

Carlos Asensio

Inhospitable places



# UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

## INHOSPITABLE PLACES

**MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

Trabajo Final de Máster, tipología 4

Presentado por Carlos Asensio Sanagustín

Dirigido por Isabel Tristán Tristán

Valencia, Julio de 2019



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València

A Isabel Tristán por su asesoramiento e implicación en el proyecto.

A mi familia por su incondicional apoyo siempre.

## ÍNDICE

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

## INTRODUCCIÓN

### I. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

#### 1. Sociedad y progreso. Paradigma de la sociedad contemporánea.

- 1.1. Crisis de valores en el ser humano como agente transformador.
- 1.2. Consecuencias derivadas de la mala gestión de recursos.
- 1.3. Replanteamiento de la ética y la moral. El despertar de la conciencia.

#### 2. La obra como relato. Narración y simulación a través de la pintura.

- 2.1. Creación de una nueva realidad a través de la reinterpretación artística.
- 2.2. Espacio de la representación plástica.

#### 3. Técnicas de expresión. Métodos aplicados a la creación plástica.

- 3.1. El collage de imágenes como recurso compositivo.
- 3.2. La hibridación de procedimientos como vía de expresión.
- 3.3. Diferentes sistemas de impresión de la imagen fotográfica.

### II. DESARROLLO PRÁCTICO: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA

#### 1. Antecedente personal. Obra previa.

#### 2. Características y reflexión sobre el proyecto. Obra reciente.

- 2.1. Serie *Abandoned houses*.
- 2.2. Serie *Forgotten roots*.
- 2.3. Serie *Inhospitable places*.
- 2.4. Serie *Ghost reveries*.

#### 3. Apéndice documental de exposiciones.

### III. CONCLUSIONES

### IV. BIBLIOGRAFÍA

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVE**

“Inhospitable places” parte de la reflexión sobre las consecuencias derivadas de una mala gestión o de actos humanos en el apartado económico (crisis financiera) y también en la vertiente ecológica (crisis en la naturaleza). La obra resultante, pondrá de manifiesto los desastres derivados del progreso humano.

Partiendo de una producción donde hay una combinación de técnicas como la pintura, el dibujo y la fotografía, el objetivo es responder a una elaborada reflexión y que se encamina hacia los diferentes efectos resultantes de los actos producidos por el hombre y por ende inherentes a la condición humana. En primer lugar, partiendo del aspecto económico que de alguna forma es el germen sobre el cual empieza a cimentarse la base del proyecto. No en vano, de ahí empiezan a surgir otros subtemas que sin perder relación alguna con el concepto genuino aportan una visión más amplia, enriqueciendo el trabajo a la par que dotándolo de una mayor continuidad. Así pues, entran en juego aspectos como las catástrofes naturales o el maltrato a los seres que pueblan nuestra naturaleza en contrapartida con los agentes del progreso humano. Esto no quiere decir que se presente por ello una repulsa, pero si una llamada de atención colectiva para generar una concienciación hacia el asunto y una reflexión sobre la magnitud de dichas consecuencias.

**PALABRAS CLAVE:** Pintura, dibujo, fotografía, crisis, naturaleza, sociedad, progreso.

“Inhospitable places” results as the reflection on the consequences derived from bad management on the economic part (financial crisis) and also on the ecological side (nature crisis). The resulting work will reveal the disasters derived from human progress.

Starting from a production with a combination of techniques such as painting, drawing and photography, the objective is respond to an elaborate reflection that is directed towards the different effects resulting from the acts produced by man and therefore inherent to the human condition. In first place, starting from the economic aspect that is in some way the germ on which the project is based on. Not in vain, from there begin to emerge other sub-themes that without losing any relation to the genuine concept provide a broader vision, enriching the work while providing it with greater continuity. Thus, aspects such as natural catastrophes or mistreatment of beings that populate our nature in counterpart with the agents of human progress come into play. This doesn't mean that a repulsion is present, but a collective attention call to generate an awareness of the issue and a reflection on the magnitude of these consequences.

**KEY WORDS:** Painting, drawing, photography, crisis, nature, society, progress.

## **INTRODUCCIÓN**

El proyecto surge como una necesidad de profundizar en algunos conceptos y continuar evolucionando en una línea de producción ya iniciada desde el año 2016 y cuyo objetivo es dotar al cuerpo de obra con nuevas vías de representación así como asentar el contenido teórico de la misma. El principal interés que ha servido de motivación para abordar el proyecto y darle forma, recae en la idea de representar a través de la plástica la problemática existente en la sociedad contemporánea y que hace alusión directa a la necesidad de revisar los valores sobre los cuales se sustenta la moral del ser humano hoy en día. Parafraseando a Walter Benjamin, en una de sus reflexiones realizaba una afirmación tal como “La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético”<sup>1</sup>. Esto nos conduce a pensar que en nuestra colectividad priman aspectos relacionados con la producción y el consumo exacerbadados así como lo efímero, acorde al veloz ritmo con el que se desarrolla la vida actualmente. Una cultura de usar y tirar, la cual impide parar a recrearse lentamente con una obra de arte, un estímulo visual o simplemente valorar la unicidad de cosas que nos rodean. El sistema impone unas directrices, determina una serie de actos y comportamientos que terminan por convertirse en un hábito. Un hecho más que preocupante sino existe una capacidad para discernir lo importante de lo meramente banal y que por tanto necesita de una voluntad férrea por entender estos procesos sociales y tomar conciencia activa como ser racional que forma parte de este complejo engranaje.

Tanto la práctica artística como la teoría conforman una nueva línea de trabajo que rompe con lo realizado anteriormente, en la cual lo fundamental es el estudio, análisis y representación mediante la plástica de las consecuencias resultantes de las acciones llevadas a cabo de manera consciente por los poderes fácticos así como por el conjunto de la población de una manera inconsciente. Imágenes deliberadamente relacionadas con la realidad, así como un afán por transmitir esa crudeza para despertar un sentimiento de inquietud en el espectador. Los medios seleccionados son precisamente la pintura, el dibujo y la fotografía porque los considero unos soportes cuyo lenguaje se conjuga muy bien entre sí y al mismo tiempo ensalzan el mensaje que lleva implícito la obra. No obstante, estas imágenes repletas de veracidad y algunos tintes de dramatismo, se entremezclan con otras de carácter onírico que apelan a despertar la percepción e imaginación del observador. De esta forma, todas ellas se descontextualizan para volver a recomponerlas en una suerte de composición nueva donde adquieren un significado diferente.

En el proceso artístico, estas imágenes se componen, se definen y se texturan, teniendo como resultante un compendio de elementos a nivel conceptual y artístico, acompañados de una intensa potencia expresiva. Se pretende así dotar al conjunto de la obra de un ideario de signo expresionista a través de un amplio abanico de recursos plásticos, cuajado con un evidente propósito social, donde la obra sirve como pretexto de un relato propio del mundo cinematográfico en el cual imperan unas lecturas más cercanas a lo descarnado pero con tintes de ficción y con su fantasmagórica atmósfera que por momentos roza lo siniestro.

---

<sup>1</sup> DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2008. p.9.

Inhospitable places, que al mismo tiempo, da nombre a una de las series que conforman el proyecto global, es una combinación de dos palabras que surge como necesidad de transmitir esa sensación de tristeza, abandono y tragedia dentro de una nueva realidad generada y sirve como escenario para desarrollar las múltiples propuestas artísticas. Volviendo a la correlación entre los dos conceptos relativos al título, voy a analizar su relación con los aspectos comentados: Lugar, hace alusión a un sitio, población o ciudad que ocupa un lugar en el espacio. Inhóspito, se refiere a algo que resulta desagradable o poco acogedor, en especial para poder estar o habitar. Estos dos conceptos de gran importancia sobre los cuales se fundamenta el trabajo, se traducen en imágenes sugerentes que intentan contar algo de una manera sugestiva, para que el contemplador realice una lectura y posterior interpretación de la pieza.

Por tanto, no existe mejor escenario para esta crisis de valores o más concretamente financiera que Detroit. La propuesta inicial de trabajos presenta una constante que es la situación ruinosas que caracteriza a las casas de la era posmoderna en dicha ciudad. A principios de siglo, esto era un ejemplo de prosperidad y un claro reflejo del sueño americano. Sin embargo, actualmente es un referente de ciudad venida a menos como consecuencia de esa depresión económica. Ahondando más todavía en el aspecto conceptual, es conveniente hacer hincapié en las ausencias de las imágenes y que son consecuencia directa de la acción del hombre a nivel local en este caso, pero por extensión de manera global. Una realidad que está sucediendo en estos momentos y que podría equipararse con otros ejemplos probablemente más cercanos. Así pues, esto es sino un consecuencia derivada de otras causas más complejas tales como el funcionamiento del sistema capitalista. Por este motivo, es necesario sino cambiar, al menos revisar su idiosincrasia para adaptarla a los tiempos que corren.

El presente trabajo, es una investigación de carácter teórico-práctica desarrollada a lo largo del curso 2018-2019. Pertenece a la tipología 4 dentro de la normativa del Máster de Producción Artística de la UPV. A través de este análisis se pretende aportar una visión subjetiva y personal del tema tratado a través de las obras plásticas. El objetivo fundamental que persigue es: reflexionar sobre la práctica artística a partir del estudio de aspectos conceptuales y técnicos relacionados con la obra, así como de referentes teóricos y artísticos. Entre los objetivos específicos propuestos se señalan los siguientes:

1. Generar una reflexión personal sobre el trabajo desarrollado, tanto de índole teórica como plástica.
2. Cuestionar la realidad a través de los diferentes lenguajes expresivos y al mismo tiempo generar una concienciación al respecto.
3. Producir una serie de obras artísticas que presenten una coherencia con los argumentos planteados.
4. Desarrollar y aplicar metodologías y referencias para avanzar en la consolidación de un discurso artístico personal.

La parte teórica del proyecto sirve como fuente de alimentación para entender mejor las imágenes y el contexto en el que se está trabajando, así como para estudiar y descubrir nuevos referentes artísticos que puedan aportar nuevas ideas para el proceso creativo. El desarrollo del mismo presenta diversos textos, fotografías y citas que sirven de ayuda para entender los conceptos, explicando idóneamente las reflexiones personales que han ido cimentando el discurso al mismo tiempo que se alternaba con la producción artística. La presente memoria escrita está estructurada en dos apartados, una de conceptualización de la obra y otra más técnica y procesual del proyecto. El primer apartado teórico está subdividido en tres temáticas: Sociedad y progreso. Paradigma de la sociedad contemporánea; La obra como relato. Narración a través de la pintura y Técnicas de expresión. Métodos aplicados a la creación plástica.

- En el primer punto, vinculado a la sociedad y su intrínseca relación con el progreso, se va a abordar el motivo que sirve como germen conceptual del proyecto y es la crisis de valores en la que se encuentra la humanidad actualmente. Para ello, se va a establecer un paralelismo con la Modernidad, de donde parte esta nueva sociedad Posmoderna y con la que se establecen ciertas diferencias. Por último, se apelará a la necesidad de reflexionar sobre dicho planteamiento con el objetivo de esclarecer las claves que determinarán el futuro de la civilización.

- En el segundo punto, hay una subdivisión en dos capítulos cuya atención se centra en la narrativa de las imágenes y de que manera influye sobre esta el espacio de representación generado. A su vez, se tomará el ejemplo concreto de varios artistas contemporáneos europeos que son un referente dentro de este campo.

- En el tercero de ellos, se desglosan tres capítulos donde se habla de aspectos intrínsecos a la obra de arte, como la historia del collage de imágenes y su actual aplicación como método para componer. También se reflexionará en torno a la progresiva evolución que han llevado las técnicas mixtas y su papel dentro del proceso creativo; por último se podrán ver las diferentes aplicaciones que ha presentado la fotografía a través del tiempo y las múltiples posibilidades de transferencia de la imagen digital gracias a los avances tecnológicos.

El segundo apartado se dedica a describir la parte técnica y procesual del proyecto. Primeramente, se va a analizar y mostrar la obra previa de la que se partió para entender con más profundidad la evolución conseguida en la línea de trabajo actual. Acto seguido, se abrirá un capítulo centrado en los aspectos que caracterizan a la obra, para continuar reflexionando sobre la pintura como medio de construcción de imágenes. Dentro de este apartado, se van a describir de forma pormenorizada, así como acompañar con fotografías, las diferentes series que configuran el proyecto a nivel global. Finalmente, se cierra esta parte con un índice de las exposiciones llevadas a cabo desde el inicio del proyecto.

En el último epígrafe, a modo de conclusión, se realizará un análisis sobre el alcance de los objetivos propuestos y la idoneidad de la metodología empleada en relación con los resultados obtenidos.

