con diversas formas de existir y vivir, que se traducen en lenguajes diferentes pero que de cierto modo tienen puntos en común con mi manera de analizar y traducir la información que me resulta esencial para pensar y trabajar.

## 5. DESDE LA VENTANA: PROCESO CREATIVO ENSAYO/ERROR.

En nuestra propuesta artística *“Una mirada pictórica a través de la ventana”*, nos interesa explorar mediante la pintura nuevas maneras posibles de visualizar el paisaje; reconociendo el mismo mediante la intervención plástica en la que modificamos e intervenimos, con la intención de encontrar posibles conexiones que paradójicamente necesitan ser contrastadas en la realización de una nueva imagen que actualizamos en el día a día mediante la pintura y la fotografía. Para la realización del trabajo partimos siempre del mismo paisaje, utilizamos los procesos y elementos cotidianos de quienes lo habitan.

La acción de intervenir en la ventana mediante la pintura que hemos llevado a cabo por algunos meses responde; a una realidad “desconocida” y mi manera de interpretarla.

Utilizamos la carga conceptual, poética y metafórica que tiene la ventana en la historia del arte y en la vida cotidiana como soporte para nuestra pintura y nuestro discurso. Dialogamos sobre el mismo paisaje de manera distinta a través de la pintura como estrategia formal y conceptual.

La obra que producimos durante la realización del Máster muestra dos etapas de un recorrido en el acto creativo basado en la experimentación del proceso artístico, mostrándose el mismo como proceso y no como resultado definitorio (ensayo/error).

Dividimos el trabajo en dos etapas para su realización. Una primera etapa que se construye la obra desde un punto de vista más intuitiva. Partiendo de la necesidad que tenemos de superponer capas de pintura sobre el cristal de la ventana del apartamento por el que observamos diariamente y que se documenta a través de la fotografía. La fotografía desde este comienzo es pensada también como fin artístico; ensayando posibles ideas que puedan tener un interés conceptual aun no explorado del todo. Mucho de los elementos inesperados entran en juego y son aprovechados como la luz, los reflejos del cristal, el resbalar de la pintura, la improvisación de un gesto; otorgándole prioridad al resultado compositivo

que nos ofrecen las escenas que se construyen finalmente y capta el lente de la cámara.

En una segunda etapa ya con interés conceptual definido se trabaja en función de desarrollar la idea plásticamente. Este interés conceptual determina el resultado de las fotografías. Desde la selección de un mismo encuadre sobre un mismo paisaje, la elección de los colores que se utilizan, posteriormente la presencia de textura y pintura matérica en el proceso de creación.

## **5.1. Ensayo-error a partir de las etapas de trabajo.**

### **5.1.1. Primera Etapa. Punto de partida, la Veladura.**

Partimos de necesidad de intervenir con pintura la imagen que se ve a través de la ventana de nuestro apartamento, con la intención de transformar el paisaje urbano.

El Balcón será nuestro primer espacio de trabajo en el cual experimentaremos; cerrado por un amplio ventanal, sobre el que comenzamos a pintar intuitivamente. Nuestra mirada sobre el paisaje queda enmarcada por este ventanal como cuando Alberti ubicaba las figuras detrás del velo. Mediante la acción de pintar sobre el cristal transparente, la imagen del paisaje que observamos a través de la ventana empieza a cambiar. La luz también influye en la transformación de la imagen mediante la superposición de color.

Nos emocionamos al pintar y cubrimos todo el ventanal de vista panorámica ya que queremos visualizar una imagen completa de lo que nuestra vista puede abarcar en el terreno aún desconocido de Valencia en un primer momento.



Figs. 26, 27 y 28.

El material seleccionado para llevar a cabo la intervención en la ventana será pintura acrílica. Esta pintura acrílica es trabajada en forma de veladura. Aprovechamos características de la veladura para introducirnos en el paisaje.

