



# El lugar como entidad y/o ficción a través de los procesos de hibridación de la producción pictórica contemporánea

Gonzalo J. Tejero

Trabajo de Fin de Grado

Tutor: José Luis Lozano Jiménez

Departamento de Pintura  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Granada



El lugar como entidad y/o ficción a través de los  
procesos de hibridación de la producción  
pictórica contemporánea



El lugar como entidad y/o ficción a través de los  
procesos de hibridación de la producción  
pictórica contemporánea

Gonzalo J. Tejero

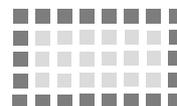
Trabajo de Fin de Grado

Tutor: José Luis Lozano Jiménez

Departamento de Pintura  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Granada



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



FACULTAD DE  
BELLAS ARTES



## Declaración de autoría y originalidad

Declaro que el presente Trabajo de Fin de Grado es original, no habiéndose utilizado ninguna fuente sin ser citada debidamente. De no cumplir con este compromiso, soy consciente de que, de acuerdo con la Normativa de Evaluación y de Calificación de los Estudiantes de la Universidad de Granada, de 20 de mayo de 2013: *esto conllevará automáticamente la calificación numérica de cero [...] independientemente del resto de calificaciones que el estudiante hubiera obtenido. Esta consecuencia debe entenderse sin perjuicio de las responsabilidades disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagien.*

Para que así conste, lo firmo en Granada, a 26 de mayo de 2025

Gonzalo J. Tejero



La práctica artística como investigación implica que (...) voy desarrollando mi propia obra como medio de traspaso de ideas, como un transmisor de conocimientos que es la obra y las imágenes con que estudio y trabajo (...)

VIVIANA SILVA FLORES, *Práctica artística como investigación. Aproximaciones a un debate*

(...) Todo lo indispensable a la poesía es precisamente aquello con lo cual la verdad no tiene nada que ver.

ÉMILE ZOLA, *Principio poético*

La imagen es el nacimiento de un sentido al mismo tiempo que su aprehensión.

BERNARD NOËL, *Diario de la mirada*



A mi abuela y mi madre.

A Carlos, por el viaje.

A todos los que siempre han sabido lo que para mí significa el arte.



renfe Viajero Billeto + Reserva LOC.: B577L5K9

CQBE8880 2474  
31 JUL 23 08:10

G. TEJERO PEREZ VCX CQBE8880 2474  
7463901424358 ORG.088JV23-7738422031 JUL 23 08:10

Fecha: 15AG023  
Tren: 13944  
GRA-UNL

Fecha:	15AG023	Coche:	3 UNICA
Salida:	GRANADA 18:12	Plaza:	145
Llegada:	UN LUGAR FUE -		
Producto:	MD 13944		

Coche: 3  
Plaza: 145  
N. I. F  
A86868189

Fecha:		Coche:	
Salida:		Plaza:	
Llegada:			
Producto:			

Fecha:  
Tren:

Coche:  
Plaza:

110 VERANO JOVEN  
Metalico

Precio : \*\*\*\*2,10  
Gastos gestion: \*\*\*\*0,00  
TOTAL (Euros) : \*\*\*\*2,10  
\*\*0,20

088 JV23-77384220  
Tarifa: 110  
Total \*\*\*\*2,10  
NO APLICA TASA

0710475417508%



De no estar empeñado en la búsqueda, esto me daría sueño (...)

FRANZ KAFKA, *La Gran Muralla China* (1917)



# Índice

1. Introducción
2. Resumen
3. Objetivos y metodología de trabajo
4. Producción teórica
  - 4.1. Definición de lugar en la teoría contemporánea: entre lo espacial y lo simbólico.
  - 4.2. La imagen como lugar de encuentro entre realidad y ficción.
    - 4.2.1. La imagen como elemento constitutivo del lugar.
    - 4.2.2. La imagen como elemento representacional del lugar.
    - 4.2.3. La imagen como dispositivo autónomo y/o lugar en sí misma.
  - 4.3. Imagen pictórica y poética: neologismos y anversos.
    - 4.3.1. Hacia un nuevo concepto de poética pictórica.
5. Proyecto de investigación artística. *Un lugar fuera del tiempo*.
6. Referencias y bibliografía.



A mediados del año 2023, me fue concedida una Beca de Iniciación a la Investigación en el Departamento de Pintura de la Universidad de Granada. De forma paralela a la actividad del Grupo de Investigación HUM611: Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo, a lo largo de los aproximadamente siete meses en los que he disfruté de esta beca comencé a desarrollar el proyecto que hoy introduzco en estas líneas como mi Trabajo de Fin de Grado. El proyecto nace en este contexto, en principio, originariamente como una investigación más orientada a la producción teórica, pero más tarde canaliza en el desarrollo de un proyecto de creación artística. Son dos temas de estudio principales los que aborda este trabajo: por un lado, en cuanto a la producción teórica, el estudio y comprensión de la imagen como lugar de interacción entre diversas dimensiones y procesos creativos que suceden en la misma y, desde el punto de vista práctico, cómo las posibilidades poéticas del amplio abanico de procesos híbridos que pueden producirse en el contexto de la práctica pictórica contemporánea posibilitan la plasmación de dicha idea, que sustenta mi trabajo artístico en todas sus facetas.

La intencionalidad principal de un proyecto como este no es solamente dar salida a una motivación o necesidad personal, como ocurre por lo general en casi cualquier proyecto artístico, sino además poner, en este sentido, de manifiesto la realidad de que la producción artística contemporánea y la investigación van de la mano inequívocamente. Un lugar fuera del tiempo es un proyecto conformado por diferentes clases de piezas en las que entran en contacto los resultados de diferentes procesos de investigación de

carácter experimental en relación a materiales, técnicas y procesos creativos que vinculan las nuevas tecnologías con la creación pictórica contemporánea y que no se habrían producido de no haberse contado con la posibilidad de realizar un proyecto como este. Todas las piezas han sido realizadas o poseen componentes desarrollados en el Laboratorio de Imagen de la Facultad de Bellas Artes de Granada, donde además han tenido lugar la mayor parte de los procesos que cada obra o grupo de obras han implicado por sí mismas. Todo empezó con una colección de obra gráfica que constituye el grueso del proyecto, y de la que, posteriormente, ha ido derivando una mayor cantidad de piezas que parten de o podrían enmarcarse en otras áreas creativas como la intervención objetual o la pintura expandida: en este sentido, cada pieza o grupo de piezas nace a raíz de la intención de indagar en aspectos poéticos, ya sean materiales o conceptuales, de diferente naturaleza. Aun así, lo más importante de toda la producción que forma parte de este trabajo, aunque haya sido desarrollada a lo largo de diferentes etapas y tiempos, es que forma parte de un todo, de una misma narrativa que adopta tantas formas como posibilidades poéticas podría tener comprenderla y otorgarle el sentido.

Debo recalcar que el hecho de contar con las instalaciones del Laboratorio durante todo este proceso ha permitido en gran medida que este proyecto de investigación salga adelante, que es como se presenta a continuación y, sobre todo, como debe ser entendido. Crear no consiste solamente en tener la capacidad para materializar ideas técnicamente, sino también en saber cómo

producir conocimiento a través de la enorme diversidad de herramientas que la creación artística otorga al creador, precisamente, para ello.

Por último, debo dar las gracias a todas las personas que han contribuido tan diversamente a que *Un lugar fuera del tiempo* se materialice. Ha sido un proceso largo y no exento de dificultades, pero tampoco de motivaciones por parte de todas las personas que, desde el principio, han formado parte del proyecto y me han acompañado en su desarrollo. Gracias a mi familia, a mis amigos, a José Luis Lozano, de ahora en adelante mi mentor, por su compromiso, atención y empatía con este trabajo y con mi producción en general, al Departamento de Pintura por haberme acogido desde entonces con entusiasmo. Por último, a Carlos Del Pino, compañero y amigo, le agradeceré siempre haberme dado la oportunidad de viajar con él a aquel lugar en el que comenzó todo este proyecto.

Imagen y lugar mantienen un vínculo profundo que se materializa en la práctica artística contemporánea. Comprender la imagen como un espacio donde ocurren diversos procesos creativos y, a la vez, como un dispositivo en el que el concepto de lugar se (re)hace, (re)construye o (re)crea, define la producción artística actual y evidencia su carácter como territorio de experimentación.

En este contexto, la hibridez de la imagen pictórica contemporánea, en la que convergen diversas herramientas, técnicas y soportes, permite abordarla no solo como una representación del lugar, sino como un lugar en sí mismo en el que se revelan diferentes clases de cartografías visuales. Este trabajo se enfoca en abordar la imagen como elemento transformador y resignificante del concepto de lugar, generando nuevas narrativas espaciales y simbólicas que configuran una poética visual particular, concretada en el proyecto artístico *Un lugar fuera del tiempo*.

**Palabras clave:** lugar, imagen, pintura, arte contemporáneo, arte gráfico, experimentación.

Image and place maintain a deep connection that materializes in contemporary artistic practice. Understanding the image as a space where various creative processes occur and, at the same time, as a device in which the concept of place is (re)made, (re)constructed, or (re)created defines current artistic production and highlights its nature as a territory of experimentation.

In this context, the hybridity of contemporary pictorial imagery, where various tools, techniques, and mediums converge, allows it to be approached not only as a representation of place but as a place in itself, where different types of visual cartographies are revealed. This work focuses on addressing the image as a transformative and resignifying element of the concept of place, generating new spatial and symbolic narratives that shape a particular visual poetics, which is materialized through the project *A Place Outside of Time*.

**Keywords:** place, image, painting, contemporary art, graphic art, experimentation.

### 3. Objetivos y metodología de trabajo

En este proyecto se han seguido dos tipologías o metodologías de investigación en relación a los medios productivos empleados y resultados previstos. Por un lado, una metodología creativa concreta, y por otro, a partir de la anterior, una científica. Es necesario previamente, sin embargo, proceder a concretar los objetivos del proyecto:

1. Ahondar de manera teórica en la idea de imagen pictórica como lugar de entrecruce entre realidades, ficciones y procesos creativos experimentales produciendo un nuevo concepto adaptado a la pluriversalidad del contexto artístico contemporáneo que pueda concretarse y ser respaldado mediante un proyecto artístico a modo de hipótesis.
2. Explorar la viabilidad de la combinación de procesos mecánicos de naturaleza pictórica como la impresión risográfica o la intervención con diferentes materiales y medios analógicos como la pintura en spray, el óleo u otras técnicas para crear obras de arte.
3. Evaluar cómo la combinación de estos procesos y estas técnicas puede generar efectos visuales innovadores que correspondan a nuevos tipos de poéticas visuales que deriven, a su vez, en una nueva definición de obra pictórica contemporánea que contempla y acepta estos procesos como propios.
4. Analizar la recepción y, especialmente, el impacto visual de las piezas producidas de cara

a un público diverso y, sobre todo, demostrando que generan una poética concreta que responde a la idea transversal de la imagen como lugar, así como respaldando que investigación y práctica artística, en el contexto contemporáneo, funcionan como mecanismos de generación de conocimiento indivisibles.

En este sentido, se han empleado dos metodologías de trabajo para este proyecto. La metodología creativa, por un lado, se centra en la exploración de nuevas ideas y metodologías de expresión artística. Busca innovar y experimentar con distintos medios y técnicas. Se trata de una metodología eminentemente subjetiva y no lineal, puesto que cualquier proceso creativo es nunca es lineal, sino flexible e intuitivo. Por otra parte, esta metodología fomenta la experimentación a través de su enfoque experimental, desarrollado en base a pruebas con diferentes materiales, conceptos y formas, permitiendo errores y resultados inesperados que, a través de la metodología científica, pueden arrojar luz sobre distintas condiciones materiales. Corresponde a cualquier metodología que implique un proceso creativo.

Por otra parte, la metodología científica, como parte de una investigación de tipo técnica como es este proyecto, busca comprender distintas clases de fenómenos a través de la observación y el análisis sistemático, asegurando que los resultados sean objetivos y verificables.

El estudio de los materiales, procesos y resultados que se obtienen a raíz de la creación de las obras de este proyecto posee un componente de carácter científico innegable que se muestra en los resultados que se presentan como parte del mismo.

Con todo lo anterior, la hipótesis que se plantea en este proyecto de investigación artística, consiste en afirmar la viabilidad y el potencial del uso de los nuevos materiales y medios de reproducción de imágenes en la creación de obras de arte contemporáneo en torno a una (re)definición del concepto de imagen, entendiéndola como lugar. Este estudio explora cómo la combinación de procesos y técnicas como, entre otras, la risografía, el corte y el grabado láser o la impresión digital vinculadas con otras técnicas tradicionales de pintura y procesos gráficos diversos puede generar obras de arte que no solo mantengan la calidad técnica y estética propia de la producción contemporánea, sino que también amplíen sus posibilidades expresivas y visuales por medio de nuevas poéticas. Así, se ha establecido además una serie de indicadores de evaluación, que se detallan al final de este documento, en el que se han evaluado los diferentes resultados obtenidos en relación a las distintas pie-

### 4.1. Definición de lugar en la teoría contemporánea: entre lo espacial y lo simbólico.

Situar la imagen desde una perspectiva de lugar implica, primeramente, tratar de atender a definir el concepto mismo de lugar. El lugar como un concepto propiamente relacionado con lo artístico comprende tratar de entender su hecho en relación a otros contextos y teorías. Según dos de las definiciones más generales y actuales que ofrece la RAE, lugar es un: 1. *Espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera.* y 2. *Sitio o paraje.* A simple vista, se podría comprender la relación intrínseca que el lugar mantiene con el espacio. De hecho, parezca que el propio concepto de lugar requiere de la espacialidad para ser determinado. Sin embargo, existen diferencias sustanciales que pueden sonarse en función de las teorías que, a lo largo del tiempo, han servido para poder comprender el lugar, más que como espacio, como hecho y, además, profundamente vinculado a la experiencia. La principal diferencia que el concepto de lugar tiene en relación al espacio es que el lugar comprende no solo una delimitación espacial o área geográfica determinada, sino que (Tuan, 1977) se trata de una visión, una construcción cultural asociada a diferentes valores que, en función de la cultura y el paso del tiempo, han terminado por definir su concepto, partiendo de una noción geográfica hasta extenderse a otros ámbitos que parten de la propia subjetividad e ideario cultural que cada individuo posee. Heidegger, en *El arte y el espacio* (1969), dife-

rencia entre espaciar y emplazar como dos verbos que evidencian la diferencia entre espacio y lugar de manera significativa: define emplazar, a modo de pregunta retórica como una consecuencia del espaciar, que podríamos definir como atribuir un espacio, pero asocia el emplazar, a su vez, como el origen del lugar: *¿Son los lugares una consecuencia del emplazar?* (2009, p.27) Para Heidegger, la plástica constituye una dominación del espacio que, si atendemos a su noción de lugar como cosa misma, se puede sobreentender que el arte actúa como herramienta para la revelación del ser a través de la construcción de lugares. El concepto de plástica que propone, en este sentido, puede a su vez ser entendido como un producto de la subjetividad, por lo que el lugar, para Heidegger, no se trata de una concepción espacial puramente dicha sino más bien abstracta, que revela un aspecto fundamental de su pensamiento sobre el *ser-en-el-mundo* (Sein in der Welt) y conduce a pensar en que el concepto de lugar está, de nuevo relacionado con la comprensión subjetiva del espacio, y, en este caso, además, de la construcción, a partir de lo anterior y mediante el emplazamiento, entendido como acontecimiento, del espacio artístico. Esta relación del lugar con la obra de arte sobre la que Heidegger teoriza se abordará más adelante.

Por otro lado, en su ensayo *Construir, habitar, pensar* (Heidegger, 2015), el filósofo alemán no se centra únicamente en el lugar como producto artístico, sino que se interesa principalmente por la relación de la arquitectura con la

creación de espacios. En este sentido, Heidegger (2015) sostiene que *los espacios reciben su ser de los lugares y no del espacio* (p. 16), definiendo *espacio* como una categoría general que solo se concreta y delimita a través de la arquitectura. Algo similar apunta Georges Perec en *Especies de espacios* (1974), la que el escritor determina la espacialidad como algo tan subjetivo como el propio espacio, al que incluso asigna cualidades de tipo vivencial y/o personal. Pèrec, como De Certeau, concibe el espacio como una entidad abstracta producto del conjunto de experiencias, percepciones y relaciones que cambian según quién lo habite o cómo se lo interprete. La diferencia con respecto a De Certeau es que este sostiene que el espacio es un lugar practicado, activado, y el lugar como un conjunto de elementos ordenados (1980). De esta manera, no solo categoriza los espacios, sino que explora su carga simbólica, funcional y emocional: así, cabe entender que es el lugar el que da significado al espacio, aunque no necesari-

amente depende de él para ser constituido. La relación entre espacio y lugar, por tanto, es originariamente dinámica, ya que se trata de un vínculo articulado a partir de la interacción entre diferentes aspectos influidos por tanto construcciones de tipo social como vivencial que producen y construyen el espacio de manera subjetiva (Lefebvre, 1974, p.47), conformando lugares. De hecho, en su *Fenomenología de la percepción* (1945), Merleau-Ponty, aborda con ingenio la construcción del espacio desde la experiencia corporal, afirmando sobre la vinculación entre ambos términos:

*El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificada por las transformaciones debidas a vecindades sucesivas...* (p. 173)



Fig. 1: Richard Long. *A Line Is Made By Walking*. 1967.

Por tanto, la construcción de un lugar no solamente implica atender a una construcción física, sino también conceptual y/o ficcional que a menudo tiene que ver con lo simbólico, diferenciando entre espacios de encuentro o memoria, de tipo antropológico, existencial o íntimo y que, al contener dicha carga, se convierten en lugares. El ser humano, en tanto que productor de símbolos y narrador constante de su propia experiencia, transforma el espacio físico en un lugar con significado. Este impulso connatural del ser humano no se limita a la arquitectura tangible, sino que abarca la dimensión cultural, histórica y personal del espacio, como ya se ha visto. Disertar sobre la realidad espacial y la ficción conduce a estudiar de cerca la *Poética del espacio* (1957), de Gastón Bachelard, la que puede sonsacarse que un lugar no solamente atiende a una entidad física sino a un concepto que deriva del apego afectivo y la experiencia sensorial, que lo construye y recrea en sí mismo, a través de la ficción.

Para Bachelard, la poética es una parte esencial del espacio en tanto que esta pertenece a su propia naturaleza: procede de una ontología directa que vincula el espacio con la imaginación y la experiencia vivida. Bachelard define la imaginación como la más interminable de las dialécticas (p. 28), que permite transformar el espacio en un ente ilimitado a través del sueño y la ficción, en contraposición con la visión arquitectónica de Heidegger. Algunos de los elementos que el poeta analiza emergen del acto de habitar, que se convierte en una especie de artefacto productor de lugares que desafían los convencionalismos del propio espacio, como por ejemplo el rincón (p.

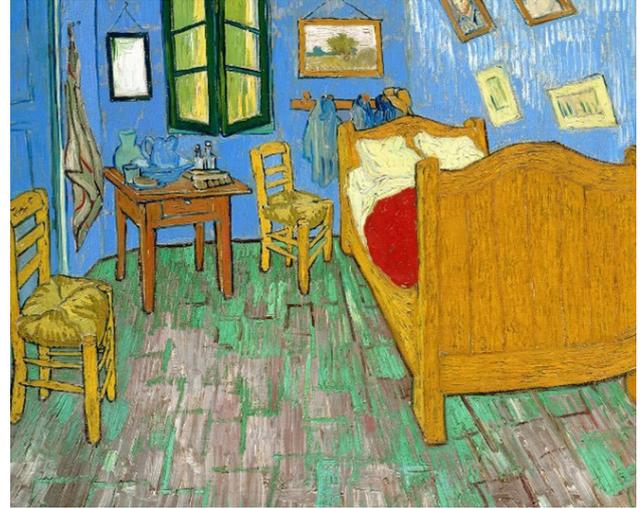


Fig. 2: Vincent Van Gogh. *El dormitorio en Arlés*. 1888.

128), en términos funcionales, o en términos conceptuales y/o metafóricos, el espacio íntimo (p.127), algo paradójicamente vasto, en términos baudelerianos. Su lectura de este término se traduce en que la inmensidad se trata de una extensión de lo personal, generando así una interpretación subjetiva del espacio, como si el lugar coexistiera junto con la necesaria posibilidad de su inmensidad que se genera en la conciencia subjetiva. En todo caso, el lugar no solo implica la recreación de una entidad con apariencia física relacionada con los convencionalismos espaciales, sino que esta, a su vez, también puede estar relacionada con la construcción del yo freudiano y la propia estructura interior del ser, en un sentido casi existencialista, volviendo de nuevo a Heidegger. Ya San Agustín sugirió que la noción de lugar está, por ejemplo, profundamente vinculada al grado de intimidad que la interacción entre dos seres humanos produce, en un sentido evidente-

mente religioso: de la misma manera que para el dramaturgo Tennessee Williams un lugar puede ser una manera de anidar entre dos personas (*Un tranvía llamado deseo*, 1974), siguiendo la estela de San Agustín, para el poeta francés Yves Bonnefoy el lugar no es algo tan concreto y único, sino uno de los muchos puntos geográficos que constituyen el territorio interior (1972), concepto que deriva de la obra del mismo nombre. El lugar es comprendido como un adentro, como un territorio que existe solamente en el interior de quien lo evoca y experimenta. Bonnefoy emprende un viaje por distintos puntos de Europa y en sus narraciones se entrelazan la geografía física con la emocional, siempre vinculada a las interacciones afectivas que el individuo establece con los espacios que visita, habita o crea, así como las obras de arte que analiza y contempla. Así, los lugares se convierten en símbolos o ex-

periencias que constantemente se ven definidas por las experiencias y relaciones que lo definen, incluso a veces careciendo de rasgos supuestamente inherentes a lo que espacialmente podríamos entender como un lugar: algo que renuncia a la geografía ordinaria (p.25), que, como los dioses, son sueños (p.33) o que es otra categoría, otra experiencia del tiempo (p.37).