## **I. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA**

## 1. Sociedad y progreso. Paradigma de la sociedad contemporánea.

Junto con sus evidentes beneficios, el desarrollo científico y tecnológico plantea a la humanidad una serie de riesgos y problemas, que son algo así como el precio de la civilización y el progreso. Tal y como advierte en su libro *Las utopías del progreso*, el autor Manuel Calvo Hernando advierte de que deben tenerse en cuentas dos hechos: “En primer lugar, que los males no se derivan de los avances científicos, sino del mal uso que el hombre puede hacer de ellos; en segundo término, que el estado de cosas anterior al desarrollo de la ciencia y la tecnología no era en modo alguno un estado ideal de la humanidad”<sup>2</sup>.

La ciencia ofrece también un aspecto decisivo como actividad cultural, puesto que, junto a la llamada cultura humanística, surge ahora una nueva dimensión que ningún hombre puede soslayar y es que la cultura que hoy no es científica está empobrecida. Ha podido afirmarse que en la educación del presente y de un futuro inmediato tiene tanta importancia la información relacionada con los avances en tecnología como una obra de arte. A día de hoy el hombre ha caminado ya por la superficie de la Luna, ha penetrado en lo más recóndito de la materia y ejerce sobre la naturaleza un dominio tan poderoso que entraña graves peligros de deterioro tanto del ambiente natural como de su propio organismo. El ser humano ha llegado más lejos de lo que jamás hubiera podido imaginar, sin embargo, el progreso científico y tecnológico lleva consigo la contrapartida de grandes riesgos que ya se han manifestado brutalmente.

Los dos mundos del hombre, la biosfera de su herencia y la tecnosfera de su creación, se encuentran en desequilibrio y potencialmente en profundo conflicto. Esta es la coyuntura actual de la historia y el hombre se encuentra en medio de la misma. La puerta del futuro se abre hacia una crisis más violenta, global, inevitable y desconcertante que ninguna otra que haya conocido la especie humana y tomará forma decisiva dentro del lapso de vida de las nuevas generaciones. Las Naciones Unidas han alertado a la opinión mundial sobre los seis grandes problemas de la sociedad actual debido a las vastas y bruscas aceleraciones llevadas a cabo por la acción humana:

1. La miseria - La acusación más abrumadora contra la actual civilización radica en el hecho de que dos tercios de la población mundial siguen padeciendo hambre permanente y generalizada.
2. La población - El crecimiento de la población mundial determina una demanda cada vez mayor de los limitados recursos naturales.
3. La alimentación - Nunca en los últimos decenios han sido tan peligrosamente escasas las reservas mundiales de alimentos.
4. La energía - El mundo entero ha comprendido de pronto la importancia crítica que tiene la energía en la vida cotidiana.

---

<sup>2</sup> CALVO HERNANDO, M. *Las utopías del progreso*. Barcelona: Guadarrama, 1980. p.9.

5. Los gastos militares - Dado que cada semana se gastan en armamento más de cuatro millones de dólares, la necesidad de un desarme en gran escala se vuelve cada día más apremiante.

6. El sistema monetario internacional - Si se quieren aprovechar de la mejor manera posible los recursos naturales, es indispensable disponer de un eficaz sistema monetario mundial, ya que el actual padece de una afección de gran gravedad como es la inflación.

El autor Manuel Calvo Hernando vuelve a advertir sobre la solución a estas cuestiones con los siguientes razonamientos “Los problemas que llaman hoy la atención del gran público y de los gobiernos no pueden ser resueltos más que gracias a la ciencia y la tecnología. La amplitud de estos problemas es tal que que en muchos casos la cooperación internacional constituye el mejor, tal vez el único medio de llegar a plasmar resultados satisfactorios ante el derroche inútil de recursos. En esta era, que algunos norteamericanos empiezan a llamar tecnotrónica, la humanidad ha alcanzado su grado más alto de dependencia del desarrollo científico y tecnológico, no solo para su bienestar, sino incluso para su supervivencia”<sup>3</sup>.

Todo descubrimiento puede ser explotado para mal o para bien. La energía atómica será probablemente la base para la industria del mañana. Los descubrimientos de los biólogos permitirán soslayar la fatalidad de las enfermedades hereditarias. Desgraciadamente, sus aplicaciones negativas pueden resultar peores ya que es mucho más fácil destruir algo que construirlo, adoctrinar a las masas que educarlas por y para la libertad. Ante los peligros presentidos, la opinión pública ha llegado a opinar que más valdría detener inmediatamente toda investigación científica y ahí es donde surge la idea de una moratoria. De las observaciones anteriores se desprende una evidencia, la civilización moderna se ha enriquecido con un enorme volumen de conocimientos, pero cada individuo solo tiene acceso a una fracción íntima de estos; una civilización extraordinariamente sabia de modo global está poblada de ignorantes y esta disparidad entre lo que la colectividad sabe y lo que sabe cada uno de sus miembros va a seguir forzosamente aumentando.

En resumen, podría decirse que el modelo de sociedad industrial no resulta hoy suficiente para resolverlos gravísimos problemas actuales y los que se deducen de las extrapolaciones para un futuro inmediato realizadas por equipos especializados. Algunos manifiestos al respecto, llegan a decir que sino se contienen de raíz las tendencias que se observan en la actualidad, el derrumbamiento de la sociedad y la destrucción irreversible de los sistemas de mantenimiento de la vida en este planeta serán inevitables, posiblemente dentro de pocas décadas y con toda seguridad antes de que desaparezcan las nuevas generaciones. Tales temores han originado una serie de movimientos de defensa y análisis globales sobre las perspectivas del mundo. Los más importantes de estos estudios han sido encargados a importantes científicos. En algunos de ellos se ha planteado una propuesta de división del mundo

---

<sup>3</sup> CALVO HERNANDO, M. *Las utopías del progreso*. Barcelona: Guadarrama, 1980 p.11.

en diez regiones, reagrupando los ciento cincuenta países del globo según criterios políticos, económicos y culturales, ya que si los problemas actuales no pueden resolverse más que a escala planetaria, la originalidad de las regiones debe ser preservada si se quiere conseguir una armonía deseable, equilibrada y orgánica.

El crecimiento anárquico y desequilibrado, que es en parte responsable de la crisis actual debe ser sustituido por un crecimiento orgánico. En la naturaleza se obedece a unas leyes, pero actualmente no se dispone de ningún plan para el desarrollo armonioso del mundo y adoptarlo cuanto antes es la única vía de salvación de la humanidad. No se trata de definir simplemente un vasto programa económico a escala mundial, sino de establecer un modelo de desarrollo que respete la diversidad de las regiones del planeta, un sistema independiente en el que cada miembro aporte su contribución económica, cultural y en recursos naturales.

### 1.1. Crisis de valores en el ser humano como agente transformador.

Han quedado patentes los problemas de diversa índole que acechan al mundo contemporáneo, pero estos son consecuencia alguna de otras afecciones directamente relacionadas con el ser humano. Zygmunt Bauman sostiene que “La crisis de valores, es considerada primordialmente como una amenaza para la moralidad individual y social; porque, en esa teoría de la moralidad y en su práctica, la idea de la responsabilidad autónoma del sujeto moral está ausente o negada. Explícitamente la teoría moral define a los sujetos por su cumplimiento a la regla, no por su elección responsable de una conducta; en tanto la práctica de la educación ética, y de su vigencia, se ocupa de que los individuos se acoten a una determinada forma de vivir propia de una sociedad”<sup>4</sup>.

Existe otra manera de considerar la naturaleza de la moralidad, donde la responsabilidad del sujeto autónomo ocupa un lugar de privilegio, donde la pluralidad y abundancia de valores no aparece como un signo de crisis, sino por el contrario, como un escenario favorable a los individuos capaces de enfrentar su inalienable responsabilidad por las elecciones morales. Además, Bauman percibe que los fines se han vuelto líquidos en la Posmodernidad: la actividad del ser humano se basa en el deseo y no en la necesidad como antaño, en la liberación constante y ansiosa de anhelos y fantasías. Las crisis son crisis de los deseos, por tanto es el hogar natural de la moralidad ya que solo allí puede madurar la libertad, la autonomía, la responsabilidad, la capacidad de juicio, todos ellos elementos indispensables del yo moral. La multiplicidad de valores no puede garantizar que los individuos morales crezcan y maduren; pero sin ella, los individuos tienen pocas posibilidades de hacerlo.

Sometido a un examen minucioso, lo que suele llamarse crisis de valores es en realidad el estado normal de la condición moral humana. Los valores tienen tal grandeza que no se los puede demostrar valiosos sin desvirtualizarlos. Si se intenta demostrar a alguien, por ejemplo, el valor del respeto a los demás basado en

---

<sup>4</sup> BAUMAN, Z. *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2002. p.158.

que, de este modo, los demás devuelvan ese respeto, lo que se estaría invocando sería un interés egoísta que sale rentable por sí mismo en vez de invocar la preocupación por el bienestar de los otros, que es el atributo propio de la toda posición moral. No hay nada más despreciable, por otra parte, que el respeto inducido por el miedo.

La actitud moral hace a la grandeza del hombre libre: el hecho de que exista una responsabilidad recíproca, implica que cada uno asuma su responsabilidad; pero esto no es una necesidad lógica que cree en el principio de la reciprocidad o en una transacción simétrica de intercambio; sino un hecho moral libre, una relación asimétrica. Esa otra persona hacia la cual existe una responsabilidad, no tiene poder alguno sobre la otra persona, no puede ordenar que haga nada ni obligarla a hacerlo. Por ello, el acto moral que es un acto de justicia y amor, supone la capacidad de ponerse libremente en el lugar del otro. El acto moral implica conocer y reconocer: prestar libre y voluntariamente atención a lo conocido. Lo opuesto al respeto es: la indiferencia, el desprecio y la humillación. La moral cobra voz cuando y donde los imperativos de la razón callan, por no ser suficientes; pero se refuerzan con la buena voluntad. Tener respeto por alguien, hecho que va desapareciendo poco a poco de la cultura social, indica una grandeza tanto en quien tiene respeto como en quien es objeto de respeto. Ante todo es una apertura al diálogo, donde quedan suspendidas tanto la jerarquía como la indiferencia. El respeto presupone en última instancia la prohibición del desaire. Exige más bien, detenerse a escuchar atentamente la voz de ese otro mientras dejamos todos los demás intereses en suspenso durante un tiempo. Una persona rica en un sentido moral, es quien puede disponer de su tiempo libremente para escuchar al otro. El pobre moral es tan pobre que ni siquiera tiene tiempo ni medios, para resolver sus problemas, ni escuchar al otro. Quien los tuvo y no los aprovechó, es por otra parte un irresponsable.

Viktor Frankl en su libro *El hombre en busca de sentido*, incide sobre este aspecto desde un punto de vista más clínico: “Ni que decir tiene que son muchos los casos en que la insistencia de algunas personas en los principios morales no es más que una pantalla para ocultar sus conflictos internos; pero aun siendo esto cierto, representa la excepción a la regla y no la mayoría. En dichos casos se justifica la interpretación psicodinámica como un intento de analizar la dinámica inconsciente que le sirve de base. Nos encontramos en realidad ante pseudoprincipios que, por lo mismo, es preciso desenmascarar. El desenmascaramiento o la desmitificación cesará, sin embargo, en cuanto uno se tope con lo que el hombre tiene de auténtico y de genuino; por ejemplo, el deseo de una vida lo más significativa posible. Si al llegar aquí no se detiene, el hombre que realiza el desenmascaramiento se limitaba a traicionar su propia voluntad al menospreciar las aspiraciones espirituales de los demás”<sup>5</sup>.

Hay que ser precavido sobre la tendencia a considerar los principios morales como una simple expresión del hombre. Pues el sentido no es sólo algo que nace de la propia existencia, sino algo que hace frente a la misma. Si ese sentido que espera ser realizado por el hombre, no fuera nada más que la expresión de sí mismo o nada

---

<sup>5</sup> FRANKL, V. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder Editorial, S.L. 2004. p.57.

más que la proyección de un espejismo, perdería inmediatamente su carácter de exigencia y desafío; no podría motivar al hombre ni requerirle por más tiempo. Esto se considera verdadero no sólo por lo que se refiere a la sublimación de los impulsos instintivos, sino también por lo que toca a lo que C.G. Jung denomina arquetipos del inconsciente colectivo. En cuanto estos últimos serían también expresiones propias de la humanidad, como un todo. También se considera cierto por lo que se refiere al argumento de algunos pensadores existencialistas que no ven en los ideales humanos otra cosa que invenciones. De alguna manera, el hombre se inventa a sí mismo y concibe su propia esencia, es decir, lo que es esencialmente e incluso lo que debería ser. Aunque en realidad el ser humano no inventa el sentido de su existencia, sino que lo descubre.