La veladura es una pintura transparente o traslúcida que aplicada en capas finas y uniformes nos sirve para suavizar el tono del fondo que recubre; también es utilizada para enfatizar luces y sombras. El óleo trabajado a base de veladuras alcanzó un mayor desarrollo a partir del siglo XVII. En origen se utilizaba frecuentemente una base de temple sobre la que, una vez seca, se iban añadiendo las sucesivas veladuras de color al óleo. La transparencia y la profundidad, conseguidas de este modo, dan una calidad inimitable a las obras pintadas enteramente siguiendo esas técnicas.

Nos parece importante aclarar que el término Veladura como se conoce tradicionalmente en el género de la pintura y que hemos expuesto, a la hora de abordar la pintura no lo seguimos al pie de la letra. Solo usamos algunas características que más nos interesan como: superponer la pintura en capas muy delgadas de manera que se transparentara la capa inferior en este caso el paisaje. Al contrario de lo que nos encontramos en los manuales que explica que para pintar una veladura es necesario que la capa debajo esté completamente seca, en nuestra dinámica de trabajo, las capas de pintura las necesitamos siempre húmeda.

El material es soluble en agua lo que nos posibilita su fácil retiro ya que la pintura desaparece del cristal al poco tiempo después de ser modificado el paisaje. La acción es efímera.

El primer formato sobre el que se trabaja es de 1x80cm que corresponde al formato real de la ventana. No se utiliza trípode. Los encuadres del paisaje son diversos; aunque se experimenta con la finalidad de fusionar en una imagen las distancia entre el paisaje, la pintura y lo captado mediante la cámara.

La acción se documenta a través de la fotografía y como antes mencionamos la fotografía no solo es utilizada para documentar el proceso sino es presentada como resultado.

Cabe mencionar que es la primera vez que utilizamos como soporte para la pintura el cristal de la ventana y el formato vertical inamovible. Mediante la técnica de la veladura nos percatamos de que la pintura no se sostiene sobre el soporte el tiempo que necesitamos para tomar la fotografía que queremos.

La luz ambiente de los dos espacios tanto el interior como el exterior también es un factor importante a tener en cuenta en la realización de la fotografía. Escogemos el horario de la tarde para trabajar con la intención de lograr un balance equilibrado de luz entre ambos espacios.

Si bien en los primeros trabajos, que ilustramos con algunas fotografías seleccionadas de la primera etapa, fueron consideradas un desacierto en tanto no se consiguió el resultado final esperado, sirvieron como entrenamiento previo para lo que en una segunda etapa se avanzó dentro de la propuesta de producción artística en la cual seguimos trabajando.



Fig. 29.



Figs. 30, 31, 32.



Fig 32, 33 y 34.



Figs. 35, 36, y 37.

### 5.1.2. Segunda etapa. Propuesta final y uso de geles.

En esta segunda fase de producción se decidió elaborar nuevos trabajos. Se mantiene la misma intención de dialogar y transformar el paisaje, pero con nuevas pautas que apoyan nuestro discurso artístico tanto formal como conceptualmente.

Estas pautas se enfocan en tres elementos fundamentales: una única hoja de ventana, el mismo encuadre fotográfico; siempre sobre el mismo paisaje y ya con estos objetivos puntuales nos trasladamos del balcón al salón del apartamento. Dejamos atrás la visión panorámica del paisaje y nos centramos en el fragmento que elegimos frente a la ventana y que observamos a través de la cámara.

El uso del zoom marca el nuevo formato que presentamos como área para la pintura de 50 x 32cm y se delimita sobre el cristal con cinta de papel. También cubrimos parte del ventanal con nylon y cinta adhesiva de diferentes medidas para preservar el espacio común de nuestro hábitat.

El uso de la veladura quedará en un segundo plano. Se pretende solucionar las trabas que se nos presentan. Incorporando materiales aglutinantes como geles y médium acrílicos que mezclamos con la pintura acrílica permitiendo una mayor densidad plástica de la pintura sobre el cristal en función de lograr la imagen deseada. El proceso creativo convenido así, permite ser dinámico y fluido, experimentando con colores y texturas de forma sensorial y expresiva.