La trascendencia del concepto de lugar radica en su potencialidad para trascender la dimensión física y convertirse en una construcción puramente dominada por la subjetividad y las poéticas que derivan de ella. Se convierte en un espacio de introspección y transformación, donde aspectos como el tiempo, el afecto o la memoria interceden en su definición, casi induciendo a recordar o vivir en primera persona la experiencia de estar vivos (p.23). Esta inter-



Fig. 3: Mark Rothko. *Negro sobre granate (I)*. 1958.

pretación tan personal del lugar que *El territorio interior* ofrece se relaciona con lo que Tuan apunta: la experiencia no solamente permite construir un lugar sino también conocerlo, y viceversa, entendiéndose esta como una combinación entre la intención y el afecto, que a su vez producen el sentimiento que motiva la experiencia. El propio concepto de lugar implica, en este sentido, una dimensión simbólica connatural a su existencia. Cuando Heidegger se refiere a que el espacio artístico se convierte en un espacio en el que el ser se revela, es posible encontrar una relación directa de su pensamiento con los orígenes de la representación visual y su capacidad para evocar significados más allá de lo físico. En este sentido, el lugar es tal en tanto en que evoca y se convierte en medio para que la experiencia humana se manifieste. Al retroceder a los manuscritos medievales, por ejemplo, el lugar a menudo se limitaba a una referencia simbólica que era reflejo de una prueba o estado espiritual, como el desierto o el cielo, o la ciudad como sinónimo de civilización, y la representación visual se convertía en un medio para subrayar su trascendencia, algo que comúnmente se encuentra en los textos sagrados y las escrituras de diversas culturas antiguas. Es sin embargo cierto que el ilusionismo metafórico excusaba a muchos artistas medievales, recurriendo al simbolismo en lugar de mirar las cosas según como lucían en realidad (Liaño, 2007, 16) Mircea Eliade, en *El mito del eterno retorno* (1949) pone de manifiesto que muchos lugares gozan de un carácter sagrado, ya que se convierten en tales al ser puntos de contacto entre lo divino y lo humano, casi como centros cosmogónicos del mundo; no solo puntos geográficos, sino espa-

cios cargados de significados históricos, míticos y espirituales que conectan con el universo, traspasando la dimensión del yo. El enfoque de Eliade conecta con la representación visual medieval, ya que se sustenta en la organización espacial que distinguía los espacios en el Medioevo. La vigencia de esta articulación del espacio y la definición de un lugar como un evento o entorno sagrado donde tiene lugar una nueva geografía del tiempo (Bourriaud, 2008, 14) que coexiste con su dimensionalidad trascendental



Fig. 4: Sandro Botticelli. *El Infierno (según Dante)*  
ca. 1480.

está profundamente relacionada con la importancia mítica de los lugares que textos de gran calado de la cultura occidental y las letras universales. Los recursos descriptivos que se emplean en estos textos para materializar lo imaginable a menudo son escasos, poniendo el foco en la relevancia simbólico-narrativa del lugar y dejando margen para que el lector participe activamente en la construcción imaginativa del lugar que se menciona. Es el caso, por ejemplo,

de la Odisea de Homero (s. VIII a.C.), en la que cada una de las islas de Odiseo que aparecen en la epopeya, desde Ítaca hasta la tierra de los Cíclopes o el Hades, encarna desafíos, pruebas y revelaciones que profundizan en el carácter de Ulises y en su relación con el destino, así como de la *Divina Comedia* de Dante (1304-1321), donde la simbología del lugar se convierte no solo en una representación psicogeográfica del alma humana sino en testimonio de la evolución del pensamiento medieval hacia la modernidad. De hecho, Théodor Adorno se refiere a que la travesía mítica que caracteriza a la narración de clase de textos épicos no es otra cosa que un viaje a través de los ámbitos de la ensoñación, el país de las maravillas casi descompuesto en trozos, islas.

De igual manera que ocurre en las culturas árabe o japonesa, en las que a menudo se identifican los lugares con epicentros de creencias o sensaciones, como es el caso de la Meca, que funciona, volviendo a Eliade, como centro cosmogónico (1949, p.) de la religión islámica, un espacio donde lo sagrado se manifiesta y establece un eje que conecta lo terrenal con lo divino (axis mundi) En la cultura japonesa, por su parte, el ecosistema natural se concibe como un microcosmos referencial en donde la armonía se manifiesta a través del concepto filosófico de *ma*, entendido no como un vacío literal, sino como un intervalo lleno de significado que, a pesar de ser incognoscible, es decir, solamente puede ser intuitivo, ni verbalizado ni racionalizado (Okano, 2007), otorga una sensación o conciencia de lugar (Nistchke, 1966) a un espacio a través del equilibrio que se genera en él, ya sea por medio de



Fig. 5: Carlos Cruz-Díez. *Chromosaturation*. 1965-2010. Fundación Juan March, Madrid, feb. de 2025.

la arquitectura, lo que conecta profundamente con la idea heideggeriana de espacio como ente abstracto en el que, artísticamente, se revela el ser, o la propia naturaleza, incitando a la experiencia. A grandes rasgos, el concepto de lugar consta no solo de una dimensionalidad subjetiva influida o directamente inducida por diversas construcciones culturales y/o personales que enfatizan su importancia simbólica.

Cabe destacar que teorías contemporáneas como el existencialismo y sobre todo el posmodernismo han cambiado significativamente lo que podemos entender por lugar en la contemporaneidad, en especial porque en la era del vacío (Lipovestky, 1983) asistimos a una pluralidad cultural y experiencial sin preceden-

tes. Incluso el propio espacio y el propio tiempo parecen querer librarse de cualquier constricción en términos fenomenológicos: son más abstractos, más plurales, y, dromológicamente hablando (Virilio, 1977), más efervescentes que nunca. La evolución tecnológica, además, ha llevado a que la tercera dimensión, la dimensión virtual se convierta en un nuevo espacio de interacción en el que los conceptos tradicionales de espacio, lugar y territorialidad se desdibujan. Marc Augé (1992) distingue entre lugar y no-lugar (nonsite), enfatizando el sentido que caracteriza a un lugar en clave antropológica. Para Augé, la identidad de lugar (p.51) está asociada a la historia colectiva de las personas que experimentan el espacio que habitan, a las prácticas y vínculos sociales que se desarrollan en él y a los significados que le atribuyen: no es simplemente un espacio físico, sino

una especie de campo de significados en el que las personas, a través de la historia, construyen su sentido de pertenencia y de identidad. De esta carga simbólica carecen espacios despersonalizados de tránsito y/o consumo producidos por la sobremodernidad (p.83) como los aeropuertos, los centros comerciales o las propias plataformas digitales, cuyo característico anonimato niega su propia condición y Augé, en este sentido, los categoriza como no-lugares, determinándolos como espacios que carecen de identidad y de una relación significativa con los individuos que los habitan o experimentan. Esta disolución del lugar se amplifica, por otra parte, en la era digital, creando espacios que, si bien omnipresentes, resultan ser abstractos, intercambiables y esencialmente despersonalizados: en un mundo donde los límites entre lo físico y lo digital cada vez son más difusos, las dis-

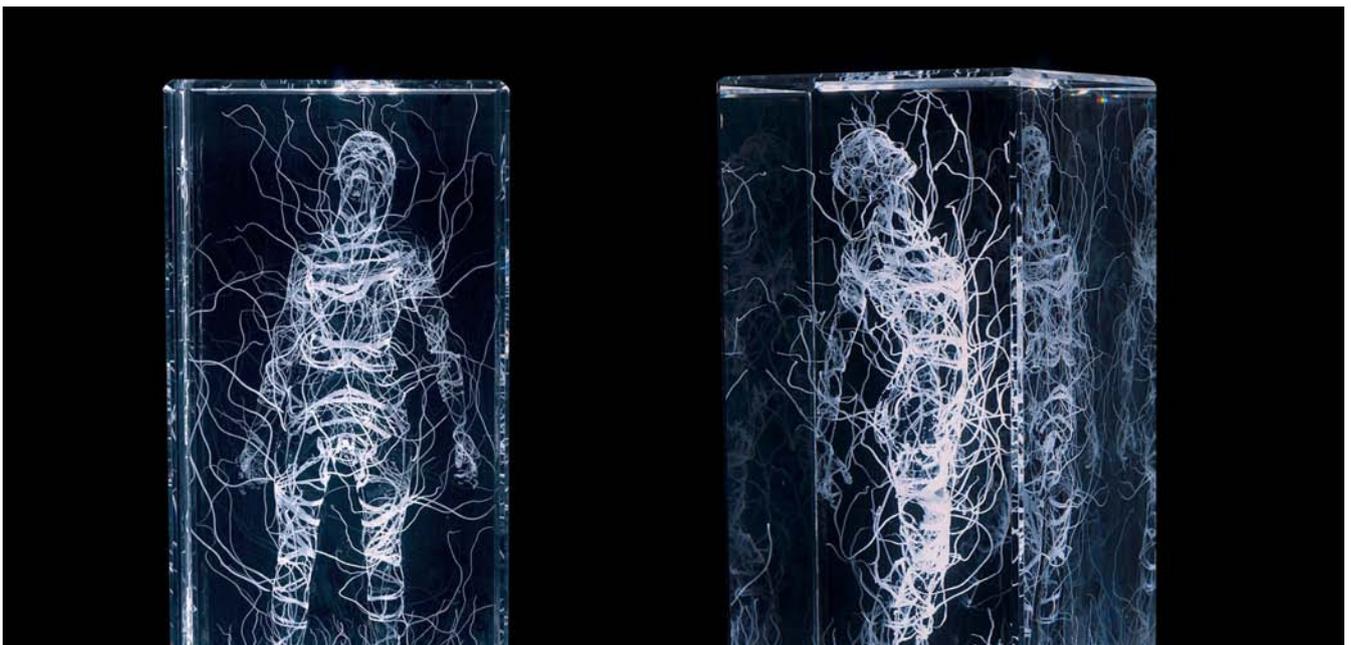


Fig. 6. Marina Núñez. *Species (7)* 2019.

tinciones entre estos conceptos se vuelven difusas. En el entorno digital, por ejemplo, la transacción de ideas y datos ocurre en un espacio que, a pesar de estar en constante expansión e interceder cada vez más con la realidad física, carece de una presencia tangible. Alimentado por la sobrevenida constante de la información y la globalización, estados conducentes a una futura interdependencia global (García Canclini, 2013), el mundo digital ha transformado por completo la concepción y experimentación de lo que se entiende por realidad, espacio y lugar, ya sea en dos o tres dimensiones, tal y como señala Rob Eagle (2023):

*La realidad aumentada media la forma en que los usuarios ven sus cuerpos, oyen su entorno e interactúan con los lugares. Aplicada en diversas formas, incluyendo redes sociales, comercio electrónico, juegos, empresas y arte, el medio facilita una experiencia híbrida de espacios físicos y digitales (p.3)*

La desorientación y la complejidad que esta pluriuniversalidad contemporánea produce ha conducido a un estado de anomia digital (Merino, 2021, p.47) que caracteriza la actualidad de la concepción, construcción y sobre todo percepción de lo que puede ser o no un lugar en base a constricciones que escapan a la propia realidad física. En este contexto, el arte puede ser entendido como un lugar de encuentro entre la realidad y la ficción, en términos amplios, adquiriendo un rol crucial en la mediación de esta dualidad. Casi como una especie de espacio híbrido en la que entran en contacto diferentes agentes que reconfiguran la experiencia del lugar, trascendiendo su función representacio-

Se descubre en el arte [...] el anhelo elevado a empeño de reencontrar la huella de una forma perdida no ya de saber solamente, sino de existencia; de reencontrarla y descifrarla

María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*

La tierra se me ofreció en un sueño  
en un sueño la hice mía

Louise Glück, *Las siete edades*

Con anterioridad, mencionaba a Martin Heidegger como categorizador del espacio artístico. En este marco, el artista, al crear imágenes, se convierte en una especie de topógrafo (Bourriaud, 2008, 31), explorador de los saberes, objetos y espacios que configuran nuestra cotidianidad. En este sentido, es posible comprender el acto creativo como una excavación arqueológica, donde se descubren, intencionadamente o como parte del proceso, significados latentes y se reconfiguran elementos aparentemente ordinarios en nuevas coordenadas simbólicas, que se estructuran en el espacio representacional que ofrece la imagen, al mismo tiempo como soporte y como entidad. Las imágenes, más que simples representaciones visuales, materiales o intangibles, en este sentido, trascienden la mera reproducción de la realidad y actúan como nexo dinámico entre diferentes dimensiones, concretamente la imaginaria y la simbólica, asumiendo una especie de rol mediador. Es posible por tanto categorizar la imagen como puente que enlaza la experiencia tangible con la

dimensión ficcional, alimentando y transformando nuestra percepción del mundo e influyendo en ella de manera constante. La imagen como lugar de encuentro y acto de resistencia (Deleuze, 1987), como territorio y acto de oposición frente a las limitaciones espacio-temporales que constriñen la realidad y las consecuencias que derivan de ellas, resplandeciendo en su causa. Con anterioridad se ha tratado, a través de diferentes aproximaciones, de determinar que el concepto de lugar posee unas connotaciones simbólicas dependientes del contexto en el que se origina y comprende. En este apartado se propone una aproximación a la imagen como, más que un medio puramente representacional, un lugar, de encuentro y transformación, en diferentes términos que a continuación se analizarán de manera detallada.

En el estado actual, donde la entropía y la contingencia conviven como parte de un mundo cada vez más fragmentado y acelerado, la imagen intermedial se erige como un espacio de resistencia y reordenación simbólica. Al fusionar diversos lenguajes y soportes, la imagen intermedial ofrece nuevas formas de significación y percepción, actuando como un puente entre lo real y lo ficticio, lo tangible y lo intangible. Remontarnos a los orígenes de las imágenes para tratar de comprender este fenómeno resultaría, en cualquier caso, demasiado amplio y complejo. Por eso, resulta necesario hacer un previo repaso de conceptos clave que nos permitan enmarcar la imagen como un hecho cultural, estético y filosófico. En primer lugar, la idea clave para comprender el fenómeno de la imagen

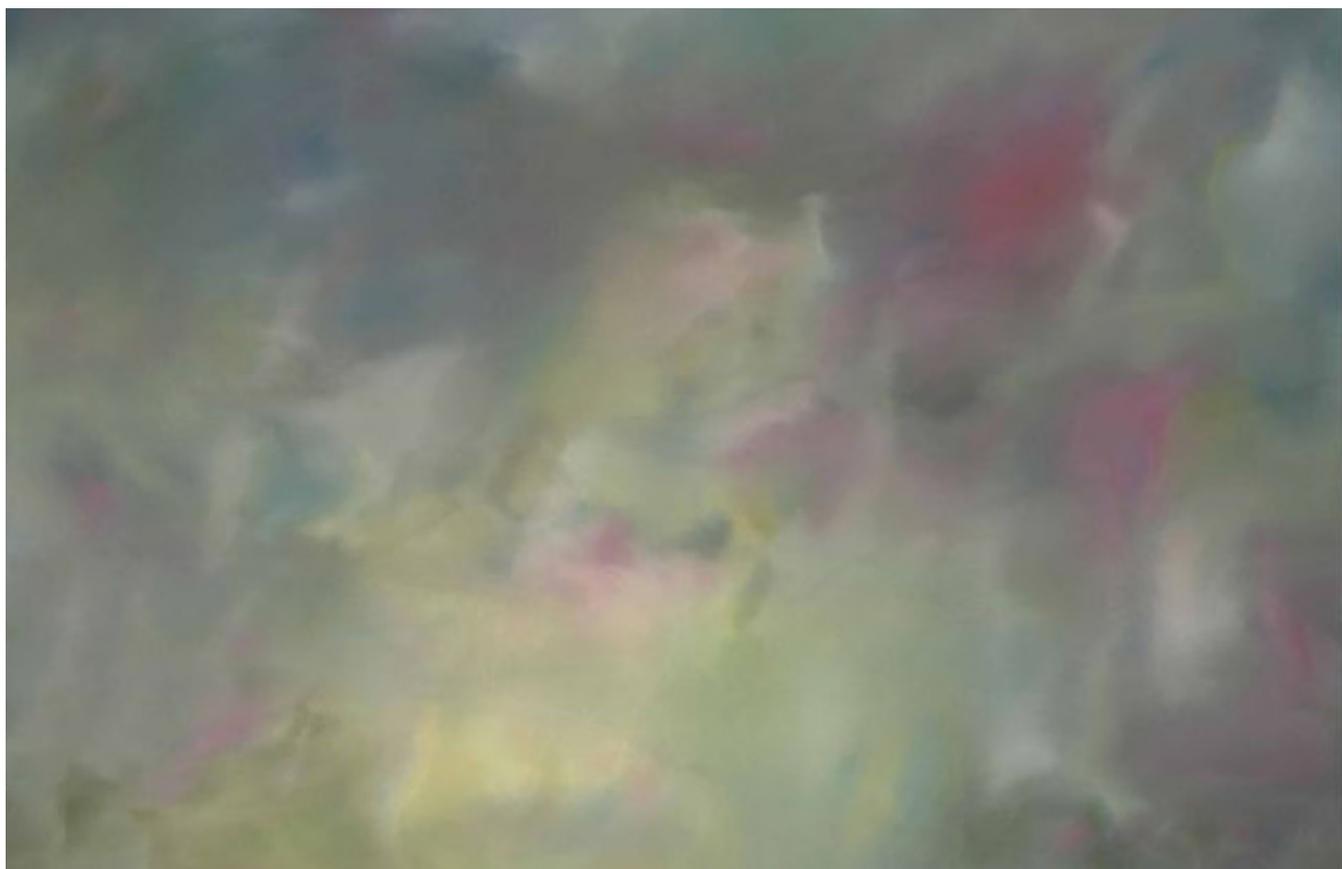


Fig. 7: Gerhard Richter. *Fiction (Garden)*, 1975.

como lugar es, previamente, entenderla como un elemento relacional (Bourriaud, 1998), como un nodo de interacción. Actúan como espacios que tocan lo real evocando no solamente preguntas o revelaciones, tanto síntomas como generando conocimientos (Didi-Hubermann, 2013, p.7) sino espacios participativos donde se articulan las experiencias individuales y colectivas, abriendo un diálogo entre el espectador, el creador y el contexto.

En este sentido, la imagen no solo comunica, sino que vincula, construyendo una red de significados que trasciende el objeto visual en sí mismo. Esta vinculación, relacionada directamente con la teoría estética de Nicolás Bourriaud, que

define el paradigma del arte contemporáneo, abre la puerta a entender que la imagen es un espacio participativo en el que la experiencia se pone en contacto con las herramientas que la componen, que actúan como vehículos visuales para construir un lugar en el que, precisamente, interactúan la realidad y la ficción y todos los discursos que derivan de dicha interacción. La propia imagen en sí misma es una convergencia de constructos simbólicos e interpretativos que forman parte de su naturaleza, lo cual la relaciona, además, con el concepto de lugar que anteriormente se ha abordado. Toda imagen remite a un mundo o conforma en sí mismo un mundo, un lugar, en el que cohabi-

En contraposición a esto están las llamadas imágenes sin mundo, término acuñado por Puellas Romero (2017), suponen una especie de suplantación de la pluriversalidad simbólica de la imagen contemporánea al proponer representaciones visuales que en teoría están vacías, despojadas de un contexto o de una referencia concreta, lo que Puellas conecta directamente con el arte formalista característico de las vanguardias de principios de siglo. Estas imágenes se presentan como abstracciones, desligadas de la realidad tangible y desconectadas de las estructuras tradicionales de significado, no ofreciendo puntos de partida y/o anclajes claros para la interpretación, lo que no quiere decir que conformen lugares en sí mismos, que hayan devenido en construcciones autónomas, en términos greenberianos, que existen por sí mismas y no beben de la referencialidad contextual para existir como espacios de interpretación y significado. Una imagen puede ser un lugar independientemente del contexto en el que haya sido creada, pero en su independencia también puede abrir nuevos espacios de reflexión y reinterpretación.

Entender la imagen como lugar, en este sentido, implica comprender su carácter relacional, también, en relación al artista. En la imagen, el artista proyecta un lugar, el lugar es la obra que él crea y en la que se proyecta a sí mismo, como sujeto emocional y temporal, como ser humano. Así, toda obra de arte es o pertenece a una especie de lugar de fantasía, un lugar de perdición y extrañeza (Liaño, 2008), que proviene del pensamiento del artista y la profunda interpretación de la realidad que él mismo produce (Arasse, 1966, p.252), quien, como todo ser humano, desea, más que

encontrar su lugar en el mundo, instaurar un lugar para emplazar su pensamiento, darle forma y compartirlo: para eso está la obra de arte. Retomando el pensamiento de Heidegger, él mismo apunta que la plástica (1964, 29) sirve como herramienta para dar cuerpo o corporeizar lugares. Al mismo tiempo parezca que el artista, sin embargo, parezca vivir en el mundo, pero en realidad nunca salga de su propio



Fig. 8: Sandra Gamarra. *Escritura sobre naturaleza muerta III*. 2019.

mundo, de su propio universo, casi como el poeta Tasso de la tragedia de Goethe, porque sus obras no son otra cosa que proyecciones de sí mismo que forman un atlas fantasmal de lugares. Para Didi-Hubermann, cuando escribe sobre la escultura (2009), la obra de arte es un lugar atemporal concebido para perder el espacio, en la que se aúnan tanto aquello que nos habita como aquello que nos incorpora

(p. 90), generando una especie de sensación de lugar (p.91) en la que los sentimientos de pertenencia y hábitat afloran y envuelven tanto al espectador como se presupone que forman parte de la naturaleza de la obra en sí misma. Este lugar al mismo tiempo metafórico y físico que es la imagen proviene de una comprensión del ver como una manera de pensar y de la imagen como una forma, una materialización, del espacio que corresponde al pensamiento que la engendra, al modo de un punto de encuentro entre la interpretación y la realidad, lo conceptual y lo físico/material. A lo largo de la historia del Arte, como ya se ha visto, la concepción del lugar como algo profundamente simbólico a través del cual el artista emplaza y proyecta su pensamiento ha derivado en una transformación de la imagen en un territorio donde la realidad y la ficción se entrelazan, configurando espacios que no solo sirven como medios representacionales, sino que construyen nuevas formas de experiencia y conocimiento. Desde la era del (des)orden visual (Ramírez, 2009) del primigenio arte moderno hasta la época contemporánea, el lugar en el arte ha dejado de ser un mero escenario o referente para convertirse en una especie de dispositivo comunicativo que encuentra en la imagen su medio para no solo reflejar el mundo, sino reconfigurarlo, problematizarlo y expandirlo.