Otro concepto relacionado con esto es la idea de crisis cultural, que en el discurso público se ha empleado para aludir a la alarma y ansiedad desencadenada por una aparente falta de cohesión normativa, por la ilegibilidad o la ambigüedad de los preceptos destinados a regular o a asistir la selección de formas, significados o esquemas de conducta preferidos. Las crisis culturales son causadas por una gran variedad de factores, que luego se encadenan y potencian. Por la evidente falta de acuerdo con respecto a lo que es importante y digno de conseguirse, por el hecho de que las dispares señales que le llegan al individuo desde ese misterioso espacio imaginario que se conoce como sociedad, no constituyen una totalidad coherente y no se combinan con un sistema. En último lugar, por el hecho de que por cada norma promovida por determinadas autoridades, aparecen otras exhortaciones contradictorias desde otras fuentes no menos autorizadas promoviendo un estado de ambigüedad normativa, inconsistencia, falta de claridad e indefinición. La percepción de dicho estado afecta como una amenaza al bienestar de la sociedad y a la vida de cada uno de sus miembros.

Nuevamente, se encuentra la dificultad de precisar si la crisis cultural es un nuevo estado de las cosas promovido por los cambios que se suceden o tan solo implica un tardío descubrimiento y una admisión de la naturaleza de las cosas y acontecimientos humanos. Se ha tomado la costumbre de entender la idea de cultura como un sistema de normas complementarias y coherentes coronadas por el síndrome del valor dominante que impregna a todas las normas específicas, ligadas a la categoría y la situación, desde la cima y hasta la base del sistema social. En otras palabras, la idea de cultura llegó a asociarse con las limitaciones de la libertad de elección. Cualquier caso de incoherencia entre las normas culturales debía evaluarse como prueba de mal funcionamiento y era explicado como una irritación transitoria, ya que la cultura tendería al autoequilibrio y al orden sistemático. Estos casos de disfuncionalidad podían explicarse sencillamente por medio del fenómeno del retraso cultural o por el choque cultural de sistemas mutuamente incompatibles.

Pero visto desde otra perspectiva, la fertilidad, la vivacidad y la exhuberancia de la cultura dependen de esas disfunciones y es gracias a ello que la cultura respalda la causa de la libertad humana, en vez de servir a la autoreproducción de órdenes sociales por medio de limitaciones de la libertad que exterminaban la variedad

humana inherente y la espontaneidad de la autocreación. Como en el caso de la moralidad, para conservar el significado de incertidumbre del término crisis no se puede emplear como opuesto a normalidad. La tarea es construir un ser humano en el mundo que no califique la incoherencia y la disfuncionalidad como acontecimientos indecibles y extraordinarios; sino que incorpore en su descripción de la experiencia humana esos fenómenos inexplicables en términos utilitarios y que de ese modo haga innecesaria la existencia de una teoría de la crisis especial.

Así como el proceso de capitalización se ha emancipado de sus ligaduras, así se ha resignificado el concepto mismo de liberación. Nuevamente, Zygmunt Bauman hace un análisis muy preciso acerca del concepto de libertad: “En la modernidad, el significado de libertad era sinónimo de liberación sociopolítica; en la posmodernidad, libertad es sentirse libre de restricciones, libre de actuar según el propio deseo: implica alcanzar un equilibrio entre los deseos, la imaginación y la capacidad de actuar. Por lo tanto, el equilibrio puede alcanzarse y conservarse inalterable de dos maneras diferentes: angostando, recortando el deseo y/o la imaginación o ampliando la capacidad de acción”<sup>6</sup>. El sentirse libre tiene, entonces, dos matices: un sentirse libre y serlo en relación con la realidad y un sentirse libre subjetivo, donde el sentirse libre no tiene un fundamento fuera del sentirse. La libertad puede terminar siendo una bendición o una maldición. Porque si bien el poder elegir trae sus beneficios, por otra parte, causa temor tener que elegir y ser responsable de la elección, como ya lo anunciaron los existencialistas. Por ello, a veces, para algunas personas la libertad no es sinónimo de felicidad.

Parece ser que los humanos buscan más incluso la felicidad que la libertad. Hay quienes opinan que los países con un mayor PIB son los que muestran mayores sentimientos de felicidad entre sus ciudadanos, pese a ello, los datos empíricos vienen a demostrar lo contrario. Si bien los índices de satisfacción vital suelen crecer en paralelo con el producto interior bruto, solo lo hacen hasta el punto en que la necesidad y la pobreza dan paso a la satisfacción de las necesidades esenciales de supervivencia. Una vez cubiertas las necesidades básicas, lo que se presenta como una verdad muy obvia resulta ser una estimación equivocada. La posesión de un gran número de bienes de consumo no es un equivalente de mayor grado de felicidad, pues la mitad de los bienes cruciales para alcanzarla no tienen precio de mercado y no se venden en las tiendas o comercios. Pese a ellos, las empresas, la publicidad e incluso los gobiernos pretenden convencer a la gente de que la necesidad de acumular bienes o de alcanzar una satisfacción inmediata a los deseos de la gente constituyen la felicidad. Se llega así a un punto en el cual, con la adquisición de obsequios caros se pretende compensar a los seres queridos por el poco tiempo que se les dedica. La felicidad, adquiere entonces la forma de una emancipación: de sentirse libre ante las necesidades que, intentado seducir con una compra, parece que pueden ser cubiertas; incluso necesidades de afecto o consideración.

Parece ser, según Bauman, que el crecimiento del PIB es un índice muy pobre para medir el crecimiento de la felicidad, aunque muchas de las rutas seguidas por los

---

<sup>6</sup> BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2009. p.22.

que la persiguen se han rediseñado y pasan por las tiendas en una búsqueda interminable, ya que una vez logrado un objetivo, es necesario alcanzar otro para calmar esa sed insaciable de poseer bienes de consumo. Y al no ser alcanzable el estado de felicidad estable, solo la persecución de ese objetivo porfiadamente huidizo puede mantener felices a quienes la persiguen. En la modernidad, Th. Hobbes había pensado al ser humano como un perpetuo de deseo de poder tras poder, mientras que Bauman percibe la posmodernidad como una permanente búsqueda de placer tras placer. En una sociedad de compradores y una vida de compras, se es feliz mientras no se pierda la esperanza de llegar a ser feliz, sin embargo, solo puede mantenerse viva esa esperanza si se cumple la condición de una rápida sucesión de nuevas oportunidades y comienzos.

El autor polaco advierte que en la posmodernidad, la vida de los seres humanos, tanto si hay consciencia de ello como si no, es una obra de arte. Para vivir la vida como lo que requiere el arte de vivir, como los artistas de cualquier arte, se deben plantear retos que sean difíciles de conseguir a bocajarro, se deben escoger objetivos que estén mucho más allá del alcance y unos niveles de excelencia que parezcan estar insultantemente muy por encima de la capacidad de cada cual, en todo lo que se hace o se puede hacer. Bauman defiende lo siguiente: “En esta constante búsqueda de felicidad, se acentúa lo que ya se iniciará en la modernidad: hay que tener la capacidad de ir abandonando lo superfluo, como sucede al construir una obra de arte”<sup>7</sup>. La separación y los residuos habrían de ser el secreto de la creación moderna. La aventura moderna queda reflejada en cómo se hace una talla una escultura, tomando un bloque de mármol y eliminando los pedazos superfluos.

No obstante, la búsqueda de la felicidad tiene sus miserias. Para ello, se parte de la premisa de que la felicidad requiere la individualización, al menos, esa es la teoría dominante. En la sociedad actual, parece exigirse que para ser feliz se ha de alcanzar un estatus lo más exclusivo posible al que el menor número posible de personas pueda acceder, de forma que en la comparación se pueda rebajar o humillar al otro. Y esto ocurre en una sociedad en la que todo el mundo tiene el derecho de considerarse a sí mismo igual a cualquier otro, cuando en realidad es incapaz de ser igual que ellos porque es un nivel que nunca podrá alcanzar. La felicidad ha sido objeto de numerosos libros escritos por filósofos y psicólogos los cuales parecen llevar a la conclusión de que para sacar satisfacción de su vida, los humanos necesitan dar, amar y compartir tanto como necesitan tomar, defender su privacidad y proteger lo suyo. El vivir requiere de arte, pues el mundo no viene dado e inmutable, sino que puede ser diferente y las personas son como artistas capaces de dar forma a las cosas, a la vez que son producto de esa capacidad creadora. Se trazan una visión o proyecto de lo que ha de ser una buena vida y como artistas van moldeando la suya para adecuarse a ese ideal. En este camino, se puede ganar o perder, por lo que la vida se vive en compañía de la incertidumbre.

Ese proyecto de vida y de felicidad, en aquellos años del siglo XX, era, según Bauman, algo fijo, estable; pero, en la actualidad ya no existe un proyecto sólido como

---

<sup>7</sup> DAROS, W.R. Estudios filosóficos, 2015. La Rioja: Instituto Superior de Filosofía. Vol 64, Num LXIV. p.5.

hacían los jóvenes de aquellas generaciones; sino que la Modernidad, y más aún, la Posmodernidad es inestable. Por ello, hay que plantearse adquirir la flexibilidad necesaria para olvidar pronto los valores del pasado y para cambiar todo lo que haga falta con rapidez y sin pensar. Ahora bien, ese arte de ir moldeando la vida tiene escaso interés si no existe una cierta esperanza de que los objetos que se producen van a ser admirados. Algo que se puede observar en Internet y las redes sociales, donde todo el mundo expone sus perfiles, puestos a la admiración de los internautas. Aunque esos perfiles están sujetos, como en muchas tendencias del arte actual, a rápidos montajes y desmontajes. Por ello, practicar el arte de la vida, equivale en el mundo moderno a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose en alguien distinto del que se ha sido hasta ahora. Ahora los absolutos no existen, se hacen, solo existen en la modalidad de encontrarse en proceso. Se mire por donde se mire, la reflexión sobre el arte de la vida lleva en última instancia a la idea de autodeterminación y autoafirmación, así como a la fuerte voluntad que afrontar una tarea tan agotadora requiere.

La autocreación necesita una afirmación que le viene de la sociedad que la rodea, que la admite o rechaza, permitiendo o no su pertenencia a ese colectivo. La cuestión es que no existe una sola pertenencia, sino múltiples. En ese camino, hay escasez de puntos de orientación firmes y de guías fidedignas. Cada persona es un sujeto que desea tener una vida saludable y feliz siempre que se tenga cuenta que la búsqueda de esta felicidad es su desafío personal y haga de esta búsqueda su estrategia vital. La energía que libera tal deseo de felicidad puede ser centrípeta o centrífuga, según se oriente primeramente hacia el propio sujeto o hacia los demás. Algunos filósofos, coinciden en que el comportamiento iniciado con vistas al bien de otra persona no es moral si no es desinteresado: un acto es moral siempre que sea una manifestación de humanidad no calculada, natural, espontánea y sobre la que esencialmente no se ha reflexionado. Es la elección de la respuesta la que facilita el llevar una vida ordenada a elecciones sin fin, que obligan al artista de la vida a navegar entre valores incompatibles e impulsos contradictorios.

La búsqueda del placer y la lucha por la felicidad son dos formas alternativas de esforzarse libremente por algo. Además, si la libertad no tiene límites, un hombre sin frenos, puede parecerse más a una bestia que a un hombre libre. Incluso ese hombre hobbesiano, sin restricciones, tendría una vida breve, brutal y no necesariamente feliz. En esta concepción, la felicidad se logra mediante la obediencia a un límite social. La coerción social resulta ser, de este modo, una fuerza liberadora y no habría distinción entre dependencia y liberación. La sociedad moderna comenzó a percibir la felicidad como el resultado de los esfuerzos colectivos; pero al finalizar la Modernidad y aparecer la Posmodernidad, la felicidad se convierte en un derecho: el derecho al deseo. La felicidad es, en todo caso, una recompensa para que se acepte lo doloroso de la vida y su aceptación como derecho es más bien moderna, teniendo su fundamento en la Constitución Norteamericana. Se estatiza la felicidad y el Estado es su garante, a cambio de la cual, se le pide lealtad al ciudadano. La felicidad le otorga sentido al futuro, aplazando la satisfacción inmediata, al pedirle al ciudadano que se guarde de privilegiar el goce del presente por la promesa de felicidad a largo plazo. La felicidad en la Modernidad, se convierte

así en un postulado y en una expectativa exigible. Su realización, se convierte a la vez en una promesa. En la Posmodernidad, por el contrario, la felicidad se privatiza. El Estado no puede planificar la felicidad, si extiende los límites de la libertad que cada uno exige. El Estado-nación de la aldea global aún ni siquiera puede cumplir con dar seguridad, educación, justicia al ciudadano, en un mundo donde el futuro es pensado aún como el reino de la certidumbre, sin posibilidad de garantizar la felicidad. Este tipo de felicidad se convierte en un problema, en un deseo y en la expectativa de realización de cada uno. El avance tecnológico tiene el mismo efecto que la globalización: por la velocidad y cambio que produce, amplía la incertidumbre de los medios de actuación y le quita seguridad a toda iniciativa de largo plazo.