Como nuestro proceso parte de la experimentación y necesitamos de él para nutrirnos en la práctica artística en la que nos encontramos inmersos; consideramos importante también exponer el trabajo el que intervenimos solo con los aglutinantes y geles transparentes.

Entre la primera y la segunda etapa realizamos esta serie de imágenes. Utilizamos los colores y elementos compositivos dados por el paisaje y se contrasta con la textura, los barridos y difuminados que permite el uso de los geles.

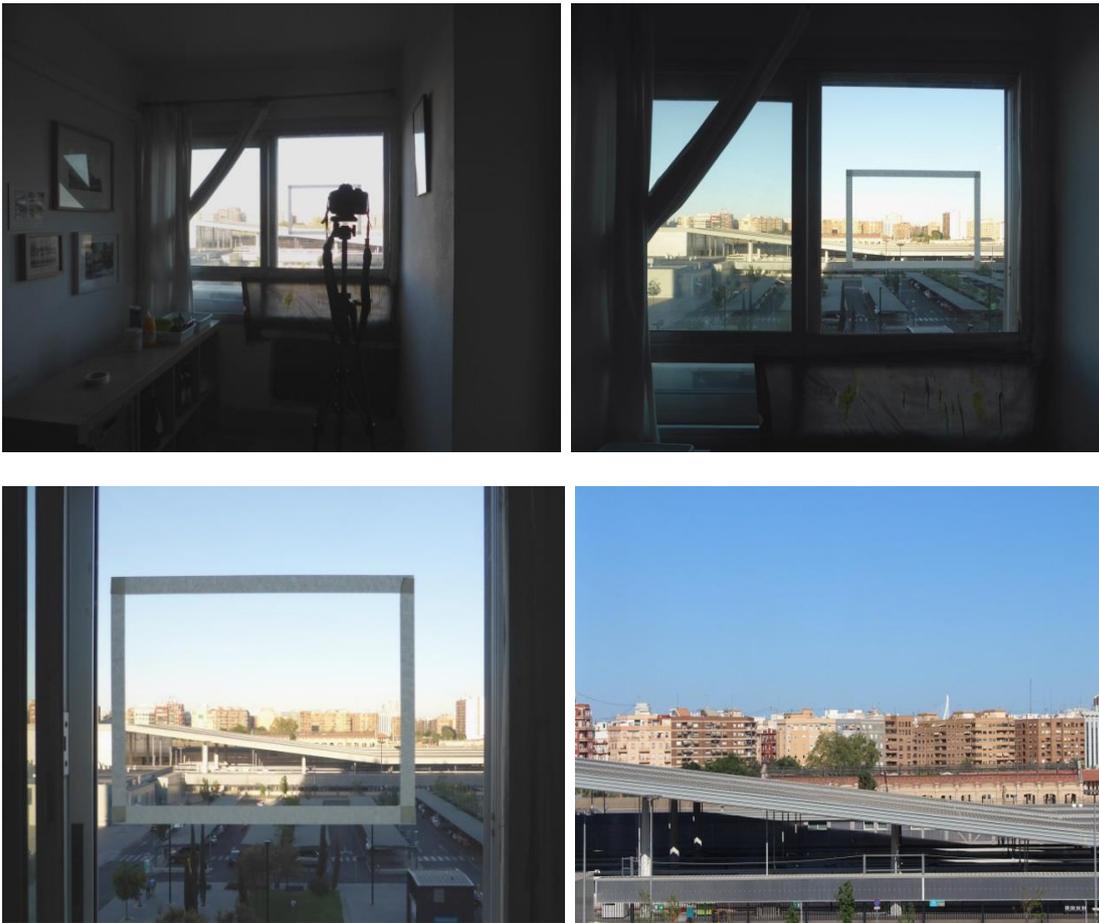
En esta parte de la experiencia nos acercamos más a los detalles del paisaje y la parte formal del trabajo. Muchas de las imágenes terminan siendo abstractas, pero también nos interesa indagar en esa otra parte más sensorial y no aparente a la vista.