El empleo del concepto de lugar como dispositivo narrativo y simbólico para representar, no solo un espacio físico, sino también una dimensión emocional o existencial es algo que ocurre de manera sistemática en las artes visuales hasta la actualidad. A continuación, se abordarán algu-



Fig. 9: Sophie Calle. *L'hotel*. 1981.

nos ejemplos clave para ver la progresión de esta idea en relación a la imagen que ha ido, progresivamente, ocurriendo en el extenso campo de las artes visuales. Es necesario aclarar previamente que los ejemplos seleccionados obedecen pragmáticamente a una clasificación que no diferencia entre disciplinas artísticas, sino que está basada en distintos acercamientos o posturas que interesan por unas u otras razones en relación al tema que se aborda en este capítulo. A través de los ejemplos que se presentan a continuación, se analiza cómo diferentes enfoques abordados por medio de la práctica artística han empleado o se han referido a la idea de lugar

#### 4.2.1. La imagen como dispositivo constitutivo del lugar

La primera acepción que podemos asociar es la de la imagen como un elemento que forma parte de un espacio y lo convierte en lugar, pasando a formar parte de dicha entidad. En primer lugar se encuentra la Capilla Scrovegni (ca. 1305), un ambicioso proyecto pictórico para la capilla de llevado a cabo por Giotto, es una obra en sí misma que es clave históricamente, ya que representa a la perfección la transición de la pintura medieval hacia la renacentista, donde la representación espacial adquiere una dimensionalidad sin precedentes gracias al uso innovador aunque rudimentario de la perspectiva y el tratamiento tridimensional de las figuras; se trata de una obra que marca punto de inflexión en la historia del Arte, donde el espacio dejado por la representación tradicional y simbólica se llena ahora de un intento de reflejar el mundo físico con mayor precisión. Es el propio espacio el que conforma

el lugar que las imágenes, al mismo tiempo, evocan, en un sentido evidentemente religioso. Las imágenes construyen un lugar ficcional en un espacio físico, que se ve transformado por las imágenes que lo decoran. En este sentido, la perspectiva renacentista no solo permite alcanzar un mayor grado de verismo, sino que invita al espectador a sentirse partícipe de las imágenes, no solamente observándolas, sino teniendo la sensación de poder entrar en ellas: el ilusionismo pictórico permite sumergirse en las imágenes como si estas fueran ventanas, tal y como escribiría Erwin Panofsky. La perspectiva recrea el lugar en la imagen al mismo tiempo que lo constituye y se emplea como herramienta simbólica. Por su parte, la Capilla Rothko ofrece una antítesis de la imagen, en este sentido, que, de nuevo, sin embargo, funciona a la perfección para explicar cómo esta se integra

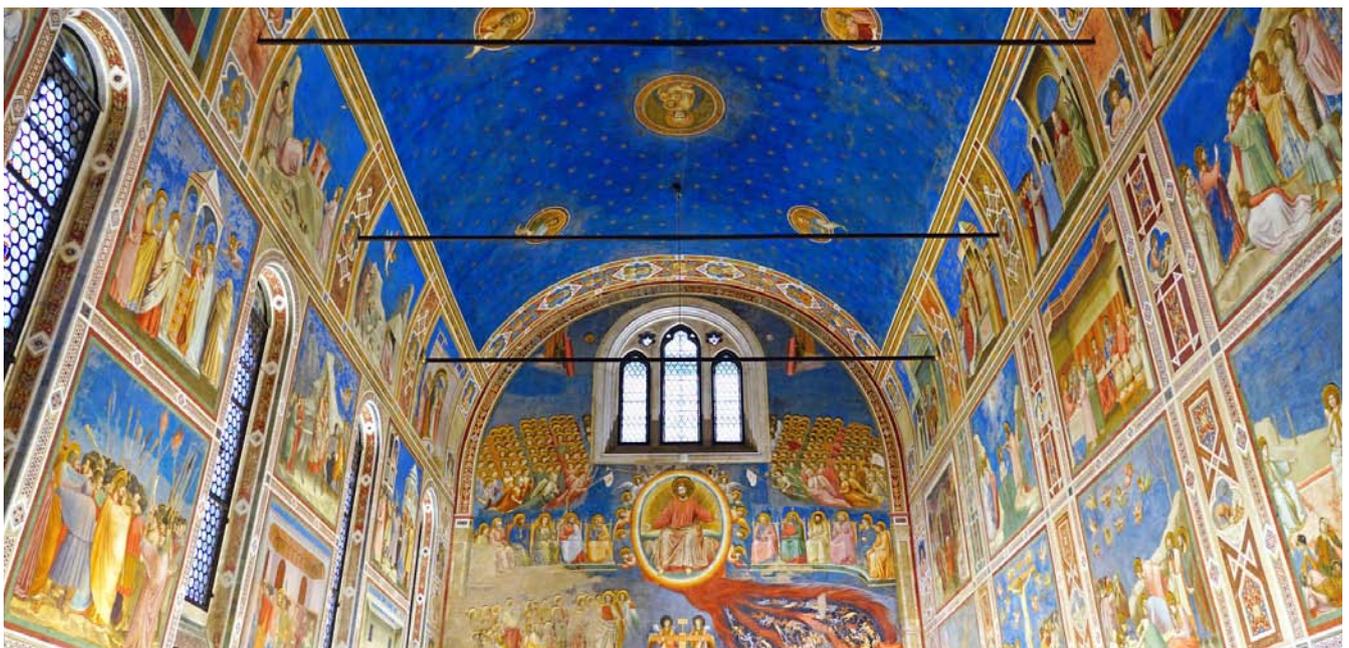


Fig. 10: Giotto. Frescos de la Capilla Scrovegni. ca. 1305.

en el lugar y lo constituye como elemento vertebrador de la narrativa que en él se crea. Esta pieza de Rothko se asemeja a la de Giotto en tanto que ambas parten de una misma idea consagrada: reflejar el espíritu del espacio o evocarlo a través de las imágenes que lo constituyen, lo activan, como parte del mismo. Esta dimensión constitutiva del lugar a través de la imagen es algo profundamente simbólico, a la vez que analítico. La evolución de esta clasificación culmina de alguna manera en la pieza *Un paisaje posible* del

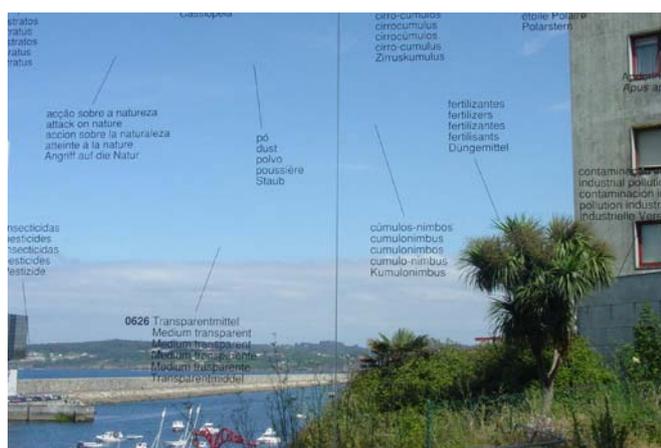


Fig. 11: Ignasi Aballí. *Un paisaje posible*. 2015.

artista catalán Ignasi Aballí, instalada en 2015 en el Museo de Arte Contemporáneo de La Coruña, trabaja desde la misma perspectiva, pero esta vez la imagen queda reducida a lo que el texto inscribe en el paisaje a través del cristal en el que el artista decide instalar diferentes la obra se conforma por medio de lo que el texto describe acerca de la visualidad del paisaje que el espectador contempla. En esta pieza, que podría considerarse casi como una extensión contemporánea, del land art, el objeto natural (Roger,

1997, p.36) se interviene directamente desde fuera, la imagen se constituye por medio de la contemplación, que es lo que hace que surja la pieza, generando un modelo en el que la imagen es algo intangible, se propicia por medio de la visualización del espectador, conformando así el lugar al que pertenece y da forma, centrándose sobre todo en jugar con la eterna y compleja dualidad entre realidad y represen-

#### 4.2.2. La imagen como dispositivo representacional del lugar

Partiendo de la obra anterior, en la que el lugar requiere de la imagen para ser evocado o construido de forma íntegra o simbólicamente, la relación entre imagen y lugar se constituye de manera casi ancestral desde el clásico punto de vista representacional que ofrecen las artes visuales. Desde sus orígenes, el arte ha consistido en la creación de imágenes que permiten al espectador reconocer, recordar y resignificar lugares. Desde las pinturas rupestres hasta el arte actual, la imagen ha funcionado como un dispositivo clave para la transmisión de significados, emociones e identidades vinculadas a un territorio determinado, aunque los códigos y sobre todo las maneras de hacerlo hayan cambiado significativamente. En este sentido, la imagen no solo documenta o ilustra un espacio o su idea, sino que también lo construye simbólicamente. La representación visual del lugar puede enfatizar ciertos elementos sobre otros, seleccionar perspectivas específicas y,

en última instancia, influir en la forma en que el espectador no solo lo percibe, sino también lo comprende. Esto puede observarse, en especial, a través del recorrido de distintos medios que históricamente han atendido a una evolución tanto desde el punto de vista de la idiosincrasia de las retóricas visuales que plantean, en paralelo a los derroteros del pensamiento que los ha ido sustentando, hasta la evolución de los medios tecnológicos de los que se han ido sirviendo: es el caso, por ejemplo, de la cartografía, la pintura de paisaje, la fotografía o el cine. En todos ellos, la imagen sirve a partes iguales como una herramienta tanto de registro como de interpretación en la que lo simbólico juega un papel fundamental.

El caso del paisaje es quizás el más paradigmático. En 1608 aparece *El mar como lugar de significaciones morales en relación con la pasión amorosa*, tres emblemas incluidos en el compendio *Amorum Emblemata*, del grabador belga Otto van Veen. Se trata de tres estampas en las que se representan tres momentos distintos de la pasión amorosa poniendo el foco en el mar como lugar representacional de la vida y el amor. En la primera de ellas, en la segunda, y el tercero es el reverso del primero: parece ser una metáfora del pensamiento homérico en torno a lo desconocido como lugar de revelación. Este conjunto de estampas está relacionado con el tópico literario *navigium amoris*, presente desde la Antigua Grecia en textos poéticos hasta el Siglo de Oro español. Y es que muchas representaciones visuales de esta época, sobre todo las que acompañan a obras literarias, en especial, del mar, aluden curiosamente al sentimiento amoroso y sus derivas, debido a la gran trascendencia

que el mar, como lugar naturalmente simbólico, ha tenido en la cultura occidental y en otras culturas. Décadas más tarde, imágenes de finales de siglo de Caspar David Friedrich, como *El Mar Glacial*, continúan esta tendencia en consonancia con el estado de ánimo romántico y sus derivas: el artista plasma sus sentimientos o creencias en el lugar que construye casi adrede, para ello, el paisaje se convierte en una extensión de su sentimiento. Es también cuando aparece la fotografía, en una época en



Fig. 12: Caspar David Friedrich. *El mar glacial*. 1824.

la que se mantiene el concepto romántico de la naturaleza, una representación de la divinidad, repleta de significados espirituales, que se traduce en la pintura con mayor o menor fortuna. Para María Zambrano, por ejemplo, la pintura, el cuadro, la imagen, es un lugar temporal, aunque privilegiado, de revelación en el que la verdad se desvela (1971, p.66), a través de aquello que proyecta o recrea el espectador encuentra una morada en la que sumergirse,



Alrededores de Waterloo, 18 de junio de 1815.

Fig. 13: Bleda y Rosa. *Alrededores de Waterloo, 18 de junio de 1915*. 2007-2016.

un sentido de lugar en el que recrearse y habitar por un momento, aquello que dura el acto estético y lo que a posteriori perdura del mismo en su memoria, sus restos. Esta idea resuena con la concepción espiritual de la imagen pictórica en Wassily Kandinsky, que considera que el arte, más allá de su materialidad, es una manifestación de lo inefable, un canal a través del cual el artista traduce impulsos interiores en formas visuales. Para Kandinsky, la imagen no solo transmite sensaciones estéticas, sino que posee un contenido espiritual, una vibración interna que conecta con dimensiones más profundas del ser (1912, p. 25)

Sin embargo, esta concepción de la imagen como revelación se ve cuestionada y desafiada con el tiempo. Mientras que el romanticismo y el expresionismo espiritualista de Kandinsky buscan en la naturaleza y en la imagen una vía de acceso

a lo trascendente, artistas posteriores, influidos especialmente por la era hipervisual y la posverdad, abordan la imposibilidad de alcanzar una verdad última en la representación. Es el caso de Gerhard Richter. Para él, la imagen no es un reflejo del mundo ni un canal hacia lo divino, sino una construcción que inevitablemente altera y genera una distancia de la realidad, aunque la tome como referente. Llega a afirmar (1995, p.77) que el artista transforma la naturaleza al contemplarla y emplearla como recurso, la convierte en algo (...) opuesto absolutamente, y por eso la considera algo totalmente inhumano. Y es que el apropiacionismo de elementos de la realidad para generar espacios o lugares ficticiales por medio de la imagen también, como toda representación, implica una mediación, una distancia entre lo real y lo representado. En este sentido, la ima-



Fig. 14: Irene Grau. *Color Field, Yellow*. E 0°11'28" N 42°44'56" 2017.

gen artística no es una simple reproducción del mundo, sino una reinterpretación que transforma y resignifica lo visible. Esta postura se inscribe dentro de un giro más amplio en la teoría del arte contemporáneo, donde la imagen deja de ser entendida como una revelación y pasa a ser vista como un artefacto que no solo representa, sino que distorsiona, oculta y fragmenta la realidad.

En este sentido, Jean Baudrillard (1981) plantea que vivimos en una era de simulacros, donde la imagen ya no remite a un original, sino que se repliega sobre sí misma, generando una especie de hiperrealidad repleta de lugares/imágenes en los que la distinción entre lo verdadero y lo falso se vuelve irrelevante, o bien incognoscible. Este concepto, fundamental en la crítica posmoderna, es el pilar fundamental de toda la producción de artistas como Richter, quien, a través de su pintu-

ra fotográfica, cuestiona la capacidad de la imagen para dar testimonio de lo real, explorando su ambigüedad y su potencial para desestabilizar nuestra percepción y nuestro entendimiento. Hacer del mapa territorio y de la cartografía geografía, prestar atención especial a la sintaxis, los nudos, las relaciones que se establecen entre realidad y representación, destacar las conexiones en lugar de los objetos (...) entendidos como puntos de encuentro (Cauquelin, 2002, p.38) es el cometido al que las imágenes que se producen en el contexto contemporáneo atienden, y estas, más que servir como dispositivos representacionales de los lugares que las conforman, son dispositivos autónomos, lugares en sí mismos que conforman una cartografía visual cuyo objetivo no es otro que, más que representar, problematizar la relación entre imagen, memoria y percepción, evidenciando que

### 4.2.3. La imagen como dispositivo autónomo y/o lugar en sí misma

La imagen como lugar para ver, soñar, recordar o ser. Con todo, en el contexto contemporáneo, la imagen no es únicamente un reflejo de lo real, sino un espacio en el que confluyen distintos niveles de significación y experiencia y que, además, sirve como plataforma para pensar el presente de diferentes maneras. La imagen es un lugar que habita tanto el artista como el espectador, a través del acto creativo o estético. El artista o el espectador no solamente hacen o miran hacia la imagen o a través de ella, sino que entran en ella, la habitan, están en ella. Toda imagen es, más concretamente, un retrato de los espacios privados del artista, que a través de las obras-símbolos que crea muestra sus dolores y tesoros, perplejidad y extrañamiento (G. Cortés, 2001, p.101), en el lugar que está, en el que querría estar o del que querría alejarse, sobre el que se siente o se pregunta cosas, o bien pretende desterrarlo de su pensamiento o de su corazón. Es una proyección en mayor o menor medida de sí mismo.

La imagen permite al artista todo lo que el arte puede permitirle a la imaginación. En *La condición humana*, de René Magritte, por ejemplo, la imagen es una pregunta. La pintura se convierte en un espacio destinado a la interrogación por medio de lo visual y sobre lo propiamente visual: ¿vemos realmente lo que creemos ver? ¿Dónde termina la realidad y dónde comienza la representación? En su conjunto, toda la obra de Magritte sugiere que toda imagen es, en cierto modo, una ficción que se superpone al mundo real, una interpretación subjetiva que se instala en la mente del espectador. Esta idea, que conecta directamente con el apartado anterior, sustenta además el hecho



Fig. 15: René Magritte. *La condición humana*. 1935.

de que las imágenes son, más que puras representaciones visuales, agentes activos, elementos independientes que pueden activar espacios y experiencias, recrearlos, sugerirlos, ocultarlos, etc, por medio de todas las estrategias que el hecho visual contemporáneo permite. Escribir sobre la imagen es escribir sobre miles de maneras de habitar la realidad desde el acto visual.

Por ejemplo, en *Untitled* (1991), Félix González-Torres interviene el espacio público con una imagen que proviene directamente de su propia intimidad, por medio de la fotografía lleva una instantánea perteneciente a la imaginería de su

espacio privado al espacio público: una fotografía de su cama vacía, con las sábanas revueltas, ubicada en una enorme valla publicitaria en el Bronx, en Nueva York. Plasma un espacio de duelo, un reflejo claro de la relación íntima entre memoria y olvido (G. Cortés, 2001, p.43), pero también es un espacio de proyección: cada espectador puede contemplar, habitar esa imagen desde su propia experiencia, como mirar es reflejar y reflejarse. La obra subvierte el propósito tradicional de la publicidad —que busca imponer un mensaje— y la convierte en un espacio de contemplación y subjetividad, donde parezca que vaya a ser la presencia de los otros mirando lo que el artista ve lo que nos garantiza la realidad del mundo y de nosotros mismos (Arendt, 1961, p.90). El espacio privado del artista se convierte en un lugar autónomo donde un habita un testimonio con el que el es-

pectador puede conectar a través del medio que emplea, alcanzando a definir un mundo común que, además, atendiendo al contexto en el que surge, es propicio para el despliegue de interrogaciones políticas y sociales (Forero-Mendoza, 2020 p.103) dominantes en la época, en este caso, relacionadas con el mortífero impacto del VIH en la comunidad homosexual a principios de los años noventa. En este sentido, la publicación de lo íntimo es un fenómeno que, desde esa época, ha impactado de lleno en la manera en que la imagen se concibe, produce y comprende en el contexto artístico. Como señala Bourriaud (2007, p. 58), las prácticas artísticas contemporáneas tienden a generar espacios de relación que transforman la experiencia individual en una experiencia compartida, lo que refuerza la idea de que la obra de González-Torres



Fig. 16: Félix González-Torres. *Untitled, Third Avenue and East 137th Bronx, NY. 1991.*

trasciende lo personal para convertirse en un acto de comunicación colectiva. La estética relacional viene a determinar que la imagen se convierte en una entidad independiente en la que no solamente suceden cosas, sino que su mayor poder se condensa al transmitirse, al conectar con el público, y en su capacidad de alcance está su mayor poder. Es un espacio intersubjetivo que requiere (Hernández, 2024, p.11) tocar y ser tocado, en donde se produce una transformación doble: la imagen es afectada por la percepción del sujeto y este también termina transfigurado por ella (p.12)

En este sentido, la comprensión de la imagen como entidad autónoma se refuerza al considerarla como un instrumento de no solo expresión, sino también, y propiamente, de comunicación. Retomando el texto de Didi-Hubermann, *Ser cráneo*, para el filósofo el lugar, la escultura, la obra de arte, nos habita y nos incorpora (2009, p.92), la imagen, por medio de la personalización del hábitat que permite, invocando el lugar, la memoria colectiva, convierte la naturaleza de su medio en un vínculo sensible entre el espectador y el contexto en el que se inscribe y habita por medio de la imagen. En este sentido, la imagen no solo representa, sino que configura una experiencia que articula la memoria, el espacio y la subjetividad, partiendo de la idea de Barthes (1980) de punctum, dimensión de la imagen que irrumpe de manera inesperada y provoca una afección singular en el espectador. Así, al activar esa dimensión particular de la sensibilidad y la pertenencia, la imagen se instituye como un umbral de significación, en el que convergen diferentes ámbitos: lo individual y lo colectivo, lo material y lo simbólico.



Fig. 17: Tatiana Abellán. *Fuisteis yo*. 2015.

Es precisamente en la capacidad de la imagen para generar una experiencia sensible, para conmover y afectar al espectador, donde radica su potencial como medio no solo de representación, sino también de evocación y transformación del entorno y la percepción, tal y como ya se ha visto. Las constantes nuevas (re) lecturas de las imágenes preexistentes, inmersas en un discurso hipervisual global que aparenta ser inmutablemente incierto, revelan, en cambio, su carácter dinámico y su capacidad para ser resignificadas en función del contexto que el artista les otorga o en aquello que las convierte y, sobre todo, la conexión que establece el espectador con ellas. De este modo, el proyecto artístico que se desarrolla a partir de esta producción teórica se inscribe en una reflexión crítica sobre la imagen como campo de afectos y de potencial transformación, explorando la manera en que su materialidad y su carga simbólica inciden en la representación como una voluntad de (re)construcción (D.L. Ángeles, 2013, p. 39) de la experiencia y la memoria y su conexión con la colectividad.

Comprender la imagen como lugar donde suceden cosas y, sobre todo, como un espacio en el que se configuran relaciones afectivas, permite reconocer su capacidad para activar sentidos y generar nuevas formas de experiencia. A continuación, se abordará un capítulo en el que se relaciona esta idea de imagen como lugar con un nuevo concepto de poética en la práctica pictórica que surge de su intermedialidad y su relación con la imagen, para situar el contexto artístico en el que se desarrolla el proyecto.

### 4.3. Imagen pictórica y poética. Neologismos y anversos

Cuando más tarde nos retiramos a la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, causal. La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen.

Gastón Bachelard, *La poética del espacio*

Neologismo

De *neo-*, el gr. *lógos palabra e -ismo*.

1.m. Ling. Vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua.

Real Academia de la Lengua

Tal y como se ha abordado, el surgimiento de nuevas teorías en relación a la representación que se desvinculan de la tradicional perspectiva renacentista en torno a finales del siglo XIX y, más especialmente, las nuevas técnicas procedimentales asociadas a los sucesivos descubrimientos en los campos de la ciencia óptica, hacen que el medio pictórico experimente un profundo cambio a lo largo de su desarrollo al igual que el resto de las artes plásticas. Sin embargo, lo que diferencia, en términos de innovación, a la pintura del resto de disciplinas es la capacidad que poco a poco va obteniendo al conseguir desvincularse del carácter pornográfico de la mostración de la realidad al que apunta Baudrillard (1981), es decir, la representación fidedigna que

la caracterizaba hasta el momento, y alcanza sucesivamente una autonomía más que propia hasta el día de hoy. No es sino con la llegada de la primera oleada de vanguardias a principios del siglo XX cuando la pintura verdaderamente se convierte en el medio más propicio y, por ende, en el más profusamente cultivado, para albergar las experimentaciones de los

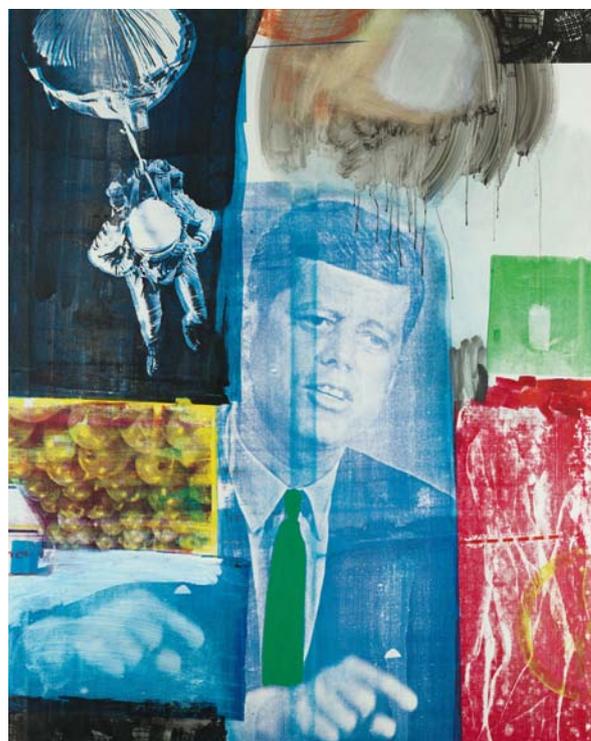


Fig. 18: Robert Rauschenberg. *Retroactive I*. 1963.

artistas, embarcados en procesos individuales y colectivos de generación de nuevos lenguajes y estéticas a partir de manifiestos teóricos. La pintura adquiere un carácter experimental, casi de medio de ensayo, que nutre la visión y el bagaje artístico de generaciones de creadores no solamente de dichos años sino también posteriores, en dichos términos. Es cuando la pintu-



Fig. 19: Christiane Baumgarten. *Happy Hour - Champagne*. 2018.