Si se admite el contexto según el cual lo menos dañino sería someterse a la monotonía de las regulaciones, casi no habría entonces situaciones en las que habría que elegir y ser responsables. Sin regulaciones normativas aparece la duda, el miedo, y la búsqueda compulsiva de certezas. Pero una característica fundamental de la Posmodernidad se halla según Bauman en el miedo líquido, se ha perdido la ingenuidad en la existencia cierta y la unidad del conocimiento. Además, hace una advertencia muy contundente al respecto “Lo que se ha roto no puede ser pegado. Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la Modernidad fluida”<sup>8</sup>. Al igual que Alain Touraine acuerdan en anunciar la muerte del hombre como ser social, definido por su lugar en la sociedad, la cual determinaba sus actos y comportamientos. No obstante, Bauman reconoce que esta postura radical hace creer que el hombre es absolutamente libre y no habría ya lugar para la emancipación. Por ello, Bauman recuerda que la Modernidad líquida ha dejado de cuestionarse a sí misma, porque no ve otra alternativa a lo que ella ha llegado a ser y se considera absuelta de la necesidad permanente de examinarse y probar la validez de sus presupuestos implícitos o explícitos.

El miedo es más temible cuando es difuso ya que es enfermante y causado por la incertidumbre o ignorancia respecto de la amenaza que se debería temer y de lo que puede hacerse. Esta emoción paraliza y al reaccionar las personas se vuelven agresivas o huidizas. La Modernidad significó dar seguridad y fue un gran paso adelante, un alejamiento del miedo porque se buscan las causas definidas. El miedo hace manifiesta la condición de vulnerabilidad de los seres humanos e implica la ausencia de confianza en las defensas disponibles. Hay que elegir entre seguridad y libertad: se necesitan las dos, pero no se puede disponer de una sin sacrificar al menos un aparte de la otra. Cuando más se disfruta de una, menos se tendrá de la otra. Los peligros que se temen y los miedos que surgen son de tres clases:

- Los que amenazan el cuerpo y las propiedades de las personas.
- Los que amenazan el orden social, como la seguridad y la supervivencia.
- Las amenazas de la persona en el mundo social.

El miedo difuso se generaliza; puede proceder de las variadas direcciones como las calles, los lugares de trabajo, los virus, los alimentos ingeridos, las catástrofes

---

<sup>8</sup> BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2009. p.27.

naturales como los terremotos, huracanes, sequías o inundaciones de otras personas. Lo incomprensible se vuelve rutina y genera miedo; a un colapso, al azar y a quedar excluidos de la sociedad. Las personas tienen temor a quedar carentes de certezas, garantías, seguridad. El miedo a la muerte es el miedo original, invalida todo lo que se ha aprendido. Ella es la encarnación de lo desconocido, un temor innato y endémico que todos los seres humanos comparten debido al instinto de supervivencia programado en el transcurso de la evolución en todas las especies animales. Pero sólo los seres humanos conocen la inexorabilidad de la muerte y se enfrentan a la imponente tarea de sobrevivir a la adquisición de tal conciencia, es decir, a la tarea de vivir con la constancia de que tienen el carácter ineludible de la muerte. Todas las culturas humanas pueden interpretarse como artefactos ingeniosos calculados para hacer llevadero el vivir con la conciencia de la mortalidad. Muchas estrategias se han tejido para camuflar el miedo a la muerte, como el pensarla como un tránsito a otro mundo, como una pérdida parcial del cuerpo, etc. Ser un individuo implica destacarse por lo que uno es y ante ello, unas culturas prometen una inmortalidad personal, otras solo una inmortalidad impersonal e integrada al cosmos o una inmortalidad compensadora mediante la memoria futura por los hechos del presente.

Ante el final de la vida no existe consuelo posible. De ahí que la banalización de la muerte es también un hecho de la sociedad posmoderna, convirtiéndola en una palabra abstracta si se refiere a la humanidad: el final de la vida es siempre el de los otros, o un dato estadístico habitual de la vida diaria y, por lo tanto, insignificante. El temor, la falta de empleos y otras inseguridades sociales generan intolerancia y la búsqueda de lugares sociales que prometen seguridad. El miedo se asocia entonces con la idea del mal, considerado un hecho negativo, ininteligible, inefable e inexplicable; es un atentado a lo que hace comprensible al mundo. Antes de la Modernidad, el mal tenía su origen en el demonio exterior al mundo. En la Modernidad se distingue el mal natural que es aleatorio, del mal moral que es intencional, tal y como lo recordaba J. J. Rousseau en el inicio de su Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres. En la Posmodernidad, se da la banalización del mal, donde una persona en su sano juicio puede cometer un delito y alegar su inocencia solo por ser producto de una racionalidad puramente burocrática y tecnocrática.

El miedo a ser pobre es relevante, porque los pobres pagan primero las consecuencias de los males sociales y naturales. Ser pobre es no tener recursos de todo tipo, ya sean de índole material, personal o afectiva. No obstante, en la Posmodernidad se tiende a pensar que ya no hay temores y males naturales, sino que dado el dominio del hombre sobre la naturaleza y su capacidad de previsión todos los males tienen la característica de responsabilidad social. La interdependencia hace a todos objetivamente responsables donde el miedo toma un carácter manejable si se conocen las probabilidades. Se teme aquello que no se puede controlar, lo que no se sabe manejar implica incompreensión y lo desconocido genera miedo. El miedo es otro nombre que se le otorga a la indefensión.

Como reflexión de todo lo expuesto anteriormente, se ha empezado enfocando el problema de las nuevas crisis que deben enfrentar las personas en su búsqueda de

la felicidad, dada la licuefacción de los valores de la Modernidad y la fragilidad de las relaciones. Luego está el análisis de Bauman acerca de lo que implica una crisis y su propuesta de considerarla no como algo peligroso sino como la espontaneidad de la autocreación social. En un sentido amplio, toda sociedad y época puede verse sometida a crisis, es decir, a cambios rápidos y profundos en los cuales las personas encuentran dificultad de adaptación. La época posmoderna, no escapa a esta situación y ante tal circunstancia, Bauman hace la interpretación hipotética de que cada época genera y padece su propia crisis. La situación actual está condicionada por la gente y sus relaciones sociales, que se ha refugiado en una liberación privatizada, individual y frágil, cercada por un miedo líquido. La libertad es una responsabilidad y un riesgo, por tanto, puede generar tanto felicidad como miedo.

Para todas las personas que viven en este siglo XXI, pero han sido formadas en las normas y costumbres del siglo XX, se advierte sin necesidad de muchas demostraciones formales, los cambios acaecidos. Resulta patente el hecho de la licuefacción de los valores y fragilidad de las relaciones humanas. Esto no significa que no existan valores en la Posmodernidad, los hay pero son notablemente cambiantes, sin gran peso específico propio, por lo que se da una constante negociación en las conductas humanas. Se advierte también una naturalización del egocentrismo, la prioridad de ego. Esto no significa que no existan actos generosos y altruistas, pero no es ésta la tónica generacional de la nueva cultura. No se está haciendo con esto un juicio moral sobre las conductas sociales, sino la descripción de un hecho generalizado, por ello es preferible utilizar el término egocentrismo y no egoísmo. Se como fuere, hay razones para tener esperanzas: la especie humana ha sobrevivido a muchas crisis y ahora, deberá vivir en esta. No obstante, si bien es necesario describir, en sociología, los fenómenos sociales, Bauman ve en ello una condición necesaria pero no suficiente. Este critica la idea descriptivista y neutra de cierta sociología, ya que para no pocos sociólogos, su ciencia consiste en un juego descriptivo de palabras donde está prohibido el uso de vocabulario teleológico.

La mera descripción significa, para Bauman, una reducción sociológica: esa estrategia que se basa en la suposición de que la totalidad de los fenómenos morales pueden explicarse exhaustivamente refiriéndose a las instituciones no morales que les confieren una fuerza vinculante. Según el pensador, la sociología es una disciplina de las humanidades, cuyo noble y magnífico propósito es el de posibilitar y facilitar el conocimiento humano y el diálogo constante entre los seres humanos. En una realidad con multitud de significados y una irremediable escasez de verdades absolutas, la única certeza es la certeza de la incertidumbre. Por ello, el ser humano está destinado a intentar comprenderse a sí mismo y a los demás, a vivir el uno con y para el otro.

Para E. Durkheim, las normas morales son productos sociales. Las sociedades para sobrevivir necesitan limitar las libertades individuales. Se ha visto en la sociedad a una fuerza civilizadora y del sometimiento a los demás la condición de la libertad. De este modo, se llegó a pensar que toda la moralidad proviene de la sociedad y que no existe vida moral fuera de ella. Las acciones malas son las socialmente

prohibidas. Toda desviación de la norma es entonces inmoral y por tanto, las sociedades se vuelven inmorales por estar contra el sistema vigente y ayudar a degenerarlo. En este contexto y con este tipo de sociología, las personas que no violan las normas del grupo no son inmorales ni culpables. Parece impensable considerar criminal un comportamiento ciudadano conforme a las normas del grupo en ese lugar y momento. Bauman no comparte esta posición sociológica meramente descriptiva y estima que existe en los seres humanos, una responsabilidad individual y social. Es necesario comprender que las personas deben hacerse cargo de sus acciones. Quien es causa de acciones es responsable por ellas y por las consecuencias que de ella se deriven, por acción u omisión.

## 1.2. Consecuencias derivadas de la mala gestión de recursos.

Una vez llegado el punto en el que se ha puesto de manifiesto la situación propia del ser humano contemporáneo, una compleja radiografía de los valores que rigen a la sociedad actual, se ha analizado la gran evolución que ha experimentado con respecto al contexto social precedente. Sin embargo, sirve para entender muy bien los problemas que están aconteciendo tras establecer una comparativa entre Modernidad y Posmodernidad. A la vista esta y anteriormente se ha mencionado, que hoy en día es más fácil someter a la masa que apostar por la proliferación de la libertad individual. Puesto que se ha hecho alusión también al concepto de responsabilidad de una manera personal o colectiva, los gobernantes y gestores que ocupan cargos de responsabilidad en los sistemas políticos y económicos a escala mundial, deberían asumir su parte de culpa con respecto a estas problemáticas y adoptar en consecuencia las debidas soluciones.

Un gran ejemplo de ello en materia económica es la Gran Recesión de 2008, un caso de sobra conocido por todos y que parecía la consecuencia inevitable de unas políticas que habían sido aplicadas a lo largo de los años precedentes. Resulta obvio que esas directrices habían sido conformadas por intereses particulares de los mercados financieros. El premio Nobel de Economía Joseph Stiglitz, en su libro *Caída libre* apunta hacia algunos de estos responsables: “Entre la larga lista de los responsables de la crisis, yo incluiría a la profesión de los economistas, ya que proporcionó a los grupos de interés argumentos sobre los mercados eficientes y autorreguladores, aunque los avances en la teoría económica durante las dos décadas anteriores habían demostrado las limitadas condiciones en las que esa teoría era válida<sup>9</sup>. Resulta un tanto inaudito que los economistas profesionales se equivocaran tanto. Siempre hay economistas que ven los problemas con anticipación. Pero había un pequeño grupo de ellos que no sólo eran agoreros, sino que también compartían un conjunto de ideas sobre porqué la economía se enfrentaba a esos inevitables problemas. Los expertos en economía son buenos identificando fuerzas subyacentes, no prediciendo cronologías exactas. Sin embargo, el crecimiento vertiginoso de la economía mundial hacía preveer a los entendidos que cuando golpeará la crisis sería más dura y prolongada que en otras circunstancias.

---

<sup>9</sup> STIGLITZ, J. *Caída libre*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. 2011. p.26.