De trabajar y trabajar en la producción, de lucha a favor de la “luz” y no en contra de ella, de descubrir la manera para que los colores en general con los que pintamos mantuvieran sus tonalidades y no se oscureciera por la luz intensa en el cristal y que la fotografía se captara en todo este proceso, nos encontramos con resultados más satisfactorios.

### 5.1.3. Descripción del proceso creativo/técnico.

1. Ubicamos el trípode encima de unas marcas que se han fijado al suelo del salón del apartamento que nos permite tomar la imagen desde el mismo sitio y con el mismo punto de vista.
2. Situamos la cámara delante de la ventana a la altura de nuestros ojos Aproximadamente a 1.50 metros de altura y 1.25 metros de profundidad entre el espacio de la cámara y la ventana.
3. Se utiliza una cámara canon EOS 700D con un lente de 18-55 mm. El modo de empleo es manual; adaptando los parámetros de apertura de diafragma y velocidad de obturación en función de la luz y la saturación del color en el cristal para poder captar la imagen deseada.
4. Los colores se deciden en el momento de la intervención. La selección de los colores utilizados guarda una estrecha relación con el estado de ánimo según los días se van sucediendo; y con las sensaciones que nos genera el espacio.
5. Materiales: Pintura acrílica vallejo, pintura acrílica titán, gel médium vallejo y un gel artificial transparente.

6. El gel médium es mezclado con parte de la pintura acrílica para lograr mayor densidad en la pintura ya que se trabaja en un formato vertical. En algunos casos la pintura se oscurece, en otros se vela y se transparenta.
7. Se interviene en el cristal de la ventana con pintura acrílica y geles, mediante la superposición de capas de color y texturas.
8. El resultado es captado a través de la cámara fotográfica.



Figs. 38, 39, 40 y 41.

## 5.2. Catalogación. Trabajo final.



Fig 42. *Una mirada pictórica a través de la ventana 1.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 43. *Una mirada pictórica a través de la ventana 2.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 44. *Una mirada pictórica a través de la ventana 3.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 45. *Una mirada pictórica a través de la ventana 4.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 46. *Una mirada pictórica a través de la ventana 5.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 47. *Una mirada pictórica a través de la ventana 6.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.