ra, además, comienza de alguna manera a abandonar el caballete, favoreciendo su exaltación como medio artístico intermedio, en el que se mezclan técnicas, materiales y conceptos procedentes de otras áreas y disciplinas, lo que ocurre en las artes plásticas en general. La producción pictórica, en años venideros, bebe no solamente de este carácter experimental, sino también de la influencia de los nuevos medios tecnológicos y performáticos que eclosionan de la mano de nuevas tendencias caracterizadas precisamente por esa intermedialidad, alcanzado su extensión hasta límites insospechados. De dicha experimentalidad vanguardista nace la relación, más que nunca vigente a día de hoy, entre la práctica pictórica y la imagen. El interés de los artistas por tomar el carácter onto-

lógico de las imágenes – esencialmente en esa época procedentes de la fotografía, medio que empezaba a enfrentarse a la pintura en términos representacionales – y aplicarlo a la producción artística, especialmente a lo pictórico, comienza a ponerse de manifiesto durante las primeras vanguardias. Movimientos como el futurismo, vinculado a la imagen en movimiento, o el dadá, quizás el grupo experimental por excelencia y que más ha marcado la deriva de la producción artística contemporánea en términos conceptuales, comienzan a interesarse por la imagen en relación a sus producciones, no solamente como elemento referencial sino por, directamente, incorporar imágenes a sus obras. McLuhan (1988) se refiere al poder de las nue-

vas tecnologías como forma de promover la democracia e intensificar la percepción humana. Precisamente la incorporación de la imagen a la producción artística únicamente es posible gracias a las tecnologías que, de unas formas o de otras y, aunque rudimentarias, permiten la incorporación de las imágenes a las obras artísticas. Años más tarde, el éxito derivado de la vinculación entre la ontología fotográfica y la práctica pictórica hizo que la pintura, ya durante la burbuja tecnológica iniciada a partir de los años 50, se desvinculase definitivamente del marco y empezase a emprender derroteros innovadores. Ya no solo en términos materiales, sino también procedimentales, asociados a prácticas que tenían que ver con el surgimiento de maquinaria específica en el campo de las artes gráficas, como las máquinas de producción seriada o el software de edición y procesamiento digital. También la eclosión de nuevos medios artísticos, como es el caso del libro de artista, posibilitó de alguna manera la democratización del medio pictórico hasta el punto de que se convierte en una especie de cenáculo en el que convergen infinidad de materiales, técnicas y procedimientos e implicaciones simbólicas y estéticas derivadas tanto de la intención del autor como de ellas mismas. La pintura, a partir de la posmodernidad y hasta la actualidad, produce narratividades infinitamente innovadoras y de calidades muy diferentes, cada vez más alejadas de su definición y/o concepción tradicional. Lo que ocupa la práctica pictórica contemporánea es inabarcable, al igual que todo el arte contemporáneo. Esta investigación se sirve de un análisis exhaustivo en concreto sobre las posibles poéticas que derivan de los diversos pro-

cesos mecánicos, así como la vinculación de dichos procesos con la incursión de la imagen – entendida como elemento extraartístico – en su práctica. Y ya no solamente en ese sentido, sino también se sirve de analizar las implicaciones de dicha incursión en relación a otros ámbitos. Con la incursión de la imagen – entendida como

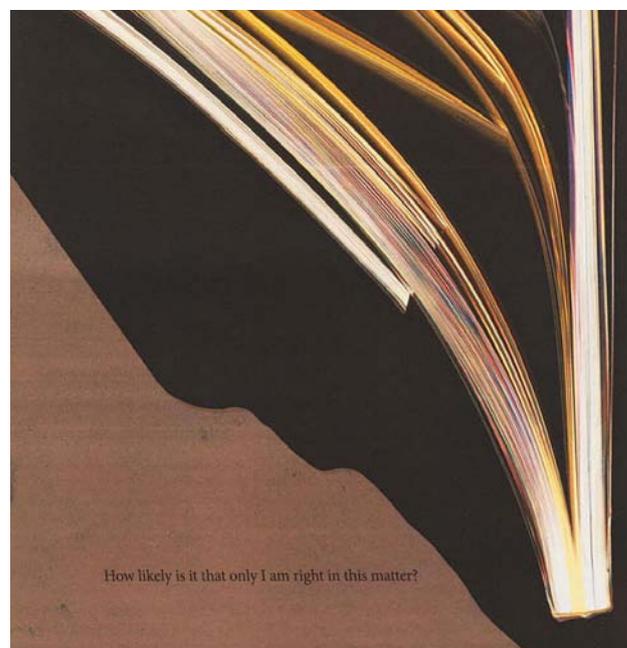


Fig. 20: Wolfgang Tillmans. *Studio Voltaire*. 2019.

elemento extraartístico – en su práctica, es posible entender la pintura mecánica como una acumulación de lenguajes y discursos que forman parte de la máxima extensión del término pintura, en los cuales la imagen se entremezcla con la plástica y la plástica se hace imagen; la obra pictórica contemporánea debe entenderse, en este sentido, como una relectura o reformulación o deconstrucción de lo poético a través de los nuevos medios, con-

formando un elenco hipertextual que caracteriza un soporte, un lugar, en el que no cesan de suceder cosas. A continuación se abordará de manera más concreta este asunto poniendo el foco en el nuevo o, más bien, los nuevos conceptos o reformulaciones del concepto de poética que deriva de este hecho, partiendo del análisis del propio concepto de poética pictórica.

### 4.3.1. Hacia un nuevo concepto de poética pictórica

La poética en la obra de arte es un concepto que a día de hoy sigue siendo complejo de analizar y determinar. De forma general, se refiere al estudio y la teoría de la propia creación artística, enfocándose en sus principios, técnicas y efectos, que dan lugar al surgimiento de la expresión estética. Los orígenes de este concepto y su relación con el arte se remontan a la Grecia clásica, donde surge el término, derivado de la voz literaria *poiesis*. La poética artística clásica se relacionaba directamente con la mimesis, el potencial imitativo y fidedigno de la creación en relación con la realidad y su funcionalidad. La pintura, hasta su consideración como una de las bellas artes, carece de ambición poética puesto que su razón de ser, en este sentido, reside en su función. Se trata, pues, como la escultura o el dibujo, de una práctica puramente representacional en la que el valor reside en la capacidad mimética del creador.

La llegada de la modernidad, que se instaura hacia principios del siglo XX, eleva las bellas artes y la pintura se convierte en la más prestigiosa de todas. Ya, la poética mimética desfallece en favor de una reflexión profunda sobre los principios del arte y, a raíz de ella, la exaltación de la propia sintaxis pictórica, sus elementos, su materialidad, su poética intrínseca y la crítica o análisis de la misma a través del desempeño de la propia práctica. En este sentido, a partir de las obras de vanguardia aspectos esencialmente pictóricos como el color o la forma se convierten en lenguajes en sí mismos. Este aspecto resulta crucial para comprender cómo ha ido evolucionando la reflexión que implica la poética pictórica hasta llegar a cuando la imagen reproducida forma parte de

ella. La integración y coexistencia de métodos industriales y tecnológicos en el proceso creativo de la pintura hace que el foco se ponga en cómo herramientas mecánicas, como la impresión o técnicas como la serigrafía pueden influir en la estética y la conceptualización de la obra pictórica contemporánea. La poética natural de la pintura mecánica se



Fig. 21: Andy Warhol. *Orange Car Crash*. 1964.

relaciona directamente con el concepto de interferencia. Al introducir nuevas técnicas, como el collage y el fotomontaje, se incita a una reflexión sobre la naturaleza de la imagen en la era digital, que interfiere en el medio pictórico, donde la distinción entre lo único y lo reproducido se vuelve cada vez más difusa, así como otros valores del arte como

la originalidad y la autenticidad son puestos en cuestión. La pintura contemporánea, interferida o invadida por la imagen impresa, abraza una nueva multiplicidad de significados que derivan de la diversidad medial, ampliando sus límites y redefiniendo su identidad en un contexto mediático y tecnológico en constante cambio. Esta reflexión, precisamente, es la que incumbe a artistas cuya práctica, precisamente, se centra en explorar dichas interferencias: es el caso de artistas pop, pioneros en el empleo de procesos mecánicos en la pintura, como Richard Hamilton, Andy Warhol, Robert Rauschenberg o Sigmar Polke. Cada uno de ellos construye un lenguaje particular a través de diversos métodos, empleando el collage fotográfico, la serigrafía e incluso la impresión digital, que posteriormente es intervenida con medios pictóricos.

Desdibujar las fronteras entre el arte y la realidad, a través de la imagen como recurso poético corresponde a estos procesos, y cada uno de ellos, a su vez, articula un discurso, una realidad, una ficción, que responde a una poética particular, tanto expresiva como conceptual, oscilando hacia lo característico, lo interesante, lo filosófico, y no tanto ya hacia lo bello, hacia donde el arte contemporáneo tiende. En este sentido, la disrupción de la poética pictórica a raíz de la interferencia de la imagen provoca que la obra, escribe Laura González Flores (2005, p.27):

*(...) se vuelva un texto con muchas posibles interpretaciones. La conjunción reemplaza la disyunción, la intersubjetividad a la subjetividad, lo híbrido a lo esencial, (...), el observador se transforma en lector y la representación en apropiación.*

De hecho, esta incursión de la imagen en la pintura puede ser interpretada como un recurso alegórico típicamente posmoderno, según teóricos como Craig Owens o Rosalind Krauss, ya que la diversidad medial da lugar a la posibilidad de que el artista oriente la interpretación hacia varios significados fruto de interconexiones entre los diferentes elementos de la obra y sus naturalezas particulares, dando lugar a una especie de antinarratividad. Esta es otra de sus características. Aquello que es narrativo es secuencial, pero presenta una estructura ordenada, no es discontinuo ni fragmentado, que es lo que le ocurre a los discursos de la pintura mecánica: su narrativa es polisémica y se fundamentan en la ambigüedad y la subversión debido a su interferencialidad.

Otro de los focos que esta poética deriva es el de la relación entre la fotografía y la pintura como medios interactivos, en el sentido en el que uno complementa o directamente interviene en el otro y viceversa. El estudio de esta relación es casi coetáneo al de la aparición de la fotografía. Artistas como Gerhard Richter o John Baldessari han expandido los límites de la creación pictórica facturando obras en las que, grahan conseguido que la pintura se contamine de la fotografía o, viceversa. En este sentido, la manipulación y reproducción de la imagen digital ha abierto un nuevo camino de reflexión poética y, sobre todo, de maneras de hacer y concebir la práctica pictórica contemporánea, junto, de forma casi justificada, de la introducción de materiales no convencionales que han de introducirse en el orbe de lo que hoy día puede ser

la pintura. Todos estos cambios han dado lugar a que la apertura del concepto pintura ya no solo derive a su expansión, como le ocurre al resto de ámbitos de la creación artística, sino también a su dilatación, hasta el punto de que la imagen ha contaminado tanto la pintura que prácticas como la fotografía o la gráfica o aspectos procesuales de las mismas han pasado a formar parte de ella, casi como, en el caso de esta última, estímulos y generadores de renovaciones en dicho campo que han terminado dando lugar a la apertura e indeterminación del concepto de pintura actual.

Junto a la interreferencialidad y la antinarratividad, la otra característica esencial para comprender la(s) poética(s) que deriva(n) de los procesos mecánicos de la pintura es, como ya se ha mencionado, la ambigüedad. La imagen no termina

de ser imagen, la pintura no termina de ser pintura, los elementos que la conforman forman un conglomerado que encaja en la miscelánea de tendencias artísticas que definen el paroxismo al que se refiere Goodman (1968) como tónica dominante en las artes visuales entre finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta. La introducción de procesos mecánicos en la práctica pictórica es el ejemplo perfecto del alto grado de experimentalidad de las tendencias que surgen durante este periodo, amplificando las funciones creativas de un medio, hasta entonces, tan restringido como la pintura. A pesar de que la mayoría de técnicas gráficas en un principio no se conciben con objetivo de crear o dar lugar a la creación de obras de arte, el hecho ya no solo de que permitan de forma rápida y efectiva la

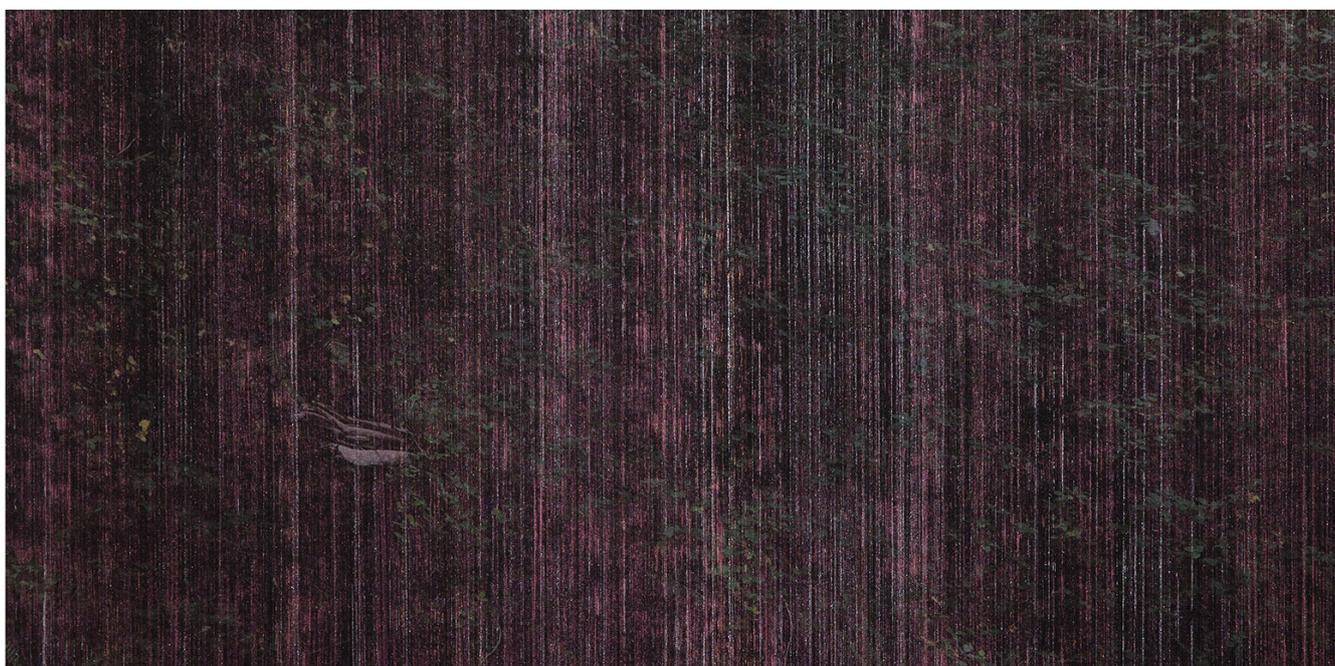


Fig. 22: Javier Pérez. *Interferencias I-VIII*. 2024.

reproducción de la imagen en diversos medios sino también las posibilidades expresivas de los casi infinitos registros diferentes que pueden obtenerse en el proceso de producción de las obras – causa que produjo que la fotografía, en origen no más que una novedad técnica, derivara hacia una concepción primitivamente artística, más pictórica de sí misma, el denominado pictorialismo – es lo que hace que los artistas se interesen por ellas, además de por otras muchas razones de índole económico o simbólico, entre otras. Así, la(s) poética(s) que surge(n) de estos procesos son poéticas ambiguas, en las que no es posible planificar un resultado final más allá del conseguido en el proceso de producción de la obra, el *savoir faire*, la técnica, se sustituye por una concienzuda planificación que difiere del proceso natural de composición de una obra pictórica. Al intervenir la imagen en ella, el proceso se ve poderosamente influenciado por el tratamiento de la imagen, ya sea analógico o digital, a modo de proceso intermedio entre su creación y su soporte físico, del que formará parte junto al resto de la obra, o bien siendo la obra en sí misma. Con respecto a estos procesos, no solamente se hace presente la ambigüedad en relación al resultado, debido a que, o bien se trata de procesos en serie, como ocurre con, por ejemplo, la serigrafía o el grabado, que producen infinidad de registros distintos, defectuosos o no, artificeados o no, o bien de composiciones con imágenes ya impresas sobre el soporte o su colocación a modo de collage, sino también a nivel semántico. Las posibilidades son prácticamente infinitas, y todas dependen al mismo tiempo de un mismo factor. Como se ha visto en los capítulos anterior-

res, toda imagen, o toda obra de arte en general, encarna, al menos dos significados: aquel que el autor le otorga, si es que lo hace, y aquel o aquellos que derivan de la interpretación que el espectador hace de ella. A las imágenes les ocurre lo mismo. Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1980), introduce dos conceptos clave en este sentido: el *punctum* y el



Fig. 23: Pedro Osakar. *Paris-Granada*. 2016.

*studium*. Se refieren el *studium* a los aspectos culturales, lingüísticos y políticos de una imagen, que permiten interpretarla desde las perspectivas que el contexto que componen nos aporta, mientras que el *punctum*, mencionado con anterioridad, es el elemento inesperado que capta la atención del espectador de manera personal, algo que punza, en palabras del autor, al espectador, y le conduce a sentir una conexión que va más allá de lo intelectual

con la imagen. Barthes, en este sentido, argumenta que las imágenes tienen múltiples capas de significado y que su interpretación es subjetiva, influenciada por la experiencia individual del observador. Ya de por sí las imágenes se entienden como textos que encarnan una sintaxis propia del lenguaje que utilizan, pero al vincularse con otros medios, tal y como se ha visto, multiplican sus significados. Incluso las cualidades plásticas que derivan de la propia obra de pintura mecánica encarnan significados propios. La pintura es capaz de hablar por sí misma de modos distintos cuando la imagen reproducida forma parte de ella, o viceversa. Se convierte en un lugar donde suceden sinergias y convergen toda clase de técnicas, procesos, materiales... en definitiva significados y significantes cuyas interrelaciones conforman poética(s) de diferente clase y alcance.

Habiendo analizado con cierta profundidad los aspectos que definen este capítulo, es posible concluir que el concepto de imagen en relación, de nuevo, a dichos procesos, implica considerar la imagen pictórica como lugar, por tanto, en un doble sentido, simbólico y creativo. La imagen deja de ser un mero objeto de contemplación para convertirse en un nodo dentro de un entramado de significados en constante construcción. La sintaxis visual resultante, marcada por la interacción entre sus elementos y su disposición en el espacio-lugar pictórico, permite siempre una lectura dinámica del elenco hipertextual que conforma la obra.

Esto refuerza la idea de las artes visuales como un campo de relaciones en el que el espectador participa activamente en la generación de sentido.

En resumidas cuentas, en toda la producción teórica desarrollada hasta este punto, se ha abordado el concepto de lugar en estrecha relación con la imagen y el modo en que esta se configura a partir de los distintos procesos de obtención de la misma, poniendo el foco en los procesos mecánico-pictóricos que intervienen en su creación. A partir de esta reflexión, emerge una nueva poética que puede disgregarse en muchas otras en las que la obra pictórica no es solo una representación fija, sino un espacio en el que convergen múltiples dimensiones simbólicas y materiales. Es en este marco donde se inscribe el proyecto artístico con el que culmina este Trabajo de Fin de Grado, *Un lugar fuera del tiempo*. Un proyecto que se centra en explorar precisamente cómo la imagen puede operar como un territorio en el que confluyen diferentes estratos de significado, transformándose en un punto de intersección en el que se pone en práctica la idea de la obra pictórica contemporánea como un sistema de relaciones abierto, en el que se generan constantemente nuevas formas de significación, proponiendo una cartografía de diferentes clases de piezas en las que imagen conforma lugares que se experimentan no solo como representaciones, sino como acontecimientos en sí mismos.



## 5. *Un lugar fuera del tiempo.* Proyecto de investigación artística.

No podíamos marcharnos (...) de ese lugar.  
Tampoco hablábamos de lo que buscábamos.  
(...) Sabíamos que esto no volvería a sucedernos  
en la vida, pero de eso no decíamos nada, ni  
de que éramos los mismos frente a esa extraña  
disposición de nuestro deseo.

MARGUERITE DURAS, *El último cliente de la  
noche*, en *La vida material* (1986)

¿Dónde he leído que todos somos  
náufragos que soñamos islas?

FERNANDO AÍNSA,  
*Islario contemporáneo* (2000)

De manera transversal a la investigación y producción teórica que forma parte de este Trabajo de Fin de Grado, a continuación, se desgrana el proyecto artístico que surge de él. *Un lugar fuera del tiempo* es, realidad, el resultado de una profunda investigación acerca no solamente de la temática central de este trabajo, que es el concepto de imagen como lugar, sino más concretamente de las relaciones que pueden establecerse entre estos dos términos por medio de la creación de piezas artísticas que, además provienen o enuncian una nueva tipología de poética pictórica, como ya se ha abordado, asociada a las herramientas de alta tecnología que sirven a la producción artística contemporánea.

El origen de este proyecto se sitúa en una experiencia personal que, como creador, sentí la ne-

cesidad de abordar por medio de la práctica artística. Se trata de un proyecto de largo recorrido, que comenzó paralelamente al inicio de mi Beca de Iniciación a la Investigación en el Departamento de Pintura en abril de 2024 y continuó desarrollándose hasta finalizar como parte de la Beca de Colaboración, que me fue otorgada al curso siguiente y que me ha permitido finalizar el proyecto. Durante este año y medio, además, muchas de las piezas de este proyecto participaron o fueron seleccionadas en diferentes ferias de arte como LIBRARTE, en Burgos, o LATERAL, en Granada, ayudando a su difusión. Está previsto, a modo de culmen, que el proyecto al completo sea expuesto en la Sala *El Aljibe* del Carmen de la Victoria de la Universidad de Granada, a finales de este año. En general, a grosso modo, se puede decir que se trata de un proyecto ambicioso y fuertemente relevante por la innovación que presenta en cuanto a su desarrollo no solo conceptual sino, más especialmente, técnico y procedimental.

*Un lugar fuera del tiempo* conecta de manera directa con todo lo anteriormente expuesto. Es una extensión del pensamiento que sustenta mi práctica artística y que se materializa en forma de diferentes clases de piezas artísticas que, sin dejar de aludir al tema central que aborda el proyecto, presentan diferentes enfoques que las hace muchas veces inclasificables a nivel técnico. Algunas parten de la pintura expandida, otras nacen de la experimentación gráfica en el Laboratorio de Imagen y otras

son intervenciones en el espacio. El proyecto nació, en origen, con la colección de obra gráfica compuesta de diez piezas en las que se combinan diferentes técnicas y procedimientos gráfico-pictóricos como la serigrafía, la risografía, el dibujo a carboncillo o la pintura en spray, siempre sobre papel, que se presenta al principio.

Sin embargo, a posteriori, me di cuenta de que las posibilidades que ofrecía podían permitirme amplificar su alcance y explorar otros territorios a partir de todo lo que sucedía en aquellas diez imágenes. ¿Por qué no abordar aquello que contaban enfocándome en narrativas disidentes o por medio de otras herramientas? Entonces proyecté diferentes clases de piezas que, si bien encuentran algunas sinergias con las que conforman la colección que da origen al proyecto, parten de otros enfoques, ya sean materiales o simbólicos. Al final el proyecto conforma una idiosincrasia tan particular como innovadora, y plantea una sugestiva diversidad de puntos de vista en torno a la idea de lugar en relación a la imagen artística y viceversa, que era el objetivo primordial del proyecto.