La crisis actual ha descubierto defectos fundamentales en el sistema capitalista, o por lo menos en la peculiar versión del capitalismo que surgió en la última parte del siglo XX en Estados Unidos. No es sólo una cuestión de individuos equivocados o de errores específicos, ni tampoco es cuestión de arreglar unos pocos problemas menores o de afinar unas cuantas políticas. Ver esos defectos ha resultado tan difícil porque los estadounidenses querían creer que su sistema económico había hecho las cosas mejor mucho mejor su archienemigo, el bloque soviético. La fuerza de su sistema les permitía triunfar sobre las debilidades de todos cuantos podían equipararse, incluyendo también a Europa y Japón. Se regocijaron públicamente de algunas dificultades y las cifras reforzaron su autoengaño. Al fin y al cabo, su economía estaba creciendo más deprisa que casi todos los demás países, pero no es la primera vez que las apreciaciones se han basado en una interpretación desca-minada de las cifras. Su crecimiento se basaba en una acumulación de deuda que alimentaba unos niveles de consumo insostenibles, hasta que en 2001 las deudas se hicieron abrumadoras y la economía se desmoronó.

A día de hoy, muchos niegan la magnitud de los problemas que afronta la economía de mercado en Estados Unidos. Una vez dejadas atrás las actuales dificultades hay voluntad de reanudar un crecimiento sólido, sin embargo, un examen más detallado de la economía estadounidense sugiere que hay algunos problemas más profundos: una sociedad en la que los miembros de la clase media han visto cómo sus ingresos se estancaban durante una década, marcada por una desigualdad en aumento, un país donde las probabilidades estadísticas de prosperar económicamente son menores que en Europa y donde los resultados medios en los test estandarizados de educación son más mediocres. También presentan problemas otros sectores económicos cruciales como la salud, la energía y la industria manufacturera. Sin embargo, los problemas que hay que afrontar no están sólo dentro de sus fronteras ya que los desequilibrios en el comercio global que caracterizaban al mundo antes de la crisis no desaparecerán por sí solos. En una economía globalizada no se pueden contemplar los problemas de una nación sin contemplar esos problemas en sentido amplio y lo que determinará este crecimiento es la demanda mundial. Si esto no ocurre, a Estados Unidos le resultará difícil tener una sólida recuperación a menos que la economía mundial sea fuerte. Este hecho puede resultar difícil mientras parte del mundo siga produciendo mucho más de lo que consume y otra parte siga consumiendo mucho más de lo que produce.

Hay malos resultados que no son culpa de un individuo en concreto, pero esta crisis ha sido el resultado de actos, decisiones y razonamientos de los responsables del sector financiero. Tal y como apunta Stiglitz: “El sistema que fracasó tan estrepitosamente no se materializó simplemente por sí solo. Fue creado. De hecho, muchos trabajaron muy duro y gastaron mucho dinero para asegurarse de que adoptara la forma que adoptó. Quienes desempeñaron un papel en crear el sistema y en gestionarlo, incluidos aquellos que fueron tan bien compensados por él, deben considerarse responsables”<sup>10</sup>. Si finalmente se consigue entender lo que produjo la crisis y por qué algunas de las respuestas políticas iniciales fracasaron tan claramente, se

---

<sup>10</sup> STIGLITZ, J. *Caída libre*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. 2011. p.31-32.

puede hacer que las futuras crisis sean menos probables, más cortas y con menos víctimas inocentes. Se puede incluso preparar el camino para un crecimiento continuado basado en cimientos sólidos, no el crecimiento efímero, basado en el endeudamiento de los años recientes y de esta manera poder garantizar que los frutos de ese crecimiento se compartan entre la inmensa mayoría de los ciudadanos. La memoria es limitada y dentro de unos cuantos años surgirá una nueva generación, confiada que no será presa de los problemas del pasado. El ingenio del hombre no conoce límites y cualquiera que sea el sistema que se diseñe, siempre habrá quien tenga la solución para eludir las regulaciones y las normas establecidas para proteger a la gente. El mundo cambiará y la normativa diseñada para hoy funcionará de forma imperfecta en la economía de mediados del siglo XXI. Tras la Gran Depresión sí que se logró crear una estructura reguladora que ha sido de gran utilidad durante medio siglo y que ha promovido el crecimiento y la estabilidad.

Esto alberga un cierto halo de esperanza con respecto a un futuro no muy lejano, pero por el momento resulta necesario analizar las repercusiones de una crisis económica que por otro lado es un proceso social que se ha ido repitiendo de forma cíclica a lo largo de la historia, aunque con diferente nivel de gravedad. Precisamente, desde la Gran Depresión nunca se habían producido al mismo tiempo un crac en los mercados bursátiles, restricciones del crédito, desplomes de los precios de la vivienda y ajustes de inventarios. Mientras todo esto parecía derrumbarse, al mismo tiempo había un origen en común: la imprudente política crediticia del sector financiero, que había alimentado la burbuja de la vivienda hasta que al final estalló. Lo que se estaba desarrollando eran las predecibles consecuencias de la ruptura de la burbuja ya que tanto estas como sus repercusiones son tan antiguas como el propio capitalismo y la banca. Se mantuvo durante unas décadas debido a la normativa establecida por el gobierno, pero una vez que se impuso la desregulación era cuestión de tiempo que regresaran esos horrores del pasado. Las innovaciones financieras simplemente habían permitido que la burbuja se hiciera más grande antes de estallar, haciendo más difícil resolver los problemas después de que estallara.

La necesidad de tomar medidas drásticas en una fecha temprana era algo que estaba claro. La diferencia entre los tipos de interés interbancario y los bonos del Tesoro se elevó drásticamente, algo totalmente contrario a lo que ocurre en una economía normal donde los tipos de interés difieren poco. Esto viene a significar que los bancos no se fiaban unos de otros y los mercados crediticios corrían el riesgo de congelarse. Cada uno de ellos conocía los enormes riesgos que afrontaba en su propio balance a medida que se malograban las hipotecas que tenían en su poder y crecían otro tipo de pérdidas. El colapso de la burbuja y las dificultades de crédito tuvieron consecuencias inevitables, no se iban a sentir de un día para otro pero nada podía detener el proceso por muchos buenos propósitos que se tuvieran. La economía se ralentizó y a medida que esta se ralentizaba aumentó el número de hipotecas ejecutadas. Los problemas en el sector inmobiliario salieron a flote en el mercado de alto riesgo en primer lugar, pero enseguida se manifestaron en otras áreas. Si los estadounidenses no lograban cumplir con los pagos de sus viviendas, también iban a tener problemas para cumplir con los pagos de las tarjetas de crédito. Con unos precios inmobiliarios en declive, era sólo cuestión de tiempo que aparecieran los

problemas en el sector inmobiliario residencial y comercial de alta calidad. Por tanto, a medida que se contraía el gasto de los consumidores era inevitable que muchas empresas fueran a la quiebra.

A medida que aumentaban las llamadas a la acción por parte de los economistas y del sector empresarial, se aprobó una reducción de impuestos. La mayoría de los expertos predijeron que esta solución no tendría efecto, puesto que los estadounidenses estaban cargados de deudas y padecían de una tremenda angustia, con lo cual no tenían motivos para gastar sino todo lo contrario. De hecho, ahorraron más de la mitad, lo que contribuyó muy poco a estimular una economía ya ralentizada. Al poco tiempo, cuando los responsables de la Reserva Federal y del Tesoro promovieron el matrimonio forzoso del gigante de la inversión Bear Stearns con JP Morgan Chase por un módico precio, estaba claro que el estallido de la burbuja había provocado algo más que una sacudida en la economía. El experto Joseph Stiglitz, sigue señalando una consecución de hechos que resultaron un agravante para un proceso inevitable: “Cuando Lehman Brothers tuvo que declararse en quiebra en septiembre de ese mismo año, esos mismos responsables cambiaron abruptamente de rumbo y permitieron que el banco quebrara, poniendo en marcha a su vez una cadena de rescates por valor de varios miles de millones de dólares. Después de eso, ya era imposible ignorar la recesión. Pero la quiebra de Lehman Brothers fue la consecuencia del desplome económico, no su causa; aceleró un proceso que ya iba a toda marcha”<sup>11</sup>.

La administración del gobierno de aquel momento se negó a ayudar a los propietarios de viviendas, se negó a ayudar a los desempleados y se negó a estimular la economía a través de medidas estándar. Es más, se centró en inyectar dinero a los bancos pero fracasó en su esfuerzo de diseñar una forma eficaz de hacerlo, es decir, restableciendo rápidamente el crédito. Debería haber resultado obvio, a menos que se hiciera algo con la economía subyacente y con el aluvión de hipotecas que se estaban ejecutando ya que inundar de dinero los bancos puede que no consiguiera salvarlos. Como mucho, la inyección de liquidez sería un paliativo temporal y un rescate siguió a otro llegando a salvar al mismo banco en más de una ocasión.

La mejor apuesta era que los brotes verdes que se vieron en 2009, indicaban una recuperación en las áreas más duramente golpeadas durante el año anterior, incluyendo una reposición de algunos de los inventarios que se habían reducido excesivamente. Se estaban ejecutando las hipotecas contra millones de hogares y en muchas partes del país los precios inmobiliarios seguían bajando. Eso significaba que varios millones de hipotecas tenían más valor que la vivienda. Por otra parte, el desempleo iba en aumento y cientos de miles de personas habían llegado al final de las prestaciones por desempleo. Con lo cual, los estados se veían obligados a despedir a trabajadores a medida que caían en picado los ingresos por los impuestos. A los bancos se les permitía pedir prestado dinero barato de la Reserva Federal y asumir posiciones arriesgadas. Algunos de ellos registraron ganancias a mediados de ese año, en su mayoría basadas en beneficios de contabilidad y negociación en

---

<sup>11</sup> STIGLITZ, J. *Caída libre*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. 2011. p.82.

bolsa. Pero este tipo de especulación no iba a poner en marcha de nuevo la economía de una forma rápida y sino salía bien, el coste para el contribuyente iba a ser aún mayor. Aprovechando esos fondos a bajo coste y prestándolos a unos tipos de interés mucho más altos los bancos se recapitalizarían gradualmente. Sino ocurría nada problemático, los bancos podrían salir del apuro sin otra crisis pese a que afrontaban tensiones en casi todas las categorías de crédito.

A mediados de ese mismo año, la administración sometió a los bancos a una prueba de resistencia para ver como soportarían un periodo con un desempleo más alto y unos precios inmobiliarios en declive. Incluso si los bancos gozaban de buena salud, el proceso de endeudamiento hacía probable que la economía siguiera débil por un periodo prolongado de tiempo. Estaba claro que había demasiada deuda apoyada en demasiado poco capital y había que reducir los niveles de endeudamiento. Algunos esperaban que las exportaciones podrían salvar la economía estadounidense ya que estas habían ayudado a suavizar el declive. Sin embargo, en un mundo globalizado los problemas en una parte del sistema repercuten rápidamente en otras partes, eso significaba que era poco probable que sucediera. Para finales de año, la economía había tenido algunos meses de fuerte crecimiento a medida que se reponían los inventarios que habían quedado excesivamente agotados. Ese crecimiento contribuyó poco a reducir el desfase entre la producción real de la economía y su producción potencial, de hecho, la mayoría de los pronósticos preveían que el crecimiento se ralentizaría hasta el año 2011. Para poder diferenciar los diferentes enfoques con respecto a la crisis, en el caso de los trabajadores la economía sigue en recesión cuando el desempleo es elevado y sobre todo cuando está aumentando. Para las empresas, la economía está en recesión mientras ellas padezcan un exceso de capacidad, lo que significa que la economía está funcionando por debajo de su potencial.

Es natural que tanto la administración como quienes venden acciones intenten transmitir una sensación de optimismo. La recuperación de los precios de las acciones se interpreta como un barómetro del restablecimiento de la salud económica. Hay que aclarar por otra parte que los precios del mercado de acciones pueden subir porque la Reserva Federal inunda el mundo de liquidez y los tipos de interés están bajos. Con este aluvión se espera que conduzca a un aumento del crédito a las empresas, pero también podría dar lugar a una miniburbuja de este mercado. O bien, puede que el aumento de los precios en el mercado refleje el éxito de las empresas a la hora de reducir costes. Esto supone una serie de problemas para la economía en su conjunto, si los ingresos de los trabajadores siguen siendo bajos lo mismo ocurrirá con el consumo. A pesar del deshielo de los mercados financieros y del fortalecimiento de los balances de los bancos, sigue habiendo una miriada de sombras en el horizonte. Existen problemas amenazadores en los mercados financieros debidos al hundimiento del sector inmobiliario comercial y a los persistentes problemas en el residencial, así como en las deudas de las tarjetas de crédito. Muchos de los créditos del sector han sido titulizados, es decir, con el escenario preparado para una nueva oleada de quiebras y ejecuciones de hipotecas. Si por algún casual se restableciera plenamente la salud del sistema financiero, existen problemas con la economía real.