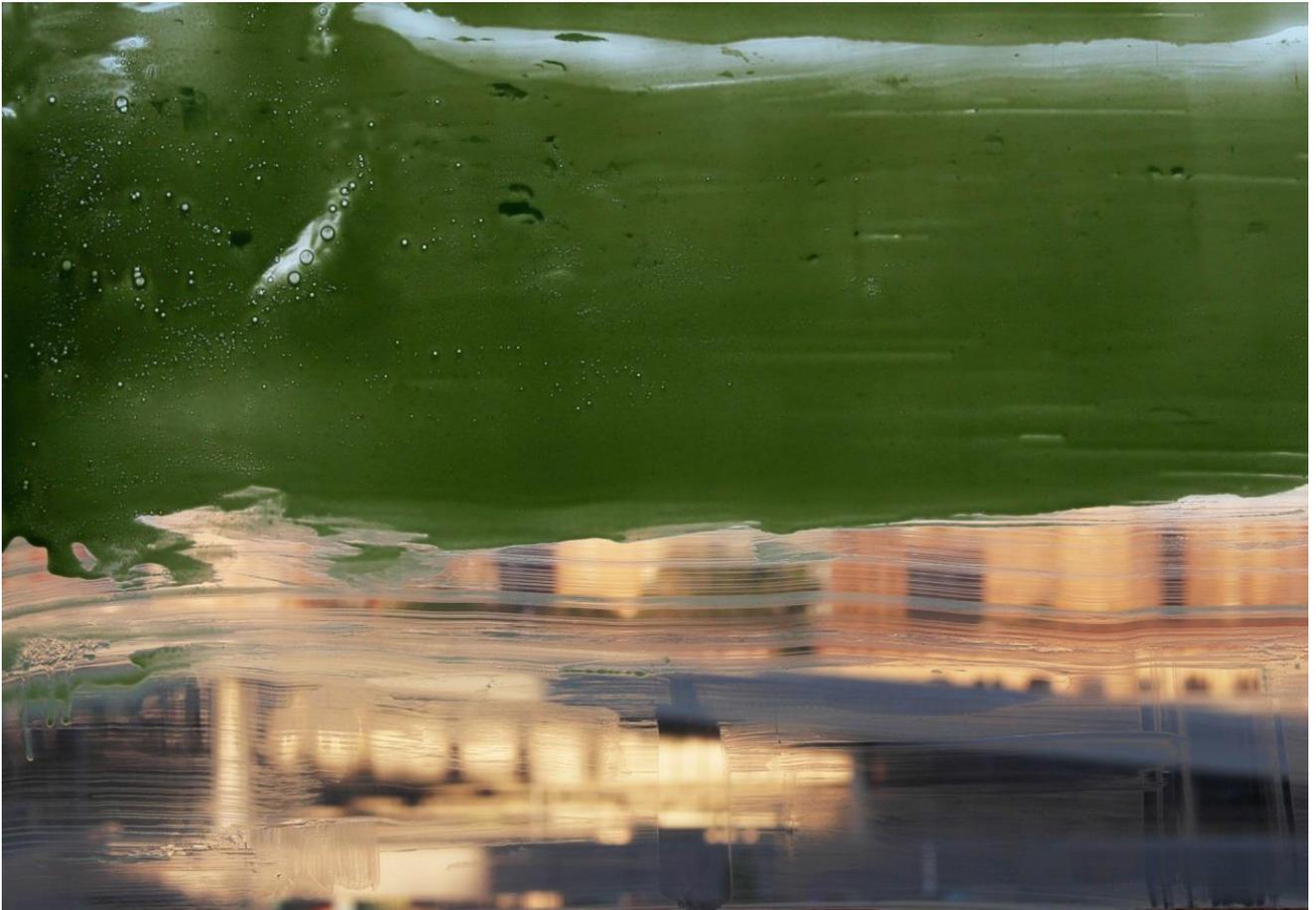


Fig 48. *Una mirada picórica a través de la ventana 7.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 49. *Una mirada pictórica a través de la ventana 8*. 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.