## Origen del proyecto

¿De donde nace *Un lugar fuera del tiempo*? De un archivo, en origen. Hace ya aproximadamente dos años, me embarqué en un viaje. Durante ese viaje, aunque también antes y después, produje una gran cantidad de material artístico, sobre todo textos e imágenes, que convertí a posteriori en un archivo. El viaje no solamente fue un viaje físico, geográfico, sino también un viaje emocio-

nal, debido a que me acompañaba una persona con la que estaba involucrado sentimentalmente. Aquella experiencia me marcó, porque durante los días que viajamos juntos me fui dando cuenta de que quizás mi percepción con respecto a los lugares que visitábamos estaba siendo influida o moldeada por su compañía y, sobre todo, por lo que yo sentía. Y es que lo que observamos y, sobre todo cómo lo interpretamos está poderosamente influenciado por nuestra propia naturaleza, incluidas nuestras emociones, prejuicios, experiencias pasadas y percepciones personales, los llamados sesgos cognitivos: esta idea sugiere que dos personas pueden experimentar o percibir la misma situación de manera muy diferente, porque cada una la interpreta a través de su propia percepción. En este sentido, nuestro viaje juntos no fue solo un recorrido geográfico, sino también metafórico, en relación a nuestros respectivos sentimientos. Siempre, de alguna manera, habitamos la imagen, tanto al producirla como al contemplarla, y de aquello me di cuenta cuando, después del viaje, empecé a recopilar todo el material que había surgido de aquellos días.

Construí un archivo que casi era como un mapa psicogeográfico, no solamente compuesto de dibujos o escritos sino también de objetos o textos literarios que fui explorando con el tiempo y marcaban o remitían a momentos que habían formado parte de aquella experiencia. Mi intención, además, con aquel archivo, fue tratar de analizar los acontecimientos que habían sucedido en aquel lugar físico y metafórico al que habíamos viajado, pensar, clasificar, casi

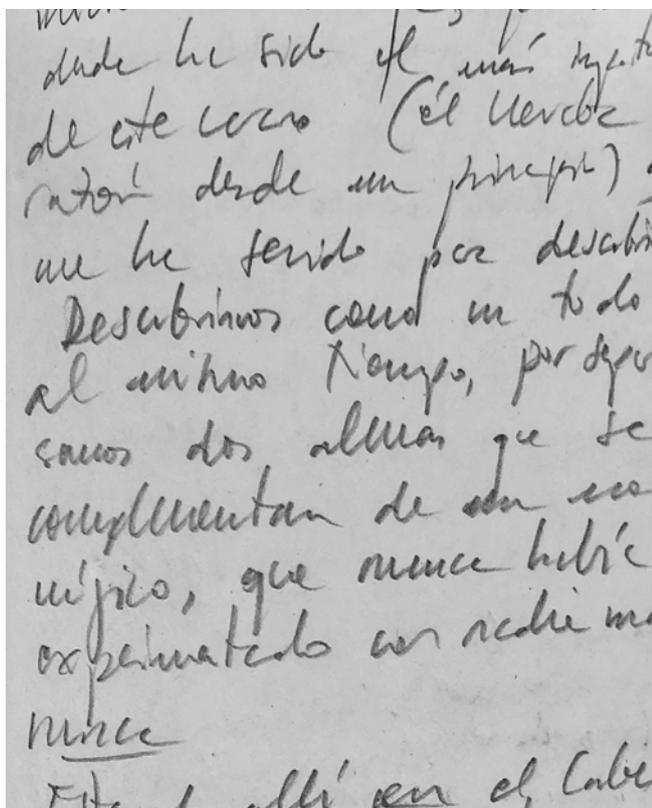


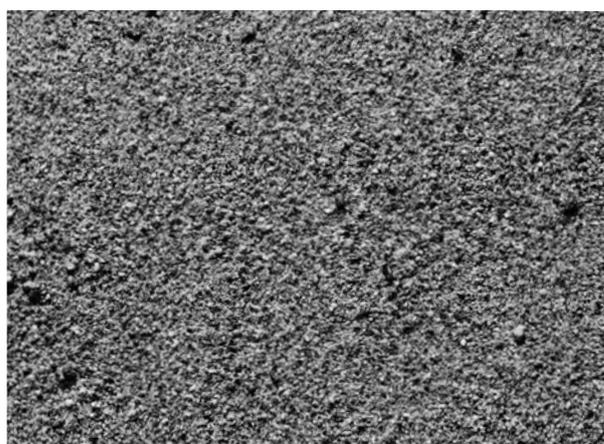
Fig. 24: Fragmento de un texto escrito durante el viaje.

fuera del tiempo y fuera del mundo, y retener su fuerza simbólica, tratar de inmortalizar los y, sobre todo, encontrar la forma de transmitirlos. Escribir, fotografiar, pintar, para retener, analizar, comprender, y archivar para consignar: el poder del archivo es (Derrida, 1995, p.17) un poder de consignación, a través del cual se conserva la memoria y esta crea un discurso que se eleva como testimonio más directo de lo acontecido. Michel Foucault define el archivo como una existencia heterogénea y múltiple de discursos acumulados (1969, p.37), no lo considera como una colección pasiva de recuerdos, sino como un espacio, un lugar en sí mismo, donde se (re)construyen continuamente las narrativas personales y cons-

tantemente se reconfigura la identidad del autor en base a los elementos que lo componen. Por su parte, Michel de Certeau señala que estas narrativas, de hecho, pueden entenderse como prácticas que transforman lugares y experiencias en realidades significativas (2000, p.38) La práctica artística que da comienzo a este proyecto se basa, por tanto, no solo en archivar, sino también en una labor creativa consistente en condensar dichos discursos, agruparlos y transmitirlos para comunicar los, como imágenes, textos, recuerdos vivos que son, y multiplicar sus significados en tanto que narrativas que conforman un lugar. En este sentido, el artista se convierte, al ejercer de archivista, en una especie de arqueólogo, que se adentra en los recovecos de su archivo para, citando de nuevo a Derrida, poner en orden, seleccionar, componer y crear, a partir de él, obra artística. En este sentido, trabajar a partir del archivo implica una nueva forma de entender la creación que implica asumirse en un devenir temporal en el que el artista sedimenta, de esta forma, en las experiencias y recuerdos (Rühle, 2008, p.68), y las imágenes que crea, las obras que crea, son obras intemporales, que conforman lugares o son vestigios de un lugar que conforman una cartografía que escapa a cualquier temporalidad.

Escribe Carmen Grau en *Pintando el tiempo* (2007, p.11) que todo arte rescata del tiempo pasado y presente sonidos, colores, palabras, formas, que muestran el sentido de nuestra fugaz existencia. El sentido de la obra, sin embargo, depende de aquello que se descubra mientras se crea. Al ordenar los colores, las



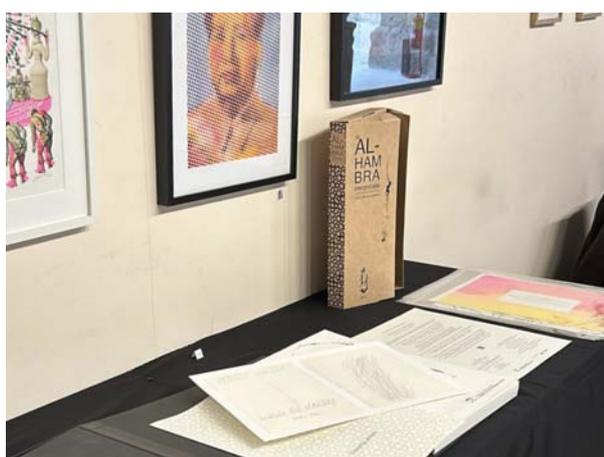


Figs. 26-31: Algunas fotografías pertenecientes al archivo del proyecto.

## Antecedentes

Como parte esencial de este proyecto, se ha compuesto un apartado en el que se detallan los diversos antecedentes del proyecto. Desde la primera toma de contacto con el Laboratorio de Imagen de la Facultad de Bellas Artes, a través de la asignatura de Creación Digital, pasando por la visita a exposiciones y el estudio de referentes de diverso tipo, todo ello ha alimentado el trascurso del proyecto de manera esencial. Se ha considerado clasificar este apartado en distintas categorías, en este sentido:

- Un estudio teórico-práctico extenso acerca de la risografía, como sistema y/o técnica protagonista del proyecto, atendiendo especialmente a sus posibilidades en el ámbito de la creación artística contemporánea, que parte de la asignatura de Creación Digital del Grado en Bellas Artes y se extiende a lo largo de otras materias como Metodología y Presentación de Proyectos o Proyectos Pictóricos.
- La visita de exposiciones y ferias de arte relacionadas o no directamente con la temática del proyecto, que han contribuido a alimentar el bagaje que lo compone: es el caso de las más recientes ediciones de ARCO Madrid, la edición de 2022 de la Bienal de Venecia, la muestra *The Revolution in Printmaking: Andy Warhol to Damien Hirst, celebrada en el Museo Albertina Modern de Viena en 2024* o las exposiciones individuales y/o retrospectivas de Andy Warhol (Museo Picasso, Málaga, 2018), Sophie Calle (Centro Pompidou, Málaga, 2022), Herbert List (Ancient Art Gallery, Barcelona, 2023), Los Blassi (Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 2025) y la más reciente exposición *Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto* (Fundación Juan March, Madrid, 2025), entre muchas otras.
- La creación de la primera pieza del proyecto en el contexto de la Feria del Libro de Artista de Castilla y León, LIBRARTE. La pieza formó parte del stand de exhibición del grupo de investigación en cuyo marco se ha desarrollado. Este primer acercamiento marcó el tono conceptual y estético y sirvió como punto de partida para el desarrollo posterior del proyecto.
- El desarrollo paralelo de otras producciones que, de alguna forma o de otra, han tenido que ver con los ejes conceptuales del proyecto, lo que ha permitido ampliar su alcance y evidenciar su complejidad. Estas piezas, surgidas en distintos contextos de investigación y creación, han nacido y/o nutrido el proyecto principal, generando así un entramado de obras que dialogan entre sí y, sobre todo, inician la línea de investigación principal que sustenta, a día de hoy, tanto mi producción artística como mi producción investigadora.



Figs. 32-36: Stand de una galería en ARCO Madrid, febrero de 2022; obra de Robert Rauschenberg perteneciente a la exposición *The Revolution in Printmaking: Andy Warhol to Damien Hirst*. Museo Albertina Modern, Viena, julio de 2023; exhibición de la primera pieza del proyecto en LIBRARTE, Burgos, abril de 2024; proceso creativo de una obra paralela al desarrollo del proyecto, mayo de 2024; presentación del proyecto en el marco de la asignatura Metodología y Presentación de Proyectos en la Facultad de Bellas Artes, Granada, junio de 2024.



Por último, previamente a pasar al apartado de producción artística, conviene señalar de nuevo el alto grado de experimentación que ha atravesado todo el proceso, marcado por la exploración de distintos lenguajes, soportes y técnicas, tal y como ya se ha visto. Esta diversidad ha sido clave para afinar los criterios de selección, establecer relaciones entre las piezas y permitir que el proyecto evolucionara de forma orgánica, manteniendo siempre una coherencia conceptual y estética pese a la variedad de enfoques abordados en torno a la temáticas principales de todas las piezas que se presentan.

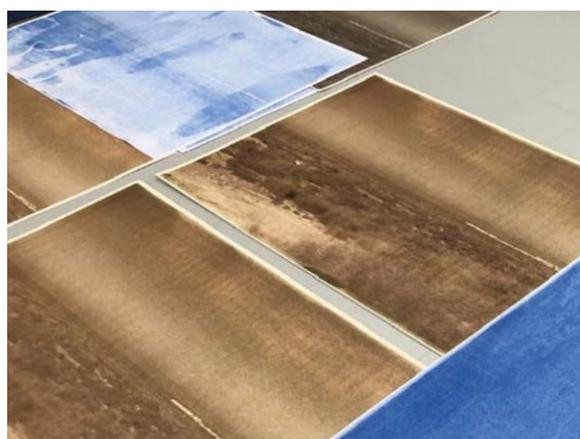
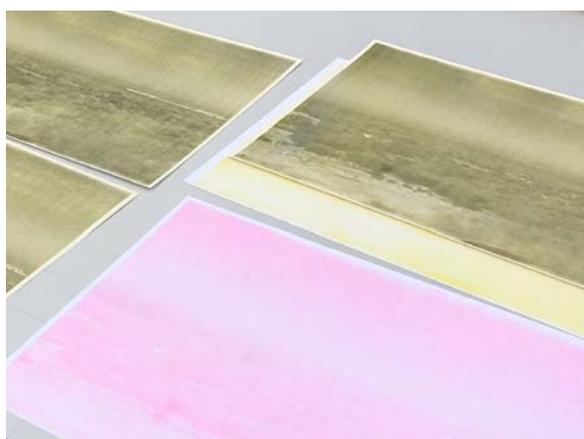
A pesar de esta diversidad, se hace necesaria una clasificación que permita presentar el proyecto de forma más clara y operativa en diferentes convocatorias, exposiciones y contextos curatoriales. Esta organización no responde a una separación estricta entre lenguajes, sino a la voluntad de facilitar su lectura y puesta en valor según el marco en que se inscriba. Por ello, se propone una estructuración en tres bloques principales:

- **Obra pictórica:** Producciones centradas en el lenguaje pictórico tradicional, realizadas sobre soporte bidimensional, donde se explora la imagen por medio del gesto, la materia y el color como elementos de carga expresiva.
- **Obra gráfica:** piezas de carácter experimental sobre papel centradas en abordar las poéticas de la pintura mecánica en relación con otras técnicas y procesos de carácter analógico y/o digital.
- **Objetos intervenidos y piezas instalativas:** obras que combinan materiales encontrados,

archivo personal y elementos simbólicos, concebidos no solamente para formar parte de él sino para activar el espacio expositivo.

Las obras se muestran a continuación en el capítulo *Producción artística*, atendiendo a la cronología del proyecto: en primer lugar, se presenta la colección de obra gráfica, que consta de diez piezas con cinco ediciones cada una y, seguidamente, el resto de obras producidas a posteriori.

En el siguiente apartado, *Proceso creativo*, se incluye una selección de los resultados obtenidos durante el desarrollo del proceso creativo del proyecto, desde abril de 2024 hasta la fecha de presentación de este Trabajo de Fin de Grado. Por eso se presenta a modo de sumario visual.



Figs. 37-42: Fotografías de los procesos de producción de las piezas de obra gráfica.

RE NOSTR

Producción artística



(...) El muchacho entrevistó a una joven mujer a quien él *hubiera podido* amar, pero eso implicaba una elección (...) y prefirió *abolir* (...) esa existencia, no conocer sus contradicciones, sus límites, que le habrían hablado de los suyos y recrearla en su esencia, en el infinito, fuera del tiempo (...)

YVES BONNEFOY, *El territorio interior*

La representación de la realidad en un mapa no es neutra.  
Responde a la interacción del observador con el territorio observado  
y ello implica la alteración del objeto de análisis

LUIS ORTEGA, *Mapas 1.0*

Cada obra (...) nos sitúa en una experiencia de lugar (...)

J.L. GUTIÉRREZ FAÍLDE, *Atlas Privado (Fragmentos)*



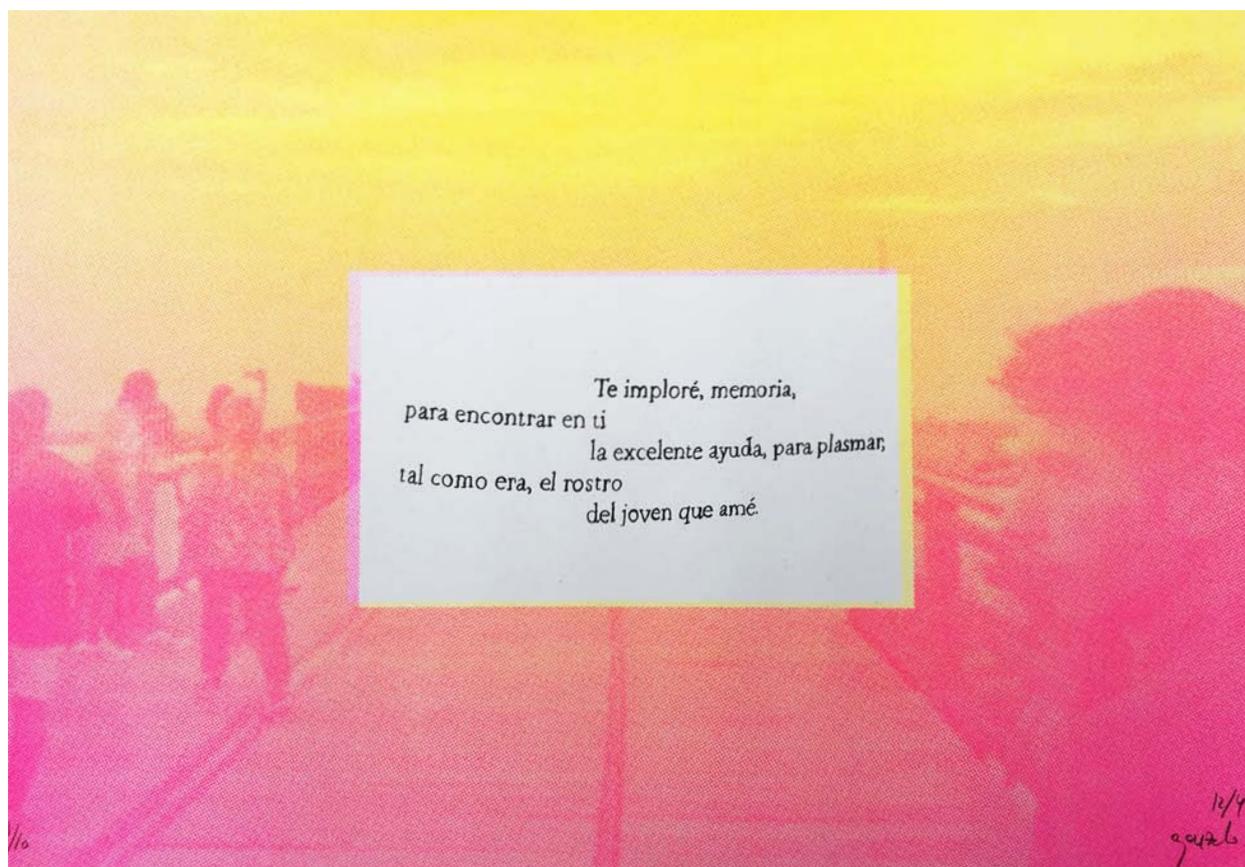
*El silencio y el poeta*

Para Aristóteles, el hombre es el ser de la palabra. Sin embargo, la palabra a menudo se resiste al arte, aunque el arte trate de abrazarla. La primera vez que viajé al lugar en el que comencé, sin saberlo, a trabajar en este proyecto, empecé escribiendo. Escribiendo para tratar de captar con las palabras aquello que supe, a posteriori, que solamente mediante el arte conseguiría captar o, al menos registrar. Unos cuantos meses más tarde, recopilé todos los escritos surgidos durante aquel viaje, junto con las fotografías que tomé, y empecé a crear. Pronto me di cuenta de que no sería fácil idear un proyecto con todo ese material, especialmente porque albergaba un contenido tan personal que a cualquiera le costaría volver una y otra vez a todo lo que proyectaban todas aquellas imágenes, todos aquellos textos, no solamente por lo que significaban, sino porque eran los únicos restos de una historia que había sucedido fuera del tiempo y no volvería a repetirse nunca.

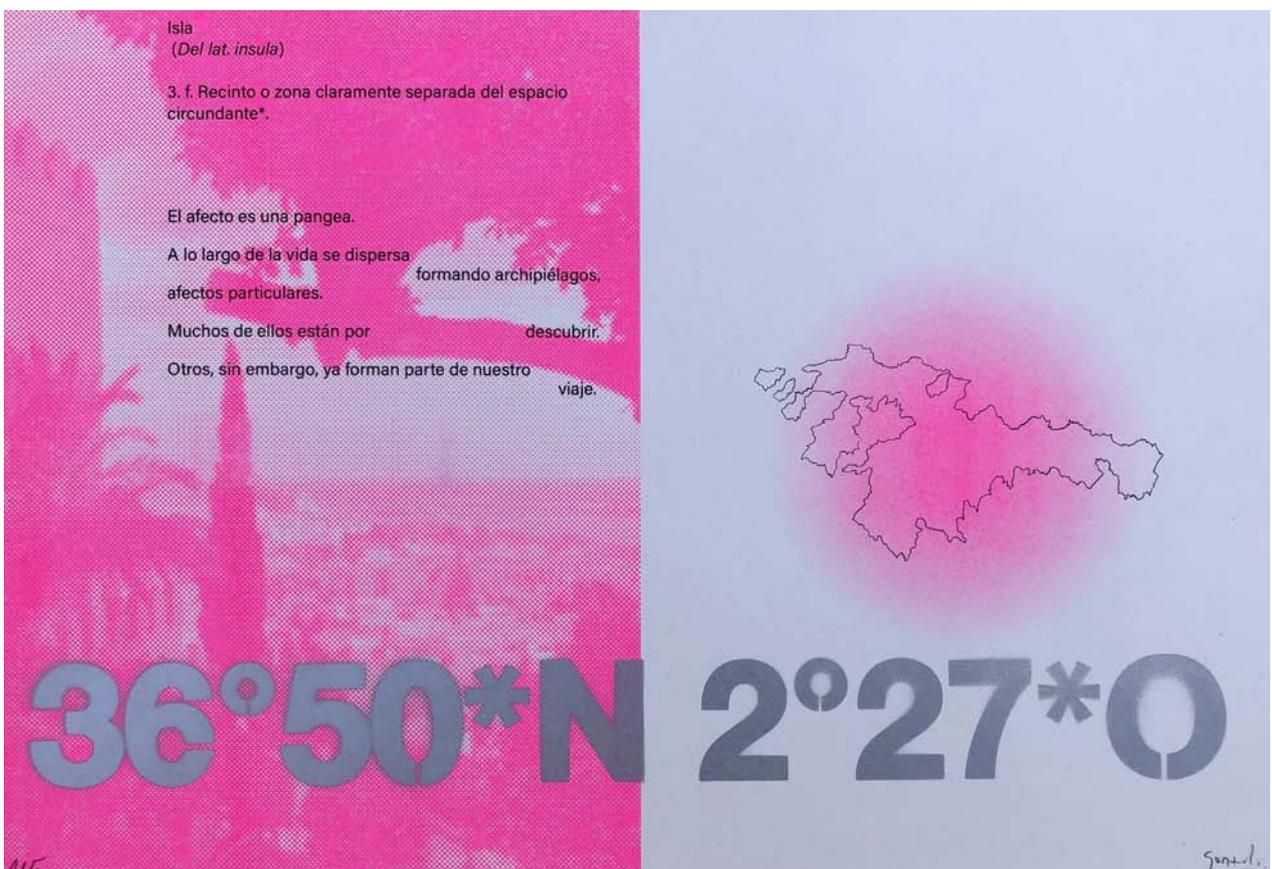
Hay quien es enemigo de que el arte sea autobiográfico. Sin embargo, cualquier obra de arte, en mayor o menor medida, se refiere o trata sobre quién es, quién fue o quién quiere o no quiere ser su creador. Inevitablemente proyecta o refleja aquello que le apasiona, le atormenta o le interesa reivindicar o criticar. Incluso permite que el creador se conozca mejor a sí mismo: el proceso creativo no solo es un proceso en el que suceden descubrimientos fortuitos sobre la propia obra de arte sino también sobre el artista, que termina conociéndose mejor a sí mismo con cada obra.