A nivel general, en el momento en el cual los bancos empiezan a estar restablecidos, empiezan a prestar dinero pero no de una forma tan imprudente como antes e incluso en este caso mucha gente está algo reacia a pedir prestado. Han aprendido una lección muy costosa, seguramente ahorrarán más que cuando la banca facilitaba el flujo de dinero. La riqueza de una gran parte de las personas que habían invertido su dinero en una propiedad se ha visto gravemente erosionada, puesto que era uno de sus principales activos. Otros han visto como mermaba su valor y se han dado cuenta de que no se restablecerá en muchos años, si es que lo hace alguna vez. Reducir el nivel anormal de endeudamiento en las economías domésticas, exige un nivel de ahorro superior a lo normal, lo que significa también niveles de gasto inferiores.

En un momento en que muchos países enfrentan sus propios problemas, no se puede contar con un auge de las exportaciones ya que el mundo en su conjunto no puede llegar al crecimiento a través de las exportaciones y menos tomando las medidas que se adoptaron durante las crisis precedentes. Dado lo gravemente que ha afectado la crisis global a mucha gente en el mundo en vías de desarrollo, los países que puedan seguirán apartando grandes sumas para reservas, debilitando con ello la demanda mundial. Sin una fuerte recuperación del consumo o las exportaciones es difícil imaginar como puede recuperarse la inversión, al menos hasta que se extinga el exceso de capacidad de la economía o se disipe en la obsolescencia. Lo que había sostenido la economía global antes de la crisis era una borrachera de consumo financiada mediante el endeudamiento y apoyada en una burbuja de la vivienda. La gente podía vivir por encima de su renta porque creía que los precios de las viviendas seguirían subiendo eternamente, algo que ya nadie cree. La cuestión en este caso, es que debido a las decisiones que ya se han tomado, no sólo la crisis económica será mucho más larga de lo necesario, sino que se saldrá de ella con un legado de deuda mucho mayor, un sistema financiero menos competitivo, menos eficiente y más vulnerable a la crisis, a fin de cuentas, con una economía menos preparada para afrontar los retos de este siglo.

Hasta ahora se ha hecho una deconstrucción del proceso de la crisis económica, atendiendo a sus causas y consecuencias altamente negativas. Esto ha afectado de una forma directa a un amplio espectro de la sociedad, la cual se ha visto obligada a realizar un ejercicio de reflexión y tomar decisiones frente a esta coyuntura. Sin embargo, el sistema capitalista de nuestra época es un ente del cual se han derivado otros factores como el exceso de productividad y en consecuencia el consumismo exacerbadado. Todo ello, con consecuencias negativas para la naturaleza y sus ecosistemas. La pregunta que convendría hacerse en este momento es ¿cuanto tiempo permanecerá habitable la tierra?, esta es la cuestión que los científicos y los gobernantes se vienen formulando con creciente insistencia. Un auténtico desafío de la época actual a la sociedad, la tecnología, la industria y el Estado. La civilización moderna, ha mantenido en el curso de los últimos cuatro siglos una fe en el progreso que no conoce límites. Hoy se ha entendido que esta fe está fuera de lugar porque este no puede ser infinito, puesto que el planeta tiene límites y sus recursos también. Sin embargo, hay otras voces que se elevan para recriminar a quienes tratan de dramatizar en estas cuestiones y ha empezado a hablarse también de una histeria en la protección del ambiente.

El autor Manuel Calvo Hernando, en su libro *Las utopías del progreso* apunta: “Una de las conquistas de nuestro tiempo es la comprensión de que en la Tierra y en torno de ella existe un delicado equilibrio entre los fenómenos físicos y biológicos que no debemos romper irreflexivamente en nuestra carrera desenfrenada por el camino del desarrollo tecnológico. Nuestra preocupación común ante este grave problema general, que entraña en sí la amenaza de extinción de la especie humana, acaso constituya el anhelado vínculo que una a todos los hombres. La batalla por la supervivencia de la humanidad solo pueden librarla todos los países en un movimiento concertado para proteger la vida en nuestro planeta”<sup>12</sup>. Otro de los problemas que empiezan a plantearse con un carácter agudo es el del agua, debido a la creciente industrialización y la gran demanda por parte de los grandes centros urbanos. Los técnicos ensayan toda clase de sistemas en defensa del medio natural del ser humano y especialmente en la lucha contra la creciente contaminación de los lagos, ríos y zonas costeras. Expertos en la materia han examinado las aplicaciones de las técnicas nucleares para luchar contra esta contaminación, del mismo modo que se utiliza para esterilizar productos alimenticios o farmacéuticos, las grandes fuentes radioactivas pueden desinfectar los residuos antes de su evacuación. El hombre, por primera vez desde su advenimiento a este planeta, ha comprendido que vive en un mundo que tiene que conservar más que conquistar. De una forma súbita se ha dado cuenta que no puede vivir más allá de sus posibilidades, derrochando en unos siglos los recursos naturales que acumuló durante eones. No puede continuar deshaciéndose de sus desperdicios de una forma indiscriminada si no quiere ahogarse en su propia contaminación o envenenar el medio ambiente de sus vecinos. Tampoco tiene mucho tiempo si quiere salvar la herencia de la naturaleza antes de que se vea irremediablemente perdida bajo una inundación demográfica. En resumidas cuentas, debe aprender a vivir en armonía con la naturaleza en un desequilibrio dinámico que le permita sobrevivir en la Tierra.

Por otra parte, lo que se conoce como biosfera es una capa sumamente delgada y frágil en la que se produce la vida en la Tierra; una fina corteza situada entre la atmósfera, la hidrosfera y la litosfera en la que los organismos vivos manifiestan sus características. En el mundo está surgiendo una nueva conciencia sobre la pérdida de calidad del medio en cual se desarrolla la vida, ante la contaminación del aire, el suelo y el agua. Todo esto se deteriora a un ritmo acelerado como consecuencia del crecimiento de la población, la aparición de los grandes centros urbanos, la extensión de la industria y la aplicación de procedimientos tecnológicos sin otro objetivo que el ánimo de lucro. Es necesario llegar a una visión integrada en los estudios sobre la biosfera y aunque las legislaciones reconocen los prejuicios de la contaminación para la salud, las leyes no se aplican siempre con el necesario rigor. Frente a los actuales métodos de purificación del aire y del agua existen nuevos factores contaminantes sumamente peligrosos que no desaparecen fácilmente. El hombre ha ido adquiriendo a lo largo de la historia de su evolución una serie de apetitos biológicos y afectivos, así como ciertas costumbres de éxodo hacia parajes naturales en su tiempo de ocio. La naturaleza civilizada no debe considerarse como un objeto que hay que conservar intacto ni como un sujeto al que dominar y explotar. Hay que

---

<sup>12</sup> CALVO HERNANDO, M. *Las utopías del progreso*. Barcelona: Guadarrama, 1980. p.219.

verla como una especie de jardín que el hombre debe cultivar de acuerdo con su propia inteligencia, es decir, se puede domesticar a la naturaleza pero sin destruirla.

En cuanto a los animales salvajes, hay muchas especies en vías de extinguirse y esto constituye una seria preocupación. Nuevamente, el aumento de la población y las demandas de la civilización moderna en el sentido de disponer de más espacio y de mayor cantidad de alimento. Esto significa que se van limitando de modo creciente las pocas zonas intactas del planeta en las que todavía pueden vivir en libertad estos seres. Para ello, es necesario y urgente un programa de cooperación internacional para salvar lo que todavía pueda salvarse. Aún cuando puedan existir distintas interpretaciones sobre las raíces históricas, políticas, socioeconómicas y psicológicas de la actual crisis ambiental, nadie puede negar que para afrontarla, junto con medidas generales de carácter económico y decisiones políticas, debe llenarse un gran vacío de conocimientos. Faltan las bases científicas que permitan ofrecer a los planificadores la elección entre nuevas alternativas, así como cerrar la brecha que existe en muchos países entre los científicos y los planificadores.

En contra de lo que pudiera creerse, el fenómeno de la contaminación de la Tierra no es privativo de la época actual ya que hace quinientos años se establecieron las primeras leyes en este sentido. Este fenómeno altera los productos, los ciclos de producción, modifica el hábitat y las alteraciones ecológicas se realizan con mucha más rapidez de la que el hombre puede controlar. La desaparición o disminución de algunas especies de fauna alteran el equilibrio natural, que es sustituido por otro inestable y cuyas condiciones de vida son difíciles o incluso imposibles para los organismos. Un alto porcentaje de los contaminantes atmosféricos en los países desarrollados se producen en el curso de la combustión, aunque hoy en día los peligros son del tipo de los plaguicidas que pueden ser realmente tóxicos e incluso virtualmente permanentes. Se trata de un asunto que sigue siendo tema de estudio pero sobre el cual hay países que han tomado decisiones drásticas. Por un lado, el uso creciente de abonos ha producido enormes beneficios a la humanidad, pero al mismo tiempo graves riesgos porque puede producir contaminación química en las aguas y también la posible destrucción de sustancias orgánicas en el suelo. Además, algunos de estos productos penetran en el organismo humano y su acción nociva puede durar mucho tiempo. Pese a que su peligro está reconocido, la Organización Mundial de la Salud no ha previsto encontrar sustitutos a una variedad de productos que controlan algunas enfermedades más propias de países en vías de desarrollo.

Existen gran cantidad de productos químicos que pueden producir toxicidad, muchos de ellos de uso cotidiano y sobre los cuales no se tiene una verdadera conciencia acerca de sus consecuencias reales. Es por ello que hoy en día la ecología ha acabado por imponerse y se ha revelado como uno de los más extraordinarios inventos del siglo XX. Esta ciencia, presenta un desafío a la autonomía de la química aplicada, insiste en que los químicos se comportan como niños irresponsables que con sus juegos vomitan indiscriminadamente veneno dentro del medio ambiente. Sugiere que estos determinen previamente las consecuencias ecológicas de sus productos, lo cual parece colocar a algunos de ellos en un verdadero aprieto. También invita a

los físicos a adoptar una responsabilidad parecida ante las consecuencias de su trabajo científico. El divulgador Manuel Calvo Hernando señala la importancia de esta rama de la biología “La ecología enseña que pese a sus ilusiones el hombre no es el rey. Debe renunciar a sus cetro imaginario: ha de obedecer y respetar ciertas leyes ecológicas que sin embargo, no son absolutas y están sujetas a toda una serie de prioridades. Permiten operar y dejan al Homo sapiens la libre voluntad de triunfar después de un arduo combate. Para la elección impone, asimismo, a cada ser humano reflexivo una responsabilidad de la que no puede zafarse porque las decisiones han de tomarse ahora mismo. Y esta responsabilidad es la carga que el hombre ha asumido con su poder y su libertad”<sup>13</sup>. Además de su inteligencia, la facultad de adaptación ha sido una de las características que hasta ahora le ha permitido la supervivencia como especie. Las realizaciones iniciales de la ecología, sus investigaciones sobre el mundo natural y sus nuevas perspectivas brindan bases racionales de optimismo para el futuro del Homo sapiens.

### 1.3. Replanteamiento de la ética y la moral. El despertar de la conciencia.

Tal y como se ha descrito, algunos aspectos conflictivos del crecimiento demográfico, la ecología y la utilización de recursos han resultado oscurecidos por una especie de mística que ha persuadido a un buen número de personas de los países ricos de que el aumento de la población es un mal completo, de que el medio ambiente no puede soportar muchos más seres humanos de los existentes hoy, de que los recursos naturales se están agotando rápidamente, de que la tecnología significará necesariamente deterioro de la calidad de vida y que la pobreza ha sido, es y será siempre condición natural del hombre. Pues bien, todo un conjunto de pruebas que han venido acumulando científicos y especialistas, demuestra que todas y cada una de estas proposiciones son totalmente falsas.

Por una parte, se encuentra una corriente predominante de pensamiento formada por los escritores profetas a quienes la ciencia ha revelado por lo visto la proximidad de un fin terrible en el cual una masa de hombres nauseabundos y empobrecidos infestarán por entero la Tierra. Estos autores consideran que entre los objetivos más nobles del hombre están las limitaciones a la vida, al crecimiento económico y al desarrollo. Luego existe otra corriente de pensamiento mucho menos difundida, pero igualmente preocupada por el futuro de la humanidad que parece sostener que si hay sobrado motivo de pesimismo aunque el día del Juicio final no está ciertamente a la vuelta de la esquina. Los tipos de previsión catastrófica siguen recibiendo estímulo y aprobación. Hace unos años se centraban en la idea de que la población rebasaría las disponibilidades alimentarias, luego pasó a la contaminación desenfrenada y ahora parece insistir en el agotamiento de los recursos. La lista de quejas de los ambientalistas y planificadores de la población ha llenado muchos libros, donde gran parte de estas quejas preocupan e incluso alarman. Sin embargo, hay una gran distancia entre admitir tales quejas y pronosticar el fin del mundo. El autor Robert Katz reflexiona sobre las predicciones que con tanta frecuencia se

---

<sup>13</sup> CALVO HERNANDO, M. *Las utopías del progreso*. Barcelona: Guadarrama, 1980. p.224.

ofrecen de modo dogmático e incontestable, aduciendo que resulta sorprendente lo poco que se corresponden los daños conocidos con los temores expresados. De hecho, toda la literatura de carácter riguroso sobre la materia está plagada de frases que no arrojan certezas o datos específicos sobre dichas consecuencias.