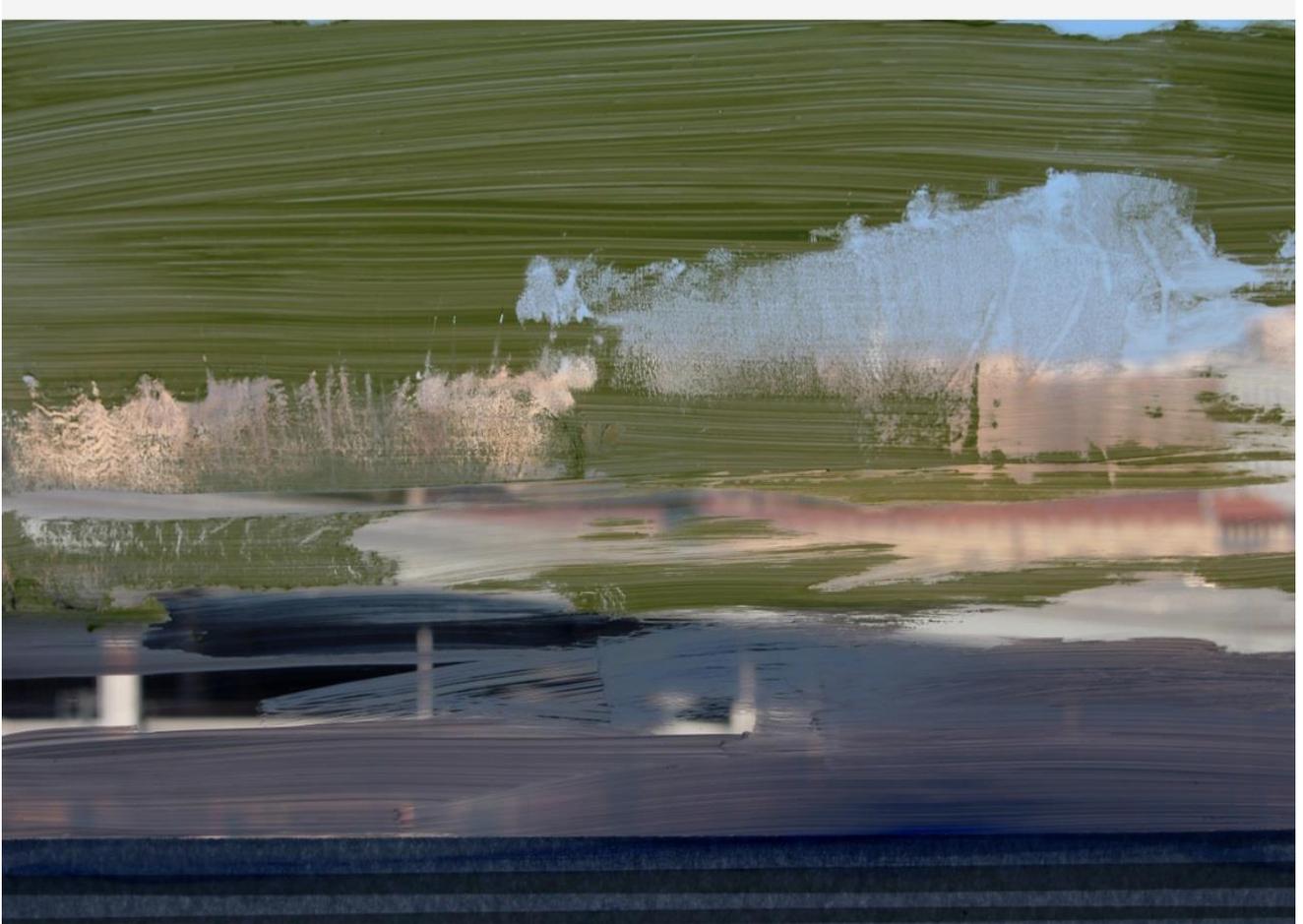


Fig 50. *Una mirada pictórica a través de la ventana 9.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 51. *Una mirada pictórica a través de la ventana 10.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 52. *Una mirada pictórica a través de la ventana 11.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.



Fig 53. *Una mirada pictórica a través de la ventana 12.* 2016. Valencia.  
Fotografía digital. 50 x 32 cm.

## 7. CONCLUSIONES.

En nuestro caso y en este preciso momento nuestra conclusión se encamina a repensar que ha sido de este proyecto Final de Máster y para que nos ha servido. Volvemos a mirar a través de la ventana como si la respuesta estuviera ahí fuera, en el paisaje.

Nuestros deseos al inicio del proyecto estaban encaminado a materializar una idea en producción artística, sin mayor pretensión ni objetivos bien definidos, pero sí, con muchas ganas de trabajar, pues llevábamos meses como diría mi tutor Ricardo Forriols, dándole vueltas y vueltas a varias ideas en la cabeza. De ahí que felizmente concretáramos el proyecto que ahora intentamos concluir. Quizás lo que más nos costó fue tomar conciencia para aprender del proceso creativo empírico: ensayo/error puesto que en la mayoría de las veces, las piezas que nos planteábamos desde Cuba a nivel de producción artística comenzaban sobre la base de una idea definida en la que ocurrían muy pocos cambios, una idea de principio a fin.

El trabajo práctico en el Máster fue tomando forma y desarrollándose en la medida que íbamos trabajando en él. Pareciera una obviedad, pero el proyecto se formalizaba a medida que aprendíamos, de manera que usamos la experimentación como proceso de creación y en función de la visualización de la imagen, de analizar y pensar, esos primeros resultados servían de base para el siguiente paso y la siguiente y nueva imagen.