No considero que este proyecto sea autobiográfico, aunque tenga que ver conmigo mismo. Se trata de otra de mis continuas búsquedas de un lugar en el que situarme y tratar de comprender ciertas cosas sobre él, esta vez desde la perspectiva del afecto. Aquello que nos une a los lugares en un sentido afectivo o nos hace querer habitarlos, o escapar de ellos, como si se tratase de cuerpos. Encontrar un territorio, un cuerpo, una mirada en la que situarse. Encontrar un lugar para ser y tratar de retener el sentimiento que produce haberlo encontrado. O, al menos, una señal, una respuesta, para saber hacia dónde dirigirse. He tomado el título de este texto de un fragmento de Georges Steiner en el que habla de la relación intrínseca entre poesía y silencio. Una suele ser la consecuencia de la otra. Ocurre lo mismo con estas piezas, hay una relación intrínseca entre aquello que expresan y aquello que encierran, lo que no dicen, ambas cosas forman parte de su identidad como obras de arte, aunque algunas encierran más de lo que expresan. Creo que eso es lo verdaderamente interesante del arte.

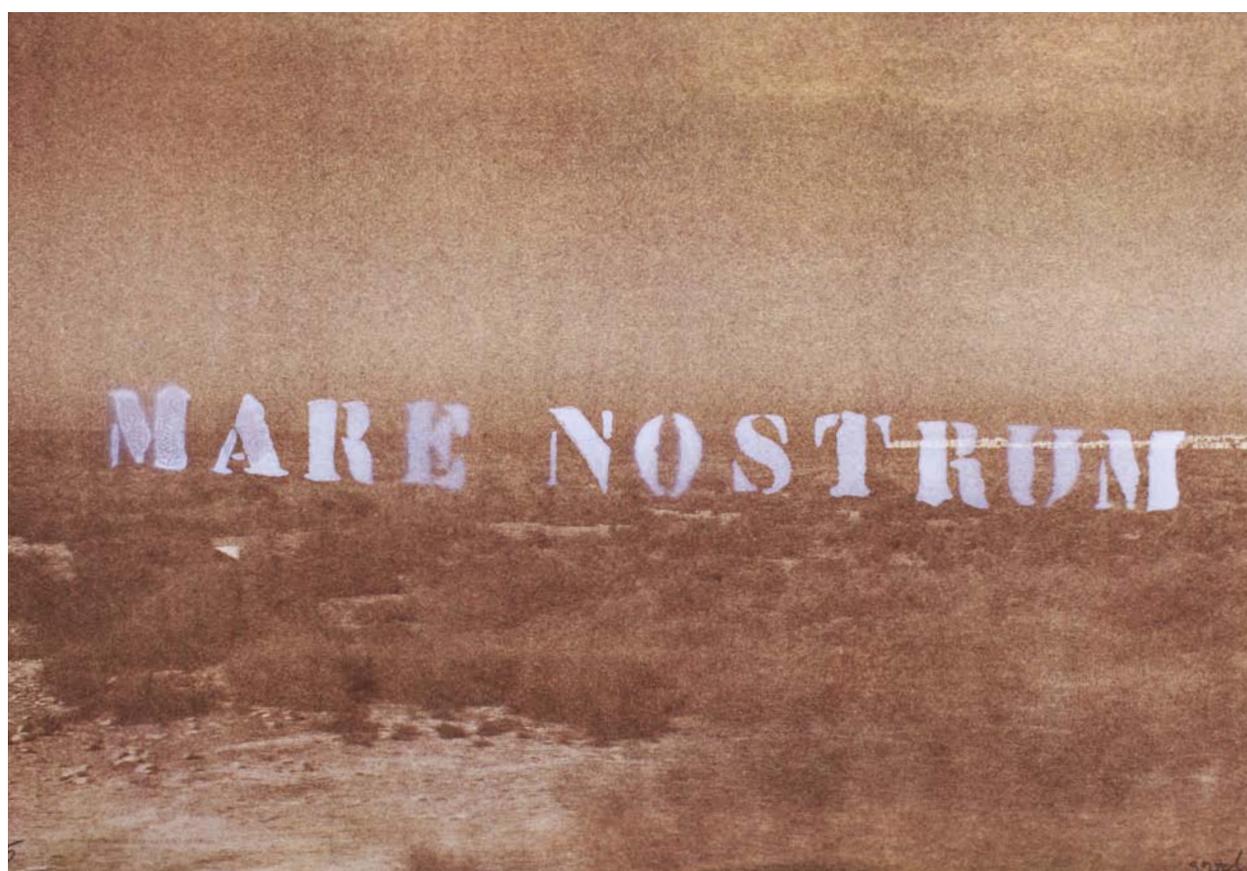




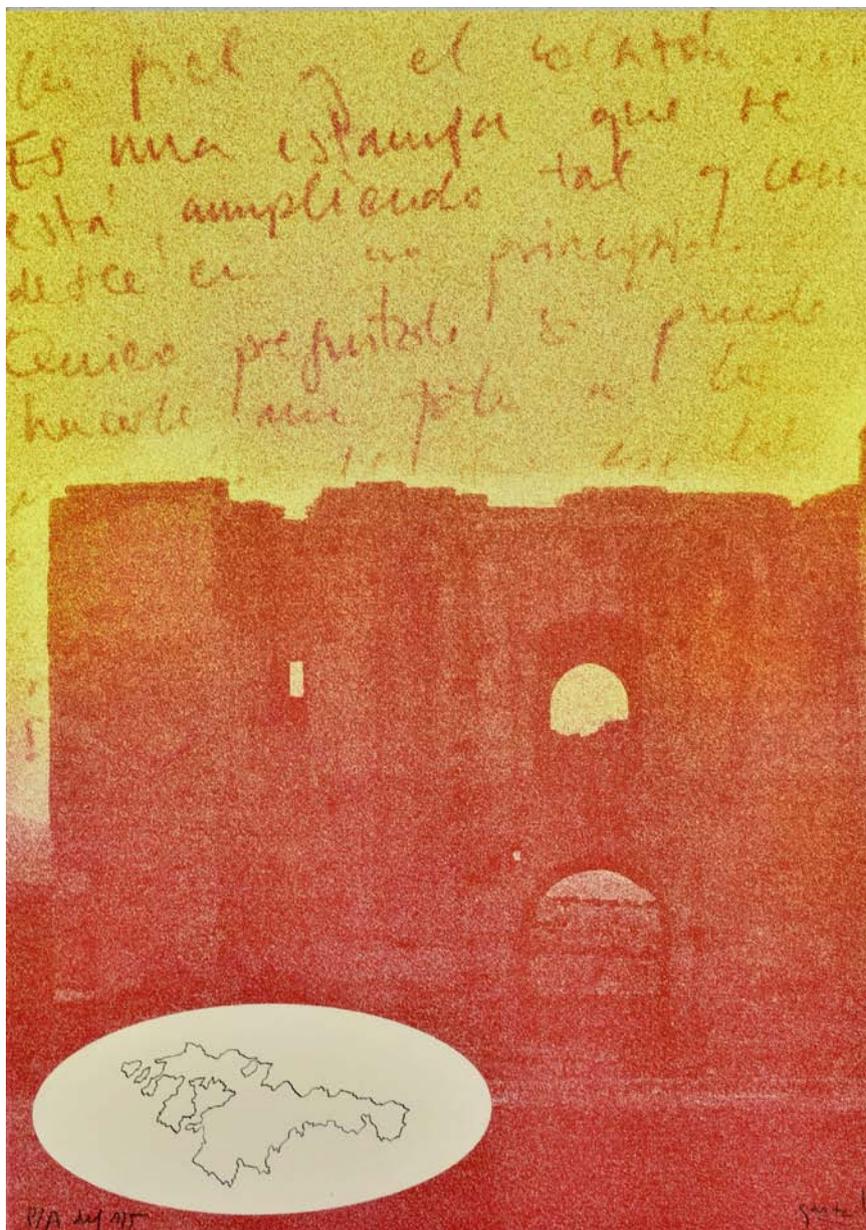
001  
Risografía sobre papel  
29,5x41 cm  
2024  
Colección del artista



36<sup>a</sup>50\*N 2<sup>a</sup>27\*O  
 Risografía y pintura en spray sobre papel  
 29,5x41 cm  
 2024  
 Colección del artista



*Mare Nostrum*  
Risografía y pintura en spray sobre papel  
29,5x41 cm  
2024  
Colección privada



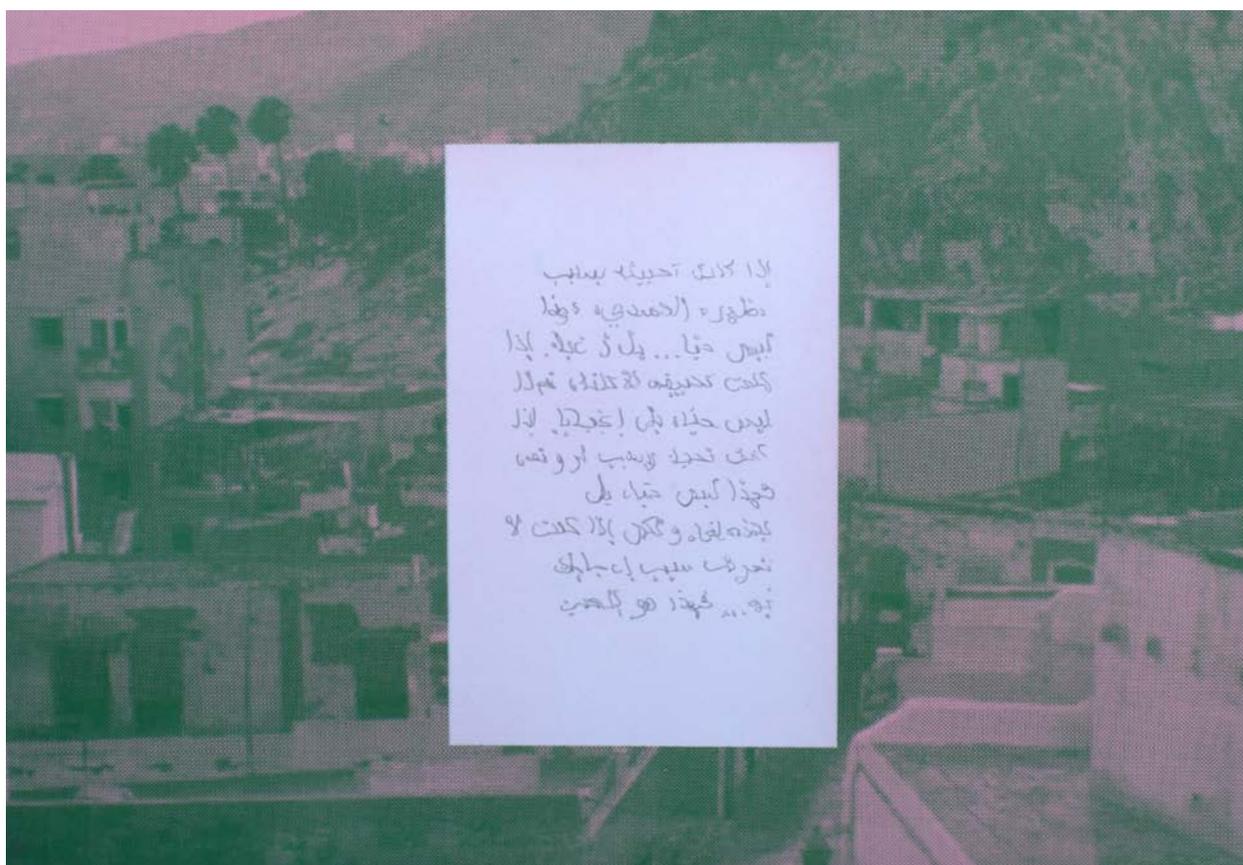
*Atardecer / Lenición*

Risografía, pintura en spray y tinta sobre papel

41x29,5 cm

2024

Colección del artista



*Proverbio*

Risografía, gouache y grafito sobre papel

29,5x41 cm

2024

Colección del artista

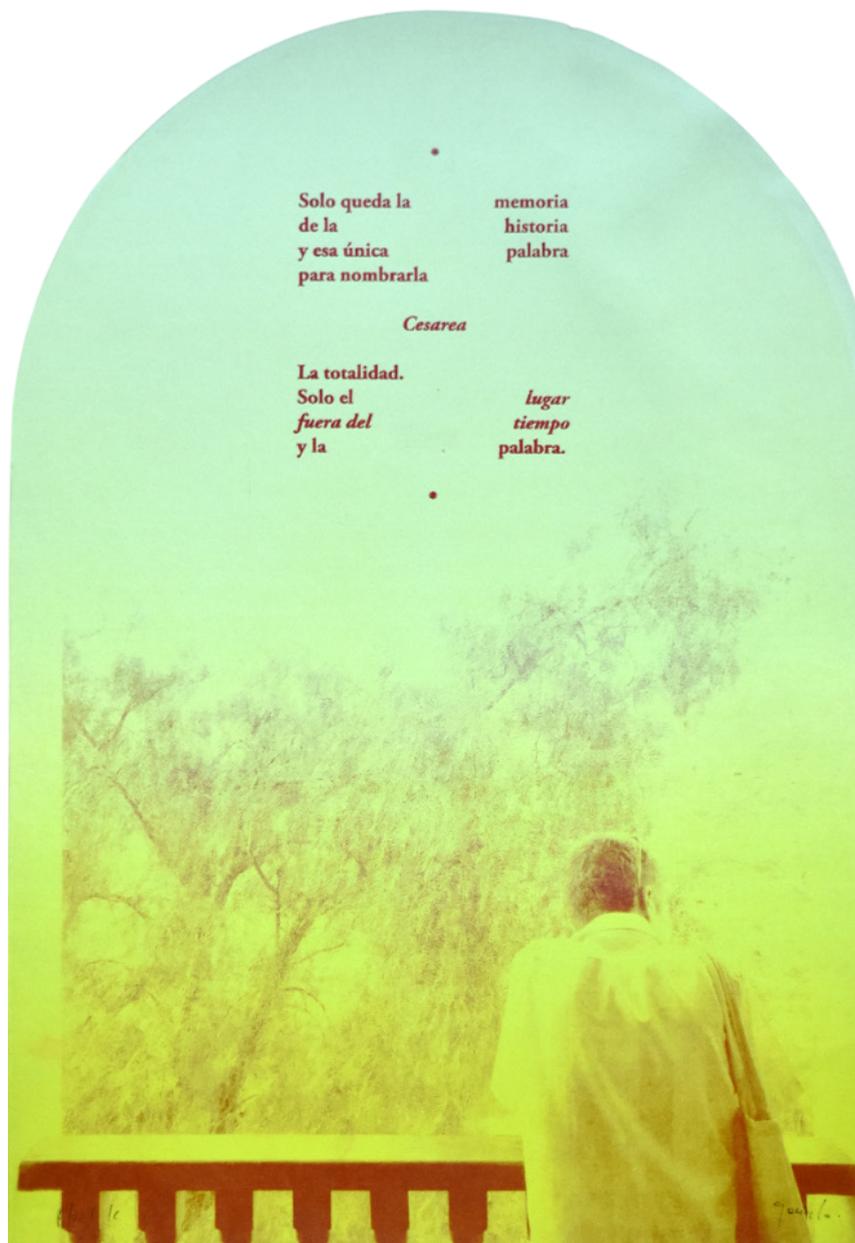


*Sin título*

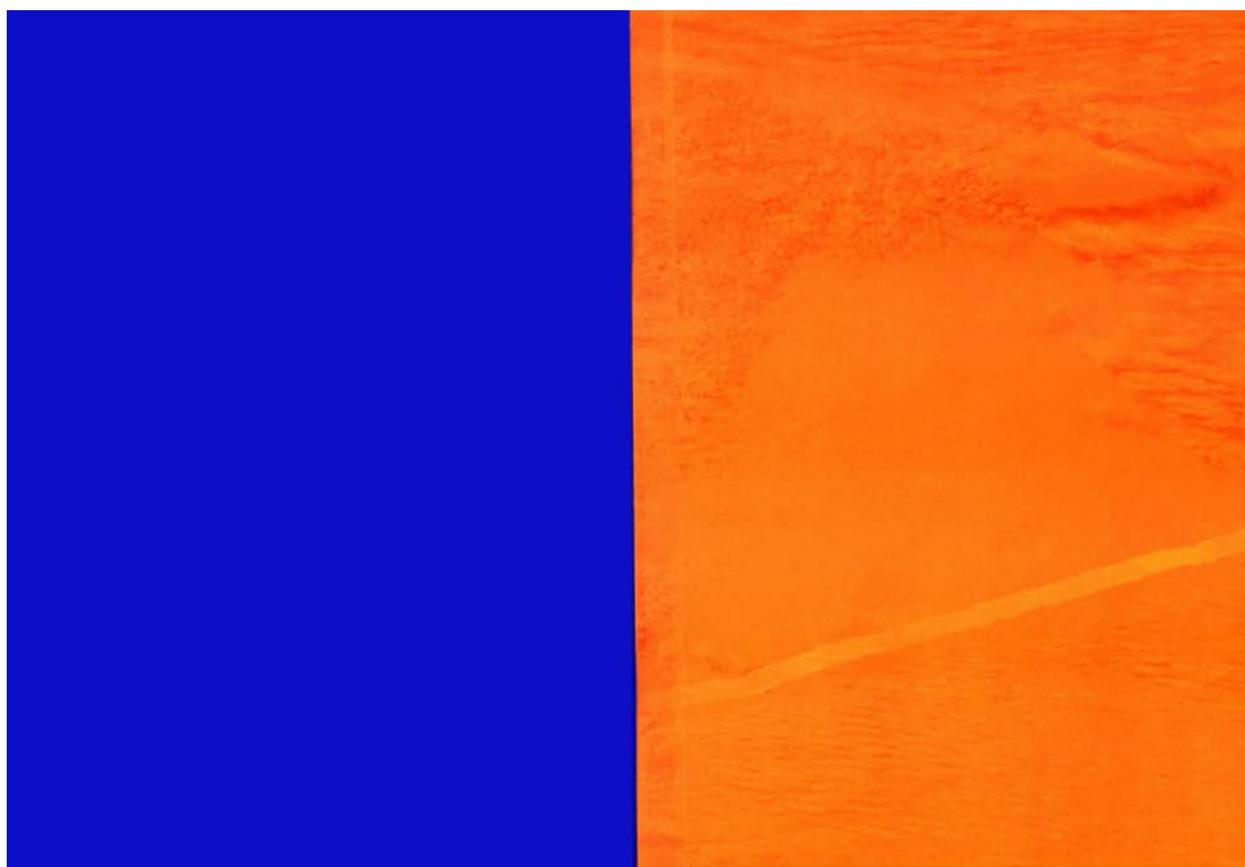
Risografía sobre papel e impresión digital  
sobre papel vegetal  
29,5x41 cm  
2024  
Colección del artista



*Llévame hasta el mar*  
Risografía y vinilo adhesivo sobre papel  
29,5x41 cm  
2025  
Colección del artista



*Cesarea*  
Risografía y serigrafía sobre papel  
41x29,5 cm  
2025  
Colección del artista



*Camino*

Risografía y pintura en spray sobre papel

41x29,5

2025

Colección del artista



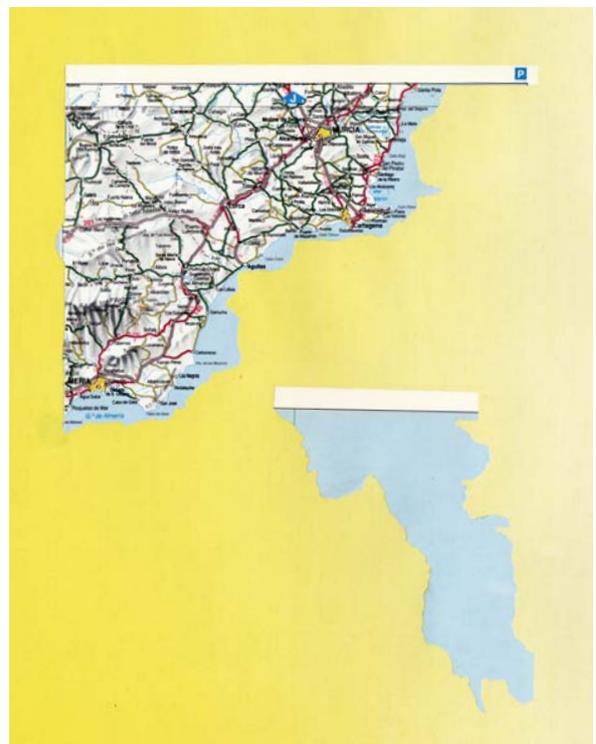
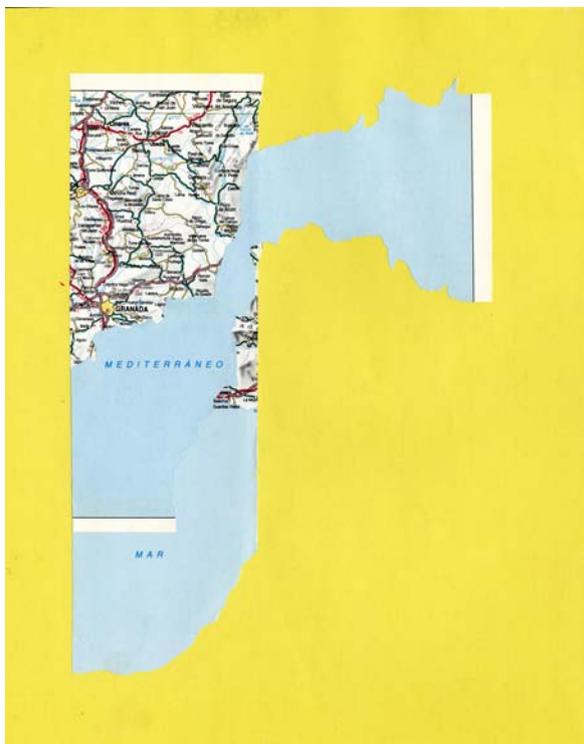
*Un último verano*  
Risografía y serigrafía sobre papel  
29,5x41 cm  
2025  
Colección del artista







*Zenit*  
Óleo sobre lienzo  
170x50 cm  
2025  
Colección del artista



*Origen*  
Risografía y collage sobre papel  
- cm  
2024  
Colección del artista