Hasta el momento se ha hablado de los beneficios que ha supuesto el desarrollo de las ciencias de la naturaleza para el progreso de la humanidad, pero los avances en lo que a ética y moral se refiere deberían ir de forma paralela. Si esta tardanza no se corrige a tiempo, podría significar el fin de la especie humana. La historia muestra civilizaciones que decayeron como consecuencia de este desequilibrio y hay motivos para sospechar que casos análogos hayan ocasionado la destrucción de una serie de civilizaciones que han desaparecido sin dejar rastro, pero cuya existencia parece estar fundamentada en hechos científicos muy concretos y en ciertas interpretaciones de los más antiguos mitos y textos religiosos e históricos. Es precisamente de las aplicaciones del conocimiento de lo que se trata, ya que éstas tienen una doble razón de ser: son las consecuencias legítimas de los principios, el desarrollo normal de una doctrina que al ser una y universal, debe abarcar todos los órdenes de realidad y al mismo tiempo, son un medio preparatorio para elevarse a un conocimiento superior propios de la ciencia sagrada. Además, cuando se está en el dominio de las aplicaciones, no está prohibido considerarlas también en sí mismas y en su valor propio, puesto que es de eso de donde resulta la degeneración que ha dado nacimiento a la ciencia profana; algo que no existe para aquellos que saben que todo deriva y depende enteramente de la pura intelectualidad y lo que no procede de ella conscientemente no puede ser más que ilusorio. Todo debe comenzar por el conocimiento y lo que parece estar más alejado del orden práctico se considera que es lo más eficaz en ese orden mismo, ya que sin lo cual es imposible cumplir nada que sea otra cosa que una agitación vana y superficial.

Si todos los hombres comprendieran lo que es verdaderamente el mundo moderno, éste dejaría de existir inmediatamente, ya que su existencia y la de todo lo que es limitación, es puramente negativa: no es más que por la negación de la verdad tradicional y suprahumana. Este cambio se produciría así sin ninguna catástrofe, lo que parece casi imposible para otra vía. Por otro lado, parece difícil admitir que todos lleguen a este conocimiento del que la mayor parte de los hombres están ciertamente más lejos de lo que hayan estado nunca. Es cierto que eso no es en modo alguno necesario, ya que basta una élite poco numerosa pero constituida lo bastante bien como para dar una dirección a la masa, que obedecería a sus sugerencias sin tener siquiera la menor idea de su existencia ni de sus medios de acción. Cualquiera que sea la manera en que se cumpla el cambio que constituye el paso de un mundo a otro, ya sea que se trate de ciclos más o menos extensos, este cambio, incluso si tiene las apariencias de una brusca ruptura, no implicará nunca una discontinuidad absoluta, ya que hay un encadenamiento causal que liga todos los ciclos entre sí. La élite de la que se habla, si llegara a formarse mientras hay tiempo todavía, podría preparar el cambio de tal manera que se produzca en las condiciones más favorables y que la perturbación que le acompañará se reduzca en cierto modo al mínimo; pero si ello no es así, tendrá otra tarea más importante todavía, la

de contribuir a la conservación de lo que debe sobrevivir al mundo presente y servir a la edificación del mundo futuro. El polifacético autor René Guénon, en su libro *La crisis del mundo moderno*, hace la siguiente reflexión: “Es evidente que no se debe esperar a que el descenso esté acabado para preparar el reascenso, desde que se sabe que este reascenso tendrá lugar necesariamente, incluso si no puede evitarse que el descenso desemboque antes en algún cataclismo; y así, en todos los casos, el trabajo efectuado no estará perdido: no puede estarlo en cuanto a los beneficios que la élite sacará de él para sí misma, pero no lo estará tampoco en cuanto a sus resultados ulteriores para el conjunto de la humanidad”<sup>14</sup>.

De esta manera Guénon hace un paralelismo entre las diferentes culturas para establecer una comparativa: “La élite existe todavía en las civilizaciones orientales, y admitiendo que se reduzca allí cada vez más ante la invasión moderna, subsistirá no obstante hasta el final, porque es necesario que ello sea así para guardar el depósito de la tradición que no podría perecer y para asegurar la transmisión de todo lo que debe ser conservado. En Occidente, por el contrario, la élite ya no existe actualmente; así pues, uno puede preguntarse si ella volverá a formarse ahí antes del fin de nuestra época, es decir, si el mundo occidental a pesar de su desviación tendrá parte en esta conservación y en esta transmisión: si eso no es así, la consecuencia de ello será que su civilización deberá perecer toda entera, porque ya no habrá en ella ningún elemento utilizable para el porvenir, debido a que todo rastro del espíritu tradicional habrá desaparecido de su seno”<sup>15</sup>. Se puede destacar que este mundo occidental es una parte del conjunto del que parece haberse desgajado desde el comienzo de los tiempos modernos y donde todas las partes deben encontrarse de una cierta manera; pero eso no implica forzosamente una restauración previa de la tradición occidental, ya que ésta puede estar conservada solo en el estado de posibilidad permanente en su fuente misma. Éste sería el caso más desfavorable para el mundo occidental tomado en sí mismo y su estado actual puede hacer temer que este caso sea el que se realice efectivamente, sin embargo, hay algunos signos que permiten pensar que toda esperanza de una solución mejor todavía no está perdida definitivamente.

En Occidente, existe un número de hombres mayor del que se cree que comienzan a tomar consciencia de lo que le falta a su civilización; si se reducen en eso a aspiraciones imprecisas es porque carecen de datos reales a los que nada puede suplir y porque no hay ninguna organización que pueda proporcionarles la dirección doctrinal necesaria. No se puede decir lo mismo de aquellos que han podido encontrar esta dirección en las tradiciones orientales y que intelectualmente, están así fuera del mundo occidental. Esos que por todo lo demás no pueden representar más que un caso de excepción, no podrían en modo alguno ser parte integrante de una élite occidental ya que son en realidad un prolongamiento de las élites orientales que podría devenir un eslabón de unión entre éstas y la élite occidental el día en que ésta última hubiera llegado a constituirse. Por definición, ella no puede ser

---

<sup>14</sup> GUÉNON, R. *La crisis del mundo moderno*. Barcelona: Paidós Ibérica. 2001. p.101.

<sup>15</sup> GUÉNON, R. *Ibid.* p.101.

constituida más que por una iniciativa propiamente occidental y es ahí donde reside toda la dificultad. Esta iniciativa no es posible más que de dos maneras: o bien Occidente encontrará los medios para ello en sí mismo, por un retorno directo a su propia tradición o bien algunos elementos occidentales cumplirán este trabajo de restauración con la ayuda de un cierto conocimiento de las doctrinas orientales. La primera de las dos hipótesis es muy poco verosímil, ya que implica la existencia en Occidente de un punto al menos donde el espíritu tradicional se habría conservado integralmente, una existencia que parece extremadamente dudosa; así pues, es la segunda hipótesis la que conviene examinar más de cerca.

En este caso, habría ventaja en que la élite en formación pudiera tomar un punto de apoyo en una organización occidental que tenga ya una existencia efectiva; en Occidente ya no hay más que una sola organización que posee un carácter tradicional y que conserva una doctrina susceptible de proporcionar una base apropiada como es la Iglesia católica. Bastaría restituir a su doctrina el sentido profundo que tiene realmente en sí misma, pero del que sus representantes actuales ya no parecen tener consciencia, como tampoco la tienen de su unidad esencial con las demás formas tradicionales. Sería la realización del Catolicismo en el verdadero sentido de la palabra que etimológicamente expresa la idea de universalidad, lo que olvidan demasiado a menudo aquellos que querrían hacer de ella la denominación exclusiva de una forma especial y puramente occidental, sin ningún lazo efectivo con las demás tradiciones. Por ello, se puede decir que en el estado presente de las cosas, el Catolicismo no tiene más que una existencia virtual puesto que en él no se encuentra realmente la consciencia de universalidad. La existencia de una organización que lleva tal nombre es la indicación de una base posible para una restauración del espíritu tradicional en su acepción completa, en tanto que en la edad media ya sirvió de soporte a este espíritu en el mundo occidental. Así pues, no se trataría más que de una reconstitución de aquello que ha existido antes de la desviación moderna, con las adaptaciones necesarias a las condiciones de una época diferente.

Por lo demás, puede ser que estos acontecimientos mismos impongan tarde o pronto a los dirigentes de la Iglesia católica aquello cuya importancia desde el punto de vista de la intelectualidad pura no comprenderían directamente. Sería deplorable que, para hacerles reflexionar, fueran necesarias algunas circunstancias tan contingentes como las que dependen del dominio político, considerado al margen de todo principio superior. Ante la agravación de un desorden que se generaliza cada vez más, cabe hacer una llamada a la unión de todas las fuerzas espirituales que ejercen todavía una acción en el mundo exterior, tanto en Occidente como en Oriente y por el lado occidental, no se ven otras más que la Iglesia católica. Si ésta pudiera entrar en contacto con los representantes de las tradiciones orientales, no se tardaría sin duda en apercibirse de que un entendimiento simplemente exterior y diplomático sería ilusorio y no podría tener las consecuencias queridas, de suerte que sería menester llegar a considerar el acuerdo sobre los principios, acuerdo cuya condición necesaria sería que los representantes de Occidente vuelvan a ser de nuevo conscientes de estos principios, como lo son siempre los de Oriente.

Desde ahora, hay en el mundo occidental indicios ciertos de un movimiento que permanece todavía impreciso, pero que puede y debe incluso desembocar normalmente en la reconstitución de una élite intelectual. Apenas hay necesidad de decir que la Iglesia tendría todo el interés en encabezar en cierto modo tal movimiento, más que ser obligada a seguirle tardíamente para mantener una influencia que amenazaría escapársele por lo demás. Muy lejos de exigir de su parte el menor compromiso en el orden doctrinal, tendría al contrario por resultado desembarazarla de toda infiltración del espíritu moderno y no se modificaría nada exteriormente. Sería un poco paradójico ver al Catolicismo integral realizarse sin el concurso de la Iglesia católica, que se encontraría quizás en la obligación de aceptar ser defendida contra asaltos más terribles de los que jamás haya sufrido por hombres a quienes sus dirigentes habrían buscado desconsiderar. Sino se quiere llegar a ese punto, es tiempo de actuar con plena consciencia de causa y de no permitir más que algunas tentativas que pueden tener consecuencias importantes corran el riesgo de encontrarse detenidas por la incomprensión o la malevolencia de algunas individualidades subalternas.

Ahora se debe hacer oír también una advertencia a aquellos que por su aptitud hacia una comprensión superior y por el grado de conocimiento que han alcanzado, parecen destinados a devenir elementos de la élite posible. El espíritu moderno, que es verdaderamente diabólico en todos los sentidos de esta palabra, se esfuerza por todos los medios en impedir que estos elementos lleguen a adquirir la cohesión necesaria para ejercer una acción real sobre la mentalidad general. Así pues, a aquellos que ya han tomado consciencia más o menos completa de la meta hacia la cual deben tender sus esfuerzos, les incumbe no dejarse desviar por las dificultades que se levanten ante ellos. Para aquellos que todavía no han llegado al punto a partir del cual una dirección infalible ya no permite apartarse de la vía, las desviaciones más graves son siempre de temer. Así pues, es necesaria la mayor prudencia e incluso de buena gana debe ser llevada hasta la desconfianza, ya que el adversario que no está definitivamente vencido, sabe tomar las formas más diversas e inesperadas.

Aquellos que llegarán a vencer todos esos obstáculos y a triunfar sobre la hostilidad de un medio opuesto a toda espiritualidad, serán sin duda poco numerosos. Aunque una vez más, no es el número lo que importa ya que aquí estamos en un dominio cuyas leyes son muy diferentes a las de la materia. Así pues, no hay lugar a desesperar y aunque no hubiera ninguna esperanza de desembocar en un resultado sensible antes de que el mundo moderno zozobre en alguna catástrofe, eso no sería todavía una razón válida para no emprender una obra cuyo alcance real se extiende mucho más allá de la época actual. Aquellos que estarían tentados a ceder al desánimo deben pensar que nada de lo que se cumple en este orden puede perderse nunca, que el desorden, el error y la oscuridad no pueden arrebatarlo más que en apariencia y de una manera completamente momentánea, que todos los desequilibrios parciales y transitorios deben concurrir necesariamente al gran equilibrio total y nada podría prevalecer finalmente contra el poder de la verdad; su divisa debe ser la que habían adoptado antaño algunas organizaciones iniciáticas del Occidente.