La idea de trabajar sobre y a través de la ventana nos ha servido para aprender, mediante la dificultad que supuso en un primer momento utilizar como soporte para la pintura el cristal de la ventana, como explicamos en el capítulo del desarrollo práctico, un material sin ningún tipo de porosidad sobre el cual era difícil mantener la pintura, además de la verticalidad del soporte.

Otra limitación fue el uso de los colores claros pues por los cambios de luz que se reflejaban en el cristal tanto del espacio interior como del exterior, los tonos claros se oscurecen con mayor facilidad.

El trabajo con la luz en la fotografía fue un factor determinante para lograr las imágenes deseadas. Primero la experiencia adquirida del taller en el Máster de fotografía y luego en la práctica enfrentándonos a aciertos y desacierto en los varios meses de trabajo.

Nuestra investigación teórica se focalizó en tres grandes áreas. Por un parte las relaciones con la ventana, el pensar la mirada, y de ahí toda una investigación teórica comenzada por León Battista Alberti, el descubrimiento de la fotografía con la asombrosa imagen tomada desde la ventana por Niépce, hasta hallar en la forma de retícula que plantea Rosalind Krauss las conexiones con el velo de Alberti.

Al unísono los pintores desde hacía mucho tiempo pintaban y reflexionaban en torno al soporte de la pintura y su objetualidad, darnos cuenta de esto fue posible, tras confrontar ideas de críticos como la misma Rosalind Krauss, Greemberg, Hal Foster entre otros. Por otro lado, nos adentramos en la teoría del paisaje que nos dio paso a definir nuestro interés por el paisaje como construcción social y cultural y las relaciones que empezamos a establecer entre el entorno cotidiano y el paisaje urbano, desde Cuba y en Valencia.

Nuestra tercera área de estudio se enfrentó al concepto de pintura expandida, un concepto que nos atrapó en sus inicios por la diversidad de artistas que lo trabajaban, y quizás sin quedar tan claro a lo largo del trabajo, nos comenzamos a preguntar: ¿En qué parte de la pintura expandida nos encontrábamos? ¿Qué parte en verdad nos interesaba? Sabemos a día de hoy que en este concepto se han englobado muchas cosas, artistas y trabajos, que nos interesa la hibridación de disciplinas y de lenguajes, y que en nuestro proyecto el trabajo con la imagen y la fotografía ha sido fundamental. Hemos estado más satisfechos con todo lo que hemos aprendido y trabajado que con el resultado en sí de la propuesta artística. Queremos seguir indagando en el proceso creativo y de investigación para el desarrollo de futuras piezas. Este proceso lo cerramos como conclusión, pero queda abierto al futuro.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, León Battista. *Sobre la pintura*. Ed. Fernando Torres. Valencia. 1976.
- AUGÉ, Marc. *Los «no lugares» espacios del anonimato*. Una antropología de la sobre modernidad. Barcelona. Ed. Gedisa. 2000.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Discursos interrumpidos. Madrid. Ed. TAURUS, 1973.
- BYUNG-CHUL, Han. *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial, Barcelona.2012.
- CRIMP, Douglas. En: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Ed. AKAL. 2006.
- DE AZÚA, Félix. *Diccionario de las artes. Nueva edición ampliada*. Ed. Debate.2011
- FOSTER, Hal. *La Posmodernidad*. Editorial Kairós .1985.
- LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona .1998.
- KRAUSS, Rosalind. E. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid.1996
- MADERUELO, Javier. *El paisaje*. Abada Editores. 2005.
- MADERUELO, Javier. “*La definición de paisaje*” en *El Paisaje, Génesis de un concepto*. Abada Editores, Madrid, 2005.
- MADERUELO, Javier. “*El paisaje urbano.*” Estudios Geográficos. Madrid.2011.
- NOGUÉ, Joan. *La construcción social del paisaje*. Ed Biblioteca Nueva.Madrid.2007.
- NOGUÉ, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid 2008.
- NEGRO, Álvaro/ Barro David. *Sky Shout. A pintura despois da pintura*. Edición Desta. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.2005.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva.Madrid.2007
- SHWABSKY, Barry. *Vitamina P: New Perspectives in Painting*. Londres. Ed. Phaidos Press Limite. 2002.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía. Edición revisada y aumentada*. Ediciones Cátedra .2011.
- STOICHITA. Victo. I. *La invención del cuadro*. Ediciones Cátedra.2011.