*El oasis*

Impresión digital sobre papel fotográfico

50x70 cm

2025

Colección del artista



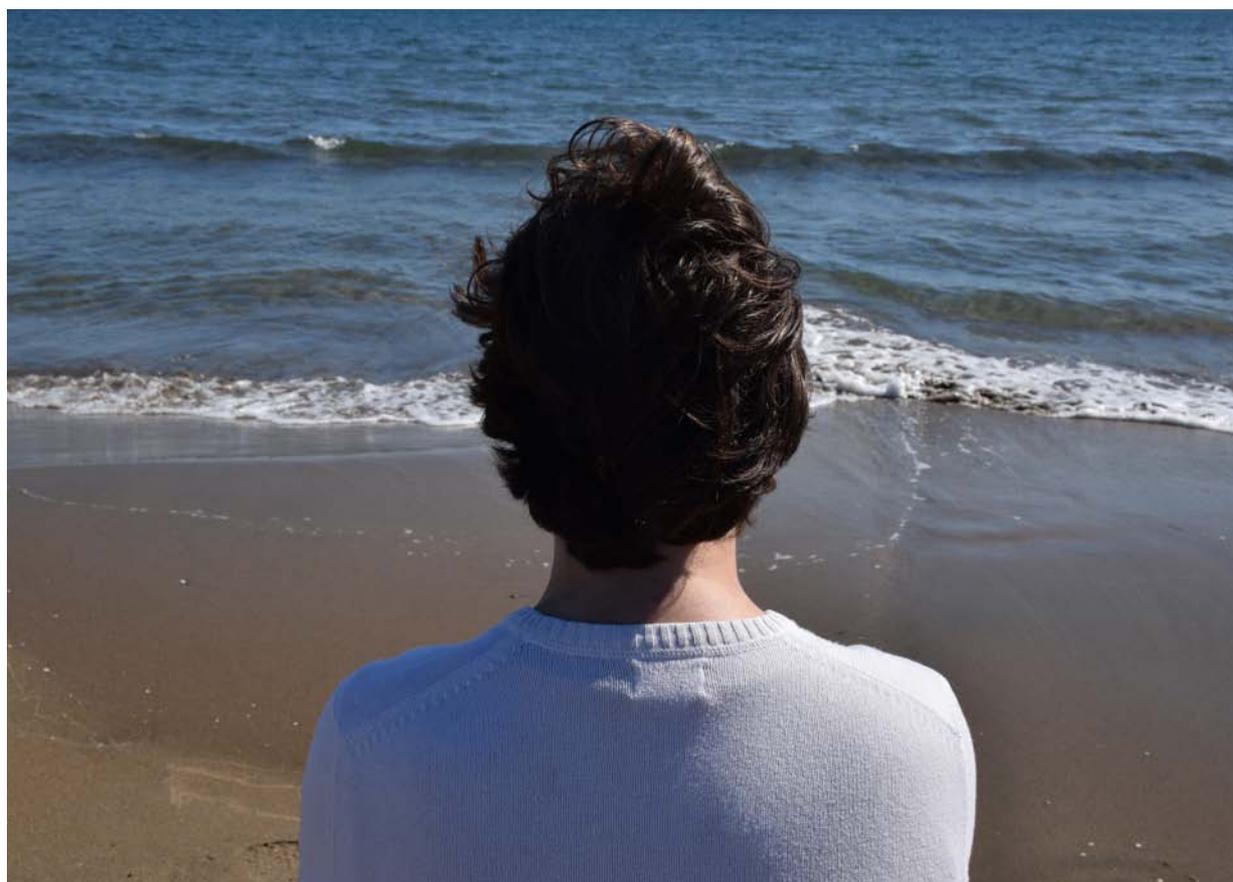
*Polvo (Cantar el tiempo)*

Risografía y esmalte sobre objeto intervenido

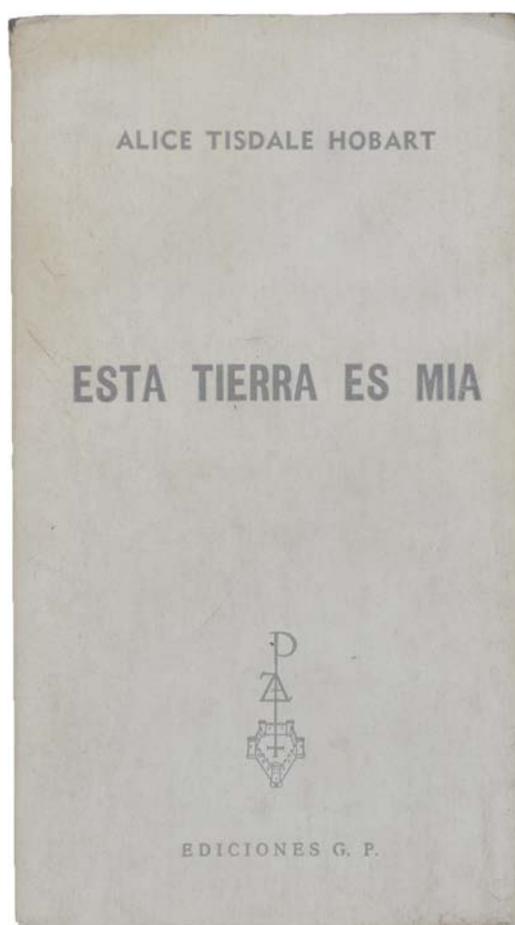
- cm

2025

Colección del artista







*En la tierra mía*  
Impresión digital sobre papel (págs. anteriores) y libro  
Medidas variables  
2025  
Colección del artista



*Nowhere*

Impresión con inyección de tinta, carboncillo  
y polvo de tóner sobre papel jaspeado

21x29,7 cm

2025

Colección del artista



*S/T*  
Libro y piedra encalada  
21,5x14 cm  
2025  
Colección del artista



*La (im)posibilidad de una isla*  
Impresión digital y acrílico sobre papel  
21x29,7 cm (c. pieza)  
Seis piezas  
2025  
Colección del artista





*Codex*  
Pintura en spray sobre papel  
18,3x18,3 cm (c. pieza)  
Cinco piezas  
2025  
Colección del artista



*Ítaca (I)*

Risografía y lápiz de color sobre papel

41x29,5 cm

2025

Colección del artista

**Iré a otra ciudad, iré a otro mar.  
Otra ciudad ha de hallarse mejor que  
ésta. Todo esfuerzo mío es una condena  
escrita; y está mi corazón como un cadá-  
ver sepultado. Mi espíritu, ¿hasta cuándo  
permanecerá en este marasmo? Donde  
mis ojos vuelva, donde quiera que mire,  
oscuras ruinas de mi vida veo aquí,  
donde tantos años pasé y destruí y perdí.**

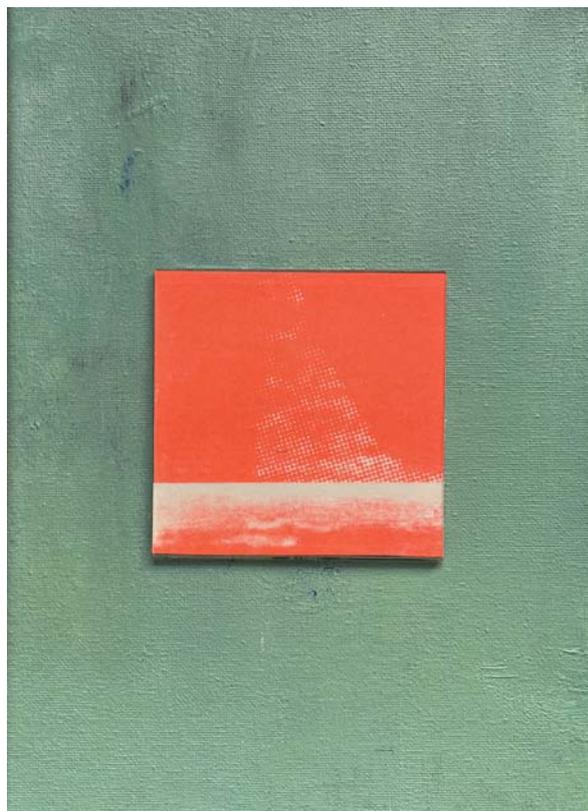
*Ítaca (II)*

Risografía y corte láser sobre papel

50x70 cm

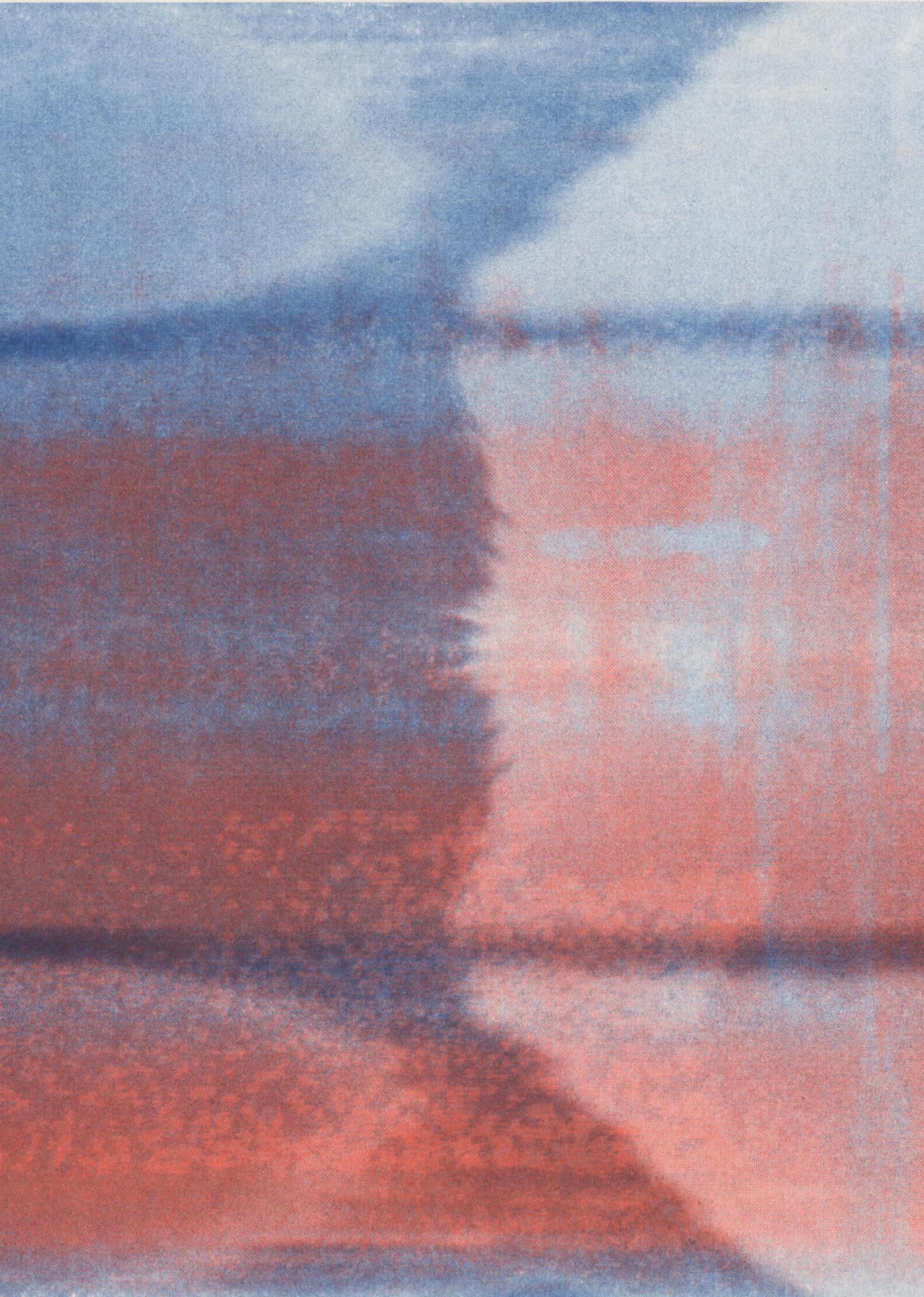
2025

Colección del artista



*Προπεμπτικόν (Prompetikon)*  
Óleo, acrílico, metacrilato, risografía, sal  
y pigmento inyectado sobre lino  
21x30 cm (c. pieza)  
Díptico  
2025  
Colección del artista





## Proceso creativo y resultados



Huéscar

Cañadas de Cañepa

Galera

Fuente Nueva

María

Vélez Blanco

Vélez Rubio

Lorca

Canuelas

Morata

Las Vertientes

Cullar-Baza

El Condador

Sta. M.ª de Nieva

Puerto-Lumbreras

Puñías

El Cantal

Sierra de las Estancias

Oria

Taberno

Santa María de Nieva

Pulpi

Aguilas

El Hijate

Lúcar

Urracal

Partaloa

Albox

Huércal-Overa

Guazamara

Cuevas del Almanzora

Los Lobos

Serón

Tijola

Purchena

Macael

Cantoria

Zurgena

Cobdar

Albanchez

Virgen

Lubrín

Bédar

Los Gallatas

Vera

Almendral

Velesique

Senes

Taha

Uleila

Sorbas

Mojácar

Garrucha

Almería

Alboloduy

Agol

Turrillas

Tabernas

Alhama

Benahadux

Rioja

El Alquián

Cañada de S. Urbano

Agua Dulce

Roquetas de Mar

del Sabinal

Turrillas

Tabernas

Lucainena

Fernán Pérez

Pta. de los Muertos

Las Negras

Albaricoques

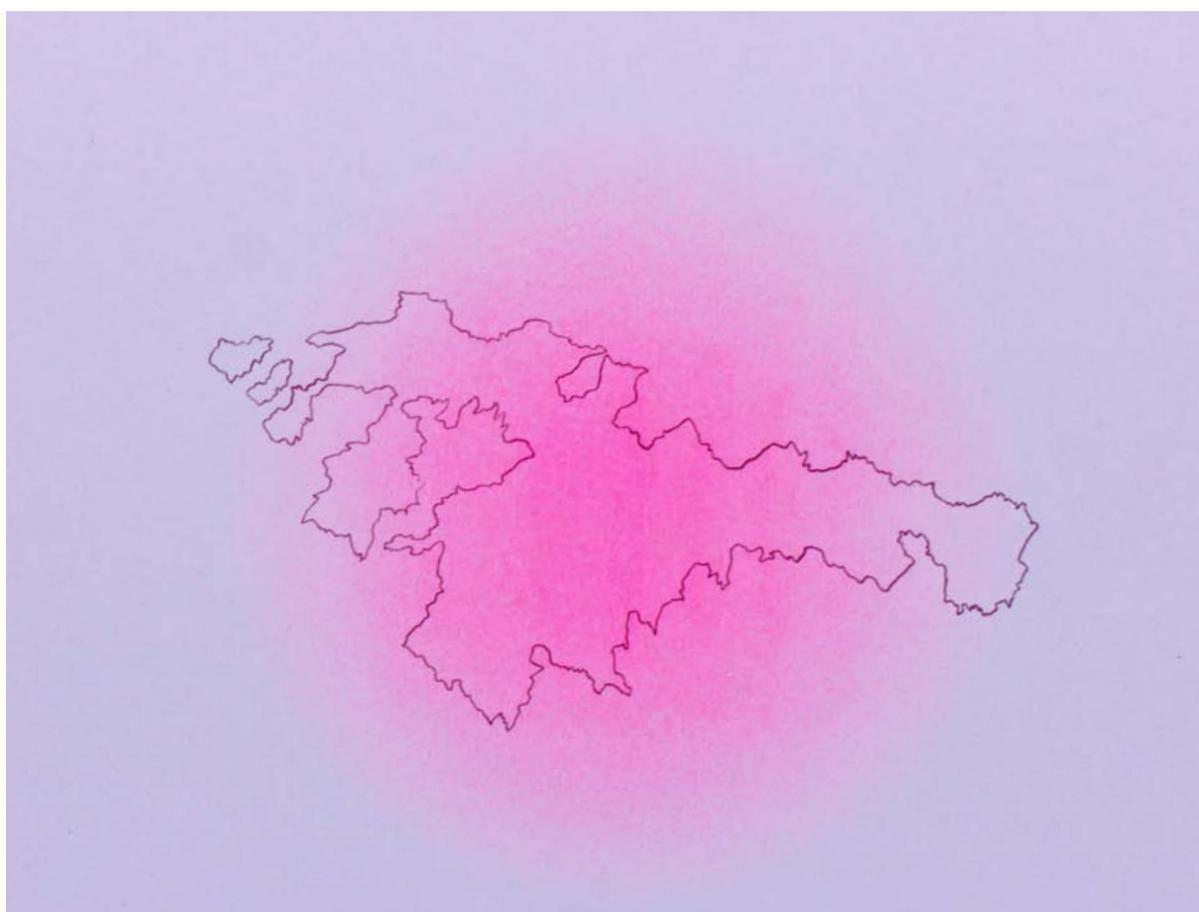
Rodalquilar

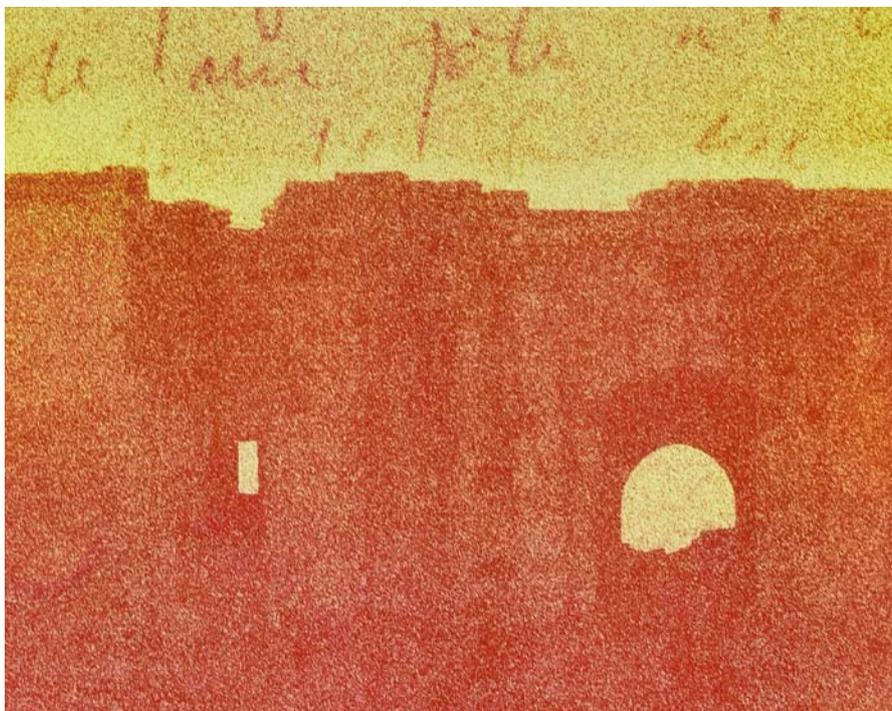
Cabo de Gata

San José

Cabo de Gata

G.º de Almería











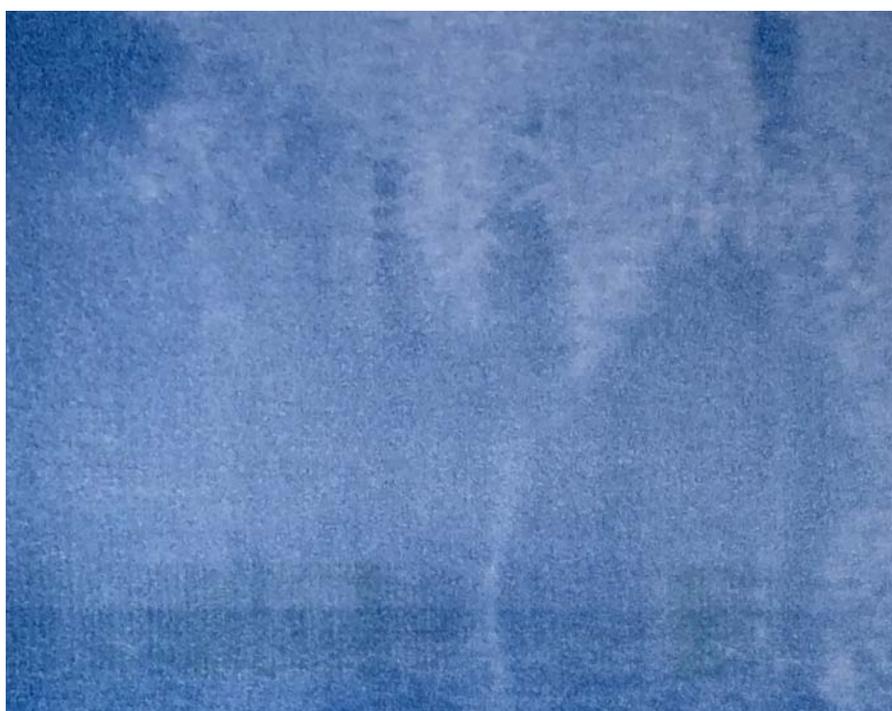
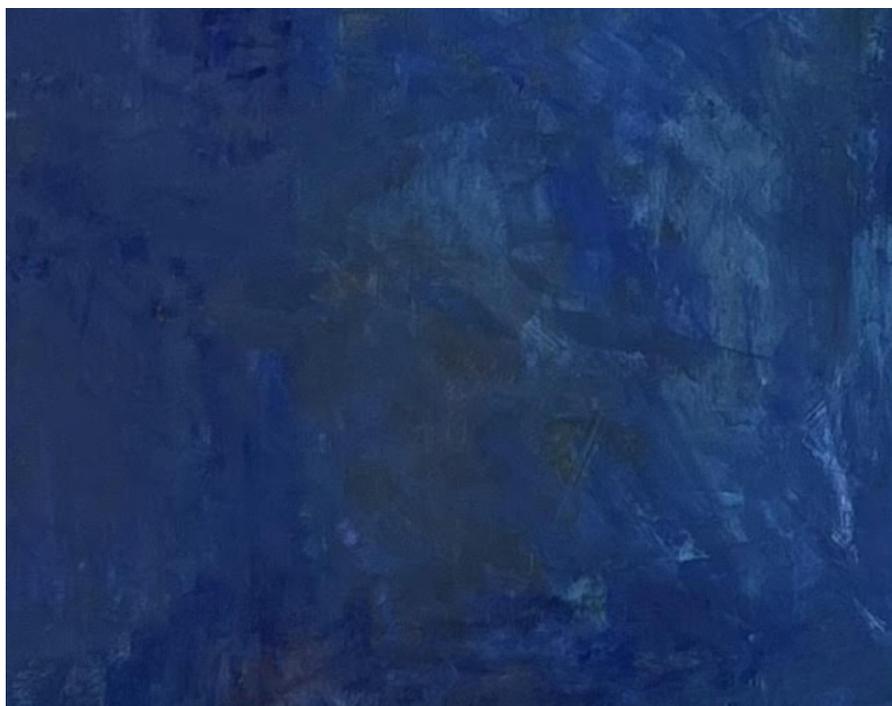