STOICHITA. Victo. I. *Ver y no ver*. Ediciones Siruela. Madrid. 2005.

VILA-MATA Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U, Barcelona. 2015.

VILA-MATA Enrique. *El Mal de Montano*. Random House Mondadori, S.A, Barcelona. 2013.

## Catálogos y revistas

BARRO, David. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*. Ed. Dardo.2009

HERNÁNDEZ, Miguel A. *El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible*. Murcia. Revista Imafronte, no. 19-20, Universidad de Murcia.2007-2008.

MARTÍNEZ, Gueyraud Alban. *Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real*. DC. Revista de critica arquitectónica, no.4. p. 47-46, Barcelona 2002.

## Webs

<http://www.rtve.es/television/20130211/nueva-pintura-espanola/607711.shtml>.

Consulta online abril.2016.

<http://www.elcultural.com/revista/arte/Juan-Ugalde/3727> Consulta online mayo de 2016

<http://www.dariourzay.com/pdfs/revista%20Aena%20urzay.pdf> Consulta online: 9 de mayo de 2016.

[http://www.elpais.com/diario/1978/11/09/cultura/279414003\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/1978/11/09/cultura/279414003_850215.html) Consulta online en junio 2016.

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/villalba-dario> Consulta online en junio 2016

## 9. LISTADO DE ILUSTRACIONES.

1. León Battista Alberti, Grilla de Alberti. Artefacto para dibujar en perspectiva, 1436.
2. Alberto Durero, Instrumento perspectivo: mirilla y ventana con retícula, 1538.
3. Joseph-Nicéphore Niépce, *Punto de vista desde la ventana en Le Gras*, 1826.
4. Caspar David Friedrich, *Vista desde el estudio del artista*, 1805-1806.
5. Édouard Manet, *El Balcón*, 1868-1869.
6. Piet Mondrian, *Composición 2*, 1922.
7. Darío Villalba, *Demente*, 1974.
8. Darío Villalba, *Persona*, 2010.
9. Darío Villalba, *Jones Rayaroja*, 1993.
10. Juan Ugalde, *Sólido silencio azul*, 2015.
11. Juan Ugalde, *Amarillo sentimental*. 2012.
12. Darío Urzay, *Paisaje nocturno I*, 2011.
13. Darío Urzay, *Paisaje nocturno II*, 2011.
14. Darío Urzay, *Flip*. 2015
15. Darío Urzay, *Bifurcación*. 2014
16. Gerard Richter, 1998. Óleo sobre fotografía en color. 1998.
17. Gerard Richter, 1998. Óleo sobre fotografía en color. 1998.
- 18-21. Gilliam Wearing, "Your View" 2016.
- 22-23 Maibet Valdés, *Desde un pensar abstraído*, 2007.
- 24-25 Maibet Valdés, *Video documentación 5.30 min*. 2009.
- 26,27 y 28. Imágenes del primer espacio de trabajo (el balcón)
- 29-37. Primera etapa, la veladura.
- 38-41. Descripción del proceso creativo/técnico.

42. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 1*, 2016.
43. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 2*, 2016.
44. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 3*, 2016.
45. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 4*, 2016.
46. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 5*. 2016.
47. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 6*, 2016.
48. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 7*, 2016.
49. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 8*, 2016.
50. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 9*, 2016.
51. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 10*, 2016.
52. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 11*, 2016.
53. Maibet Valdés, *Una Mirada Pictórica a través de la ventana 12*, 2016.