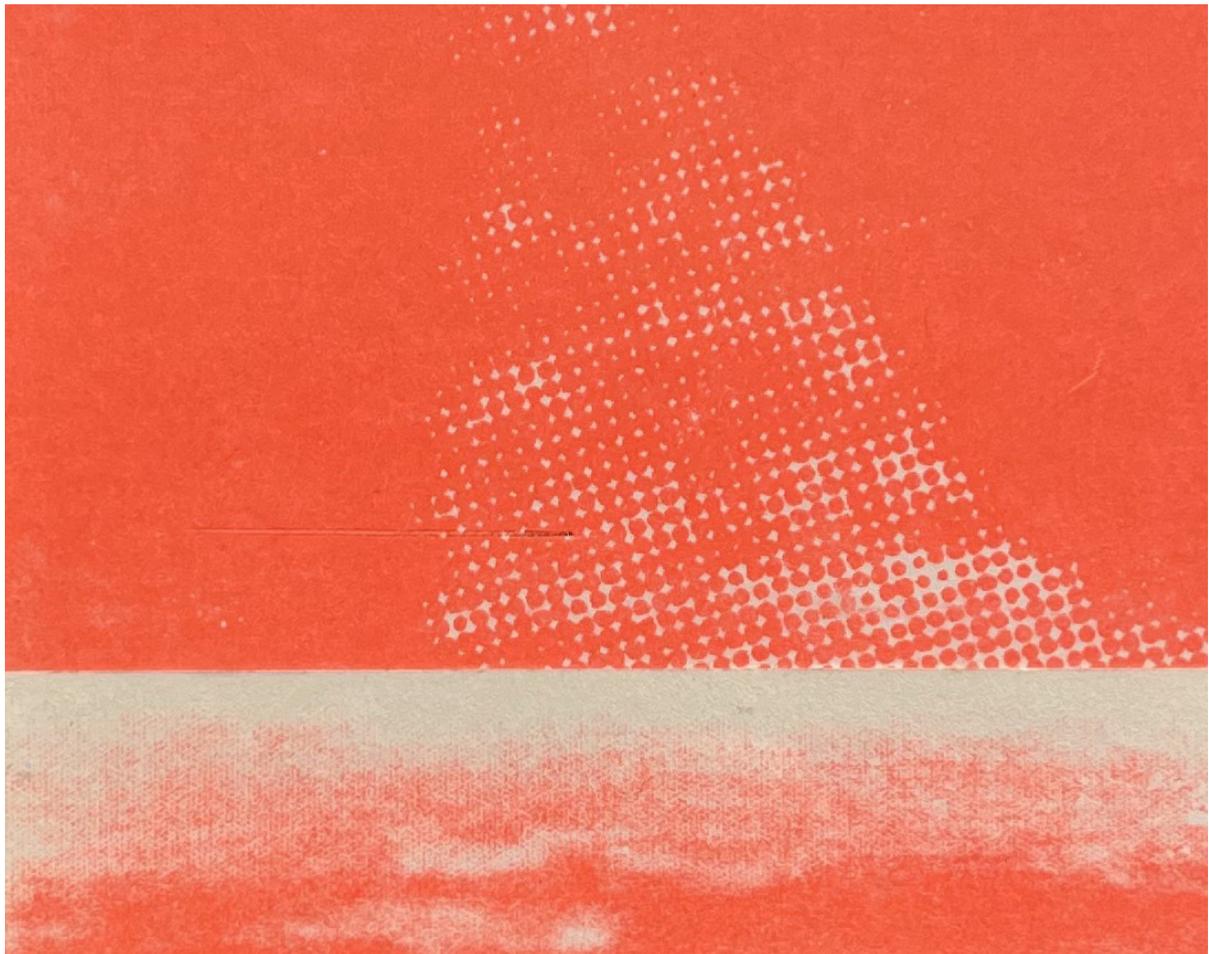














en la

la exce

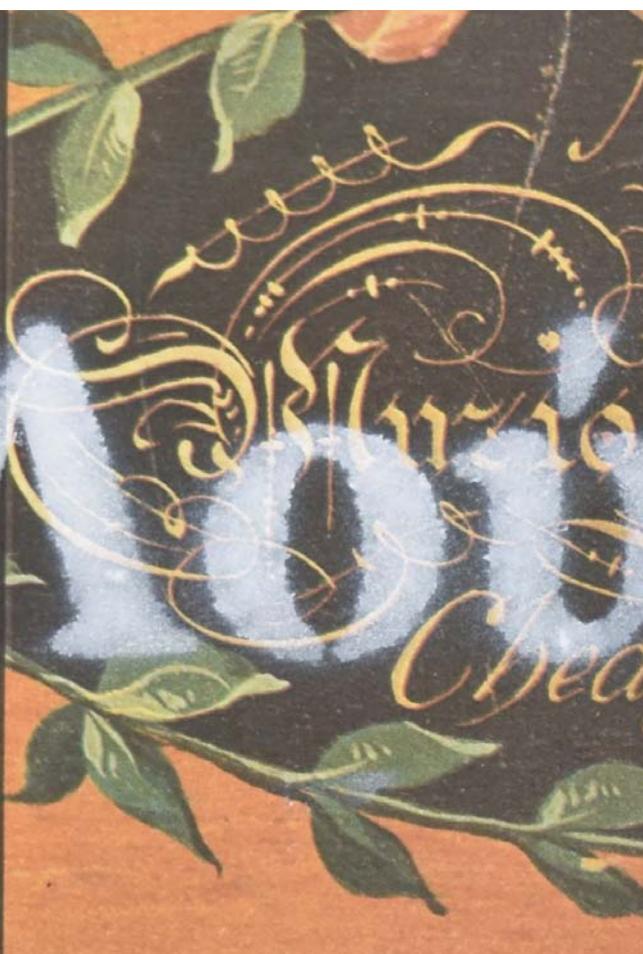
rostro

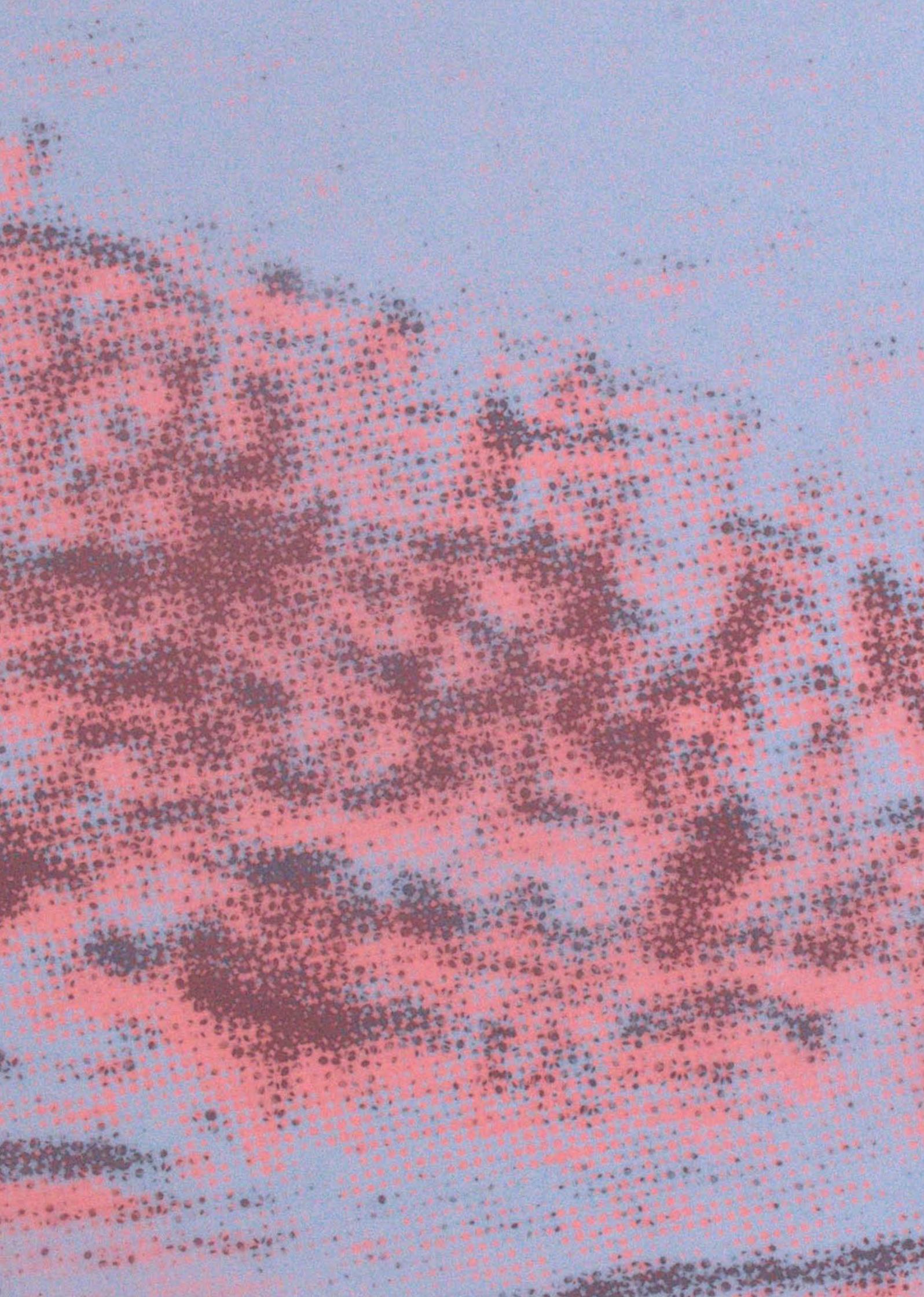
del jov

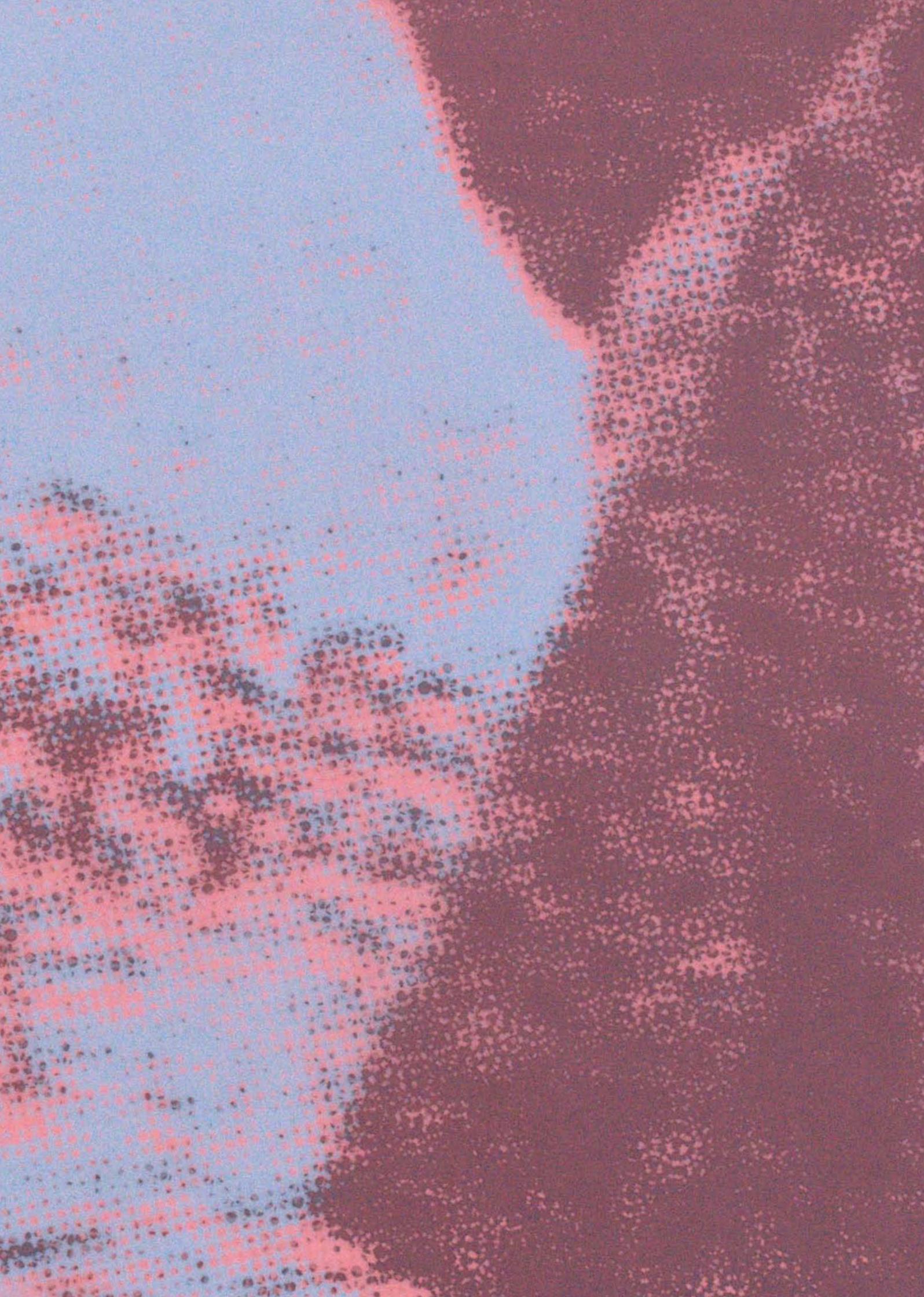
**PIANO: M. CLEMENTI**

**Muzio Clementi**  
**SONATA PARA PIANO EN SI**  
**MENOR, OP. 40, n. 2**  
**VALS EN FA MAYOR**  
**Piano y forte-piano:**  
**Luciano Bertolini**  
**(Grabación, Estudio 7)**

El forte-piano ha sido gentilmente  
cedido por el Museo de los  
Instrumentos Musicales de Milán



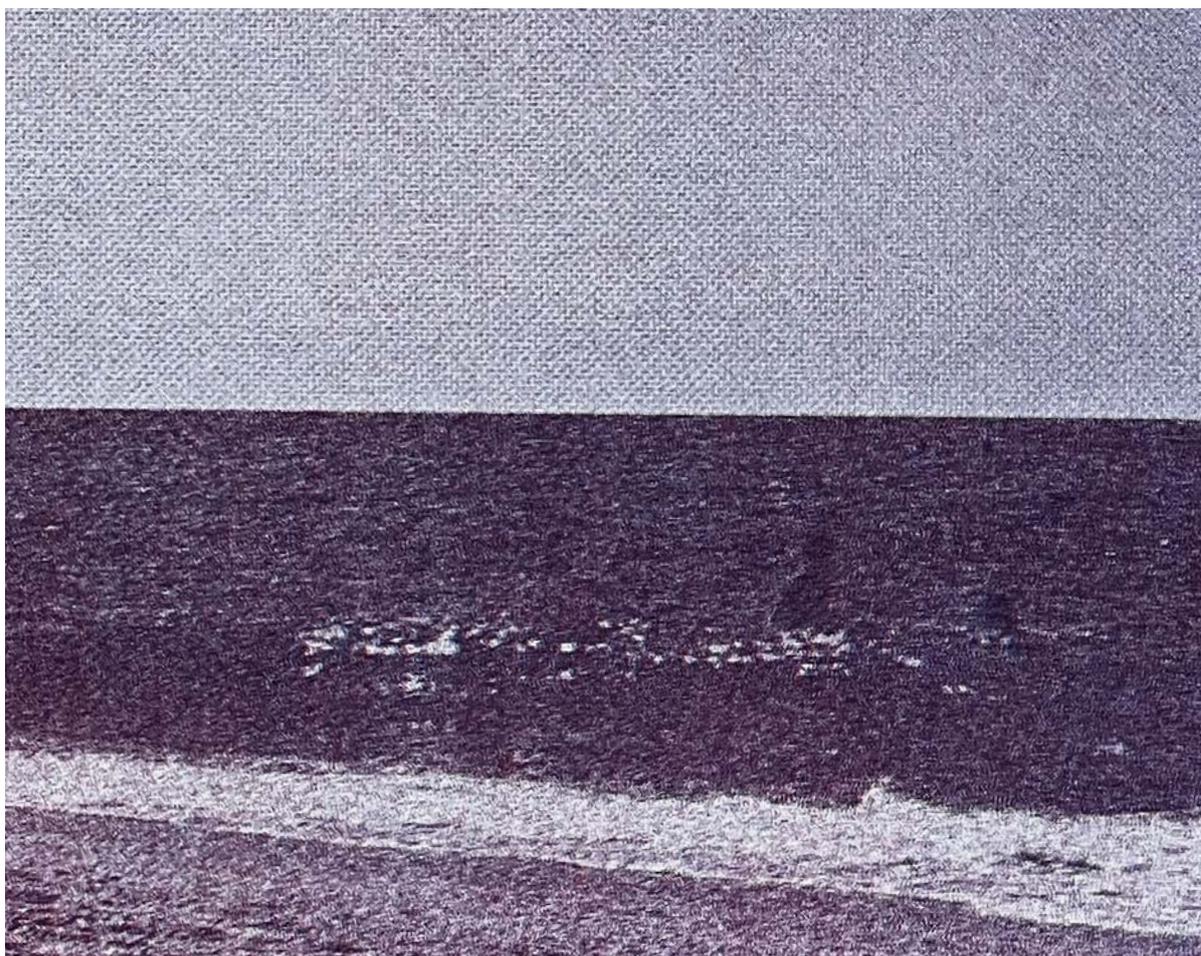






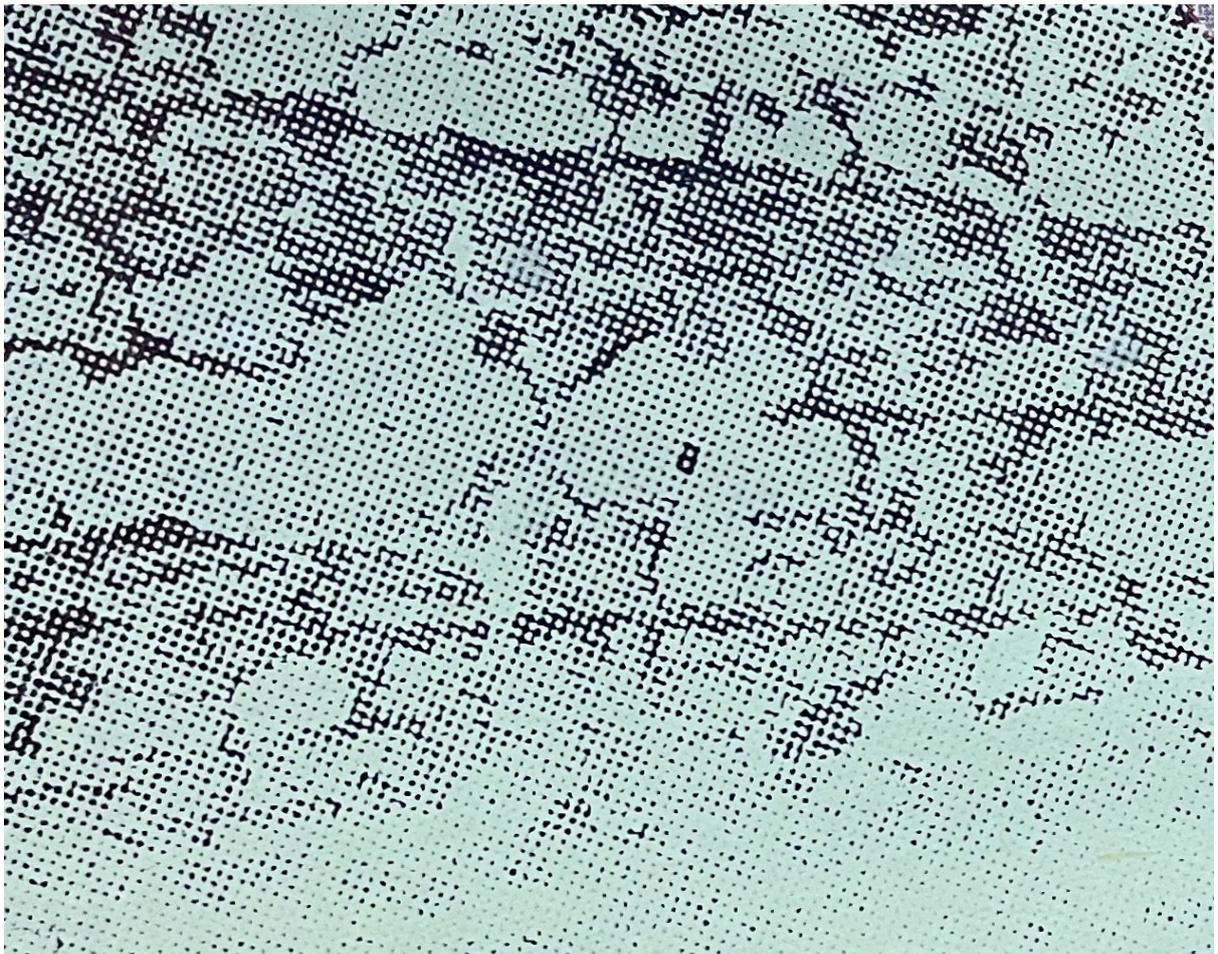














HOMERO

ODISSEIA



MEXICO, 1960





ésta. Todo esfuerzo mío es  
escrita; y está mi corazón c  
ver sepultado. Mi espíritu,  
permanecerá en este mar  
mis ojos vuelva, donde qu  
oscuras ruinas de mi vi  
donde tantos años pasé y d



**ESTA TIERRA ES MIA**







Paisaje

Cuerpo

Corazón

Construcción (urbana y/o rural)

Laberinto

Alimentos

Libertad

Belleza

Historia

Sentimientos

Y viajó de noche, hasta avistar la ciudad de su hermano.  
Entonces éste se alegró de su proximidad, salió a su encuentro,  
y al recibirlo, le deseó la paz

ANÓNIMO, Las Mil y Una Noches















## 6. Referencias y bibliografía

- Arendt, H. (1961): *La condition de l'homme moderne*. París: Calmann-Lévy.
- Arasse, D. (1996): *Parenthèse sur le paysage et les promenades du regard*. En *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. París: Flammarion.
- Augé, M. (1992): *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1993): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1989): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1993): *Cultura y simulacro*. Madrid: Ediciones Kairós.
- Bonnefoy, Y. (2003): *El territorio interior*. Madrid: Sexto Piso.
- Bourriaud, N. (2008): *Topocrítica*. En AAVV (2008): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, pp. 123-136.
- Bourriaud, N. (2008): *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cauquelin, A. (2002): *Le site et le paysage*. París: Quadrigue/Puf.
- De Certeau, M. (1996): *La invención de lo cotidiano*. Volumen I: *Artes de hacer*. México D.F: Universidad Iberoamericana de México.
- Derrida, J. (1998): *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2009): *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid: Cuatro Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real*. En Chéroux, C.; Didi-Huberman, G.; Arnaldo, J. (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 45-59.
- Foucault, M. (1972): *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- G. Cortés, J. M. (2001): *Lugares de la memoria*. En AAVV (2001): *Lugares de la memoria*. Universitat Politècnica de València, pp. 10-25.
- Goodman, N. (2009): *Los lenguajes del arte: una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. (2003): *El arte y el espacio*. Madrid: Herder.
- Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar / Bauen Wohnen Denken*. Madrid: La Oficina.
- Hernández, M. A. (2024): *Yo estoy en la imagen. Ensayos afectivos y ficciones críticas*. Madrid: Acantilado.
- Grau, C. (2007): *Pintando el tiempo*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Eliade, M. (2001): *El mito del eterno retorno*. Madrid: Emecé Editores.
- García Canclini, N. (2014): Entrevista en I. Schuliaquer (Ed.) (2014): *El poder de los medios: Seis intelectuales en busca de definiciones*. Buenos Aires: Capital Intelectual. pp. 22-45.

- Lefebvre, H. (2013): *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- González Flores, L. (2005): *Fotografía y pintura. ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.
- McLuhan, M.; Fiore, Q. (2009): *El medio es el masaje*. Barcelona: Paidós.
- Merino, P. (2021): *Islarios de contemporaneidad: Anomia digital y crítica de perspectivas múltiples*. Murcia: CENDEAC.
- Merleau-Ponty, P. (1993): *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta-Agostini.
- Nitschke, G. (1966): *Ma: The Japanese Sense of Place in Old and New Architecture and Planning*. Architectural Design, marzo de 1966, pp. 113-156.
- Okano, M. (2007): *Ma: entre-espacio de la comunicación en Japón. Un estudio acerca de los diálogos entre Oriente y Occidente* (Tesis doctoral). Sao Paulo: Pontificia Universidad Católica de São Paulo.
- Ramírez, J. A. (2009): *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.
- Richter, G. (1995): *Gerhard Richter: Textes*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Perec, G. (2001): *Especies de espacios*. Madrid: Montesinos.
- Puelles Romero, J. (2017): *Imágenes sin mundo: Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Akal.
- Roger, A. (1997): *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Abada Editores.
- Kandinsky, W. (2010): *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Tuan, Y. F. (2007): *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zambrano, M. (1989): *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rühle, V. (2008): *La temporalidad de la experiencia creadora. El acercamiento de Heidegger a la poesía*. En AAVV (2008): *Heidegger: sendas que vienen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 56-73.