Tras apelar a la importancia de la parte espiritual en la futura humanización, cabe realizar una reflexión acerca de los factores a tener en cuenta dentro de un plano más material y poder vaticinar así con mayor exactitud un planteamiento razonable. Como bien expone Manuel Calvo Hernando: “Una predicción sobre la sociedad futura presupone que habrá un futuro, o sea, que el hombre y su medio ambiente no se destruirán en una tercera guerra mundial. Si aceptamos esa suposición optimista, entonces podemos predecir algo sobre esa sociedad venidera; será una sociedad de consumo, una sociedad que se moviliza en los objetos, las informaciones, los capitales, los equipos y las estructuras, así como una sociedad en expansión y en mutación, tanto mental como material. Tendrá que ser asimismo, una sociedad abierta si quiere sobrevivir y habrá de ser cooperativa y caracterizada por una estrategia de colaboración. Finalmente, debería ser consciente, con orientación crítica y racional. Y algo más: el cambio será la característica más acusada del tiempo nuevo. En resumen, un mundo más estrechamente unido por el continuo adelanto de la tecnología y heredero de una abundancia sin límites. Un organismo viviente superador del individualismo y del nacionalismo, un flexible mundo de comunicaciones eléctricas instantáneas, donde la automatización y la cibernética habrán representado un papel esencial para suavizar la transición a la nueva sociedad”<sup>16</sup>.

La época actual se caracteriza por tres novedades originales e inéditas hasta ahora: su dinamismo, el aumento de las alternativas que se ofrecen a la decisión humana y por presentar una situación que no tiene precedentes en la historia de la humanidad. La preocupación por el futuro se extiende a todos los países y la previsión del porvenir se ha convertido en un problema científico vital para la determinación de la política y de la estrategia de supervivencia. Las grandes compañías industriales dedicarán una parte sustancial de sus esfuerzos a la planificación y los científicos creen que la ciencia y la tecnología progresarán más en los próximos años que en los miles de años transcurridos desde la primera hominización. Al iniciarse el dominio pleno del átomo y del electrón durante el siglo XX, el hombre está en condiciones de transformar todo lo que encuentre a sus alcance desde lo infinitamente pequeño hasta lo incomprensiblemente grande. Esto lleva a los científicos a imaginar un futuro tecnológico con poblaciones de planetas lejanos, raciocinio artificial, control del tiempo, aprovechamiento de la energía interior de la Tierra, un idioma internacional, integración de emisiones de radio y televisión, eliminación completa del hambre así como ciertas enfermedades y sistemas globales de transmisión informativa y de telecomunicaciones entre otras cosas.

En un futuro no muy lejano, el hombre habrá alcanzado un creciente poder sobre su propio organismo, sobre la Tierra y el sistema planetario. La ciencia jugará un papel importante en el porvenir, ya que sin ella no habrá futuro. En el momento presente, el desarrollo científico y tecnológico experimenta una transformación espectacular donde los hombres van ensanchando los límites físicos, químicos, biológicos y mentales del mundo situando las fronteras del conocimiento mucho más lejos de lo que hubiera podido imaginarse hace solo una generación. Por otra parte, no hay una conciencia real sobre los efectos irreversibles que la revolución investigadora está

---

<sup>16</sup> CALVO HERNANDO, M. *Las utopías del progreso*. Barcelona: Guadarrama, 1980. p.224. p.354-355.

produciendo sobre el individuo y la sociedad. Aún no existe la suficiente perspectiva histórica, sin embargo, se puede percibir la influencia decisiva de la ciencia en el momento actual de la civilización. La ciencia y la tecnología determinan la economía, dominan la industria, afectan a la salud y el bienestar, alteran las relaciones internacionales y a veces condicionan la guerra y la paz. Como concluye Calvo Hernando: "Hoy más que nunca puede afirmarse que nuestro destino depende de la ciencia de modo creciente y tanto en un sentido positivo como negativo, ya que, como es bien sabido, corremos el riesgo de un mal uso de los poderes que la investigación científica deposita en nuestras manos. Generalmente, estos poderes son fuentes de mejoras, de bienestar y de progreso, pero llevan también implícitas posibilidades aterradoras y no solo en lo que se refiere a armas de destrucción. El conjunto ciencia-tecnología no solo constituye una esperanza para la solución de los problemas de la humanidad, sino que es también un motivo de inquietud a escala universal"<sup>17</sup>.

Hoy el universo de la ciencia moderna es más sorprendente y espléndido que cualquiera de los concebidos hasta ahora por la mente del hombre. La técnica y el enorme aparato de producción y comunicación, ofrecen ya los medios para situarse en la mayoría de edad social y para conseguir una sociedad propiamente humana. Nunca hasta ahora había dispuesto la sociedad de medios tan eficaces de información, orientación, reactivación de su pensamiento crítico y de estímulo a su voluntad de completar su formación, contando con la posibilidad de comenzar o cambiar sus estudios y participar en la formación de su medio ambiente social. Existe también una intensificación del acceso de personas jóvenes procedentes de las capas sociales de rentas más bajas a centros adecuados de enseñanza de toda clase, así como otros medios informativos y de ocio. En este período de desarrollo, el papel de la física como centro de las ciencias naturales se ha mostrado cada vez más impresionante. La penetrante de la materia con su variedad de partículas, no sólo ha hecho de la física y la química una gran ciencia única sino que ha puesto en manos de la astronomía las bases indispensables para sus modernas exploraciones, que comienzan a hacernos comprender la gigantesca imagen del cosmos en las condiciones físicas de su existencia y evolución. También, ha dado a la geología la posibilidad de establecer épocas claramente determinadas en el pasado de la Tierra y ha permitido a la moderna biología su maravillosa incursión en los detalles moleculares de la estructura orgánica. En la actualidad se conocen millones de especies diferentes de seres vivos, incluyendo las plantas y cada una de estas innumerables formas representa un sistema de división de trabajo y un orden de unidades funcionales perfectamente determinado. Se podría hablar de otros muchos aspectos de la ciencia contemporánea pero el balance nunca podrá ser completo, porque cada día en alguna parte del mundo se descubre algo de importancia para el futuro.

Sin embargo, al mismo tiempo que aumenta de modo gigantesco el caudal de nuestros conocimientos, crecen los ámbitos de lo desconocido. No obstante, hay zonas de la investigación científica que ya han sido completadas y máquinas que han alcanzado el límite de su desarrollo. Se puede decir por tanto que existen límites al

---

<sup>17</sup> CALVO HERNANDO, M. *Las utopías del progreso*. Barcelona: Guadarrama, 1980. p.357.

progreso mecánico dentro de la naturaleza del mundo físico mismo. Solo ignorando estas condiciones limitativas puede tomarse en serio una creencia de la expansión automática e inevitable de la máquina. La noción de progreso en una línea recta parece un planteamiento más mezquino en un siglo ya de por sí mezquino. Los límites en el pensamiento y en la acción están ahora presentes en la conciencia colectiva, de modo que en la técnica han de realizarse innumerables mejoramientos y aún habrán de abrirse muchísimos nuevos terrenos no impuestos por la timidez humana, la falta de recursos o por la técnica inmadura, sino por la naturaleza misma de los elementos con los que se trabaja. La biología manifestará en los próximos años hechos y posibilidades de manipulación tan sorprendentes como los de la física hace ya décadas. Hablando de física, su devenir se puede decantar hacia dos posibles soluciones: si la humanidad sobrevive los siguientes años sin una guerra, es posible que surja una organización mundial que garantice la paz. En ese caso se la considerará con todos los honores gracias a su imposición sobre la política de la fuerza. Si por el contrario estalla la gran guerra de la física, quedará igual de poco que de la vida civilizada en general. Entonces se producirá el silencio y un nuevo comienzo, sin embargo la investigación de la naturaleza tendrá que soportar una maldición y en mucho tiempo no se querrá hablar de física.

Gracias a que se dispone de un conjunto de ciencias y tecnologías que permiten desarrollar hipótesis útiles y formular alternativas razonables, el futuro puede dejar de ser desconocido. Entre las posibilidades puede orientarse el más conveniente para la comunidad, de modo que existan estructuras que estén relacionadas con la problemática de los límites del crecimiento y la necesidad de un desarrollo orgánico y racional. La investigación del futuro está apenas en el umbral de sus varias tareas, pero hoy empieza a convertirse en un instrumento al servicio de la sociedad y de su desarrollo armónico para que en el futuro no se repitan ciertos aspectos del pasado. Ha surgido de la necesidad urgente de dar un empuje orientador intentando arrojar luz sobre los caminos posibles que conducen hacia el mañana con ayuda de los datos anticipados que puedan disponerse. Para ello hay que investigar lo mejor posible el futuro inmediato a través de observaciones y formulaciones sobre el mismo. Contrariamente a la creencia predominante de que el futuro es desconocido, gracias a las nuevas y eficientes técnicas de investigación hoy se pueden conocer muchas cosas sobre las diversas posibilidades futuras. Estos planes deben estar fundamentados ante todo en el escepticismo y el raciocinio, es decir, en análisis serenos y expresados en cifras, una labor más propia de grupos de investigadores. Para eso habrá que desarrollar consejos pronosticadores compuestos por científicos de amplia visión que adviertan a tiempo a la sociedad de los peligros y oportunidades de los avances futuros.

Un aspecto importante es que a fin de mantener la capacidad competitiva y el bienestar de la sociedad, esta conceda la mayor aportación posible al progreso tecnológico. Antes que esto, existe una problemática y es que el hombre de la sociedad industrializada está psíquicamente en peligro, algo que genera un gran malestar en el ambiente. Por tanto, son necesarias estructuras económicas y políticas que no acepten sin discusión la necesidad del avance tecnológico sin límites. Otro tema grave consiste en la consideración de la biología humana para tratar de resolver algunos

problemas de esta época. Examinar los asuntos de conducta únicamente desde fuera del organismo como habitualmente se hace, es tan insuficiente como si se ignorara el medio ambiente y se tratara de explicar el comportamiento únicamente en términos de descargas neuronales. Existen estudios que abogan por el establecimiento de un programa para las aplicaciones prácticas de los conocimientos biológicos actuales y así modificar la dirección materialista de la civilización, estableciendo metas para la creación del hombre psicocivilizado del mañana. El destino de la humanidad no se puede dejar a la casualidad, hay que usar la inteligencia para que las colosales fuerzas desencadenadas por la tecnología tengan una orientación constructiva. En el mundo presente, donde el bienestar aumenta en numerosos países y la miseria regresa en otros, la novedad consiste en el carácter existencial de los grandes problemas.

Definitivamente, es necesario cambiar una sociedad con dos universos en lucha. Uno de ellos, el conocido como la escalada del gozo, donde entra en juego la expansión económica, la sociedad de conocimientos, el mejoramiento de la calidad de vida o el acceso de la masa a la cultura entre otras cosas. Por otro lado, se encuentra la sociedad de provocación, el exhibicionismo de las propiedades, las diferencias crecientes entre clases, el uso desviado del progreso científico y un sinfín de cuestiones más. Se trata de un mundo hipotecado en un universo tecnológico con posibilidades de destrucción total y a pesar del progreso, la humanidad no está en condiciones de asegurar unos mínimos de vida a todos sus miembros y estar en paz consigo misma o en armonía con la naturaleza. La consolidación de la ciencia médica y el rápido desarrollo de la química han hecho que las enfermedades mortales en la infancia desaparezcan casi por completo en las naciones más adelantadas, en contrapartida con las que no lo son tanto. Además, la población mundial crece cada vez más, con el consiguiente peligro de agotamiento de las provisiones asequibles en la Tierra y al mismo tiempo, ha cambiado el poder del hombre para alterar la superficie del planeta. De hecho, las actividades humanas pueden transformar el planeta así como la atmósfera que la rodea con un resultado no siempre positivo.

La humanidad ha llegado a una encrucijada que esconde peligros sin precedentes, pero que puede abrir horizontes maravillosos. De ahora en adelante, todo depende de la conducta y decisiones del hombre. Es la humanidad quien de una manera consciente o inconsciente, decidirá sobre su destino colectivo e incluso sobre el de su propia especie y no determinado por el azar, sino que será el reflejo de unos planteamientos éticos. Las soluciones a la crisis actual no son exclusivamente políticas o económicas, la sociedad tiene que modificar radicalmente sus actitudes, comportamientos, sistemas de producción y consumo, pero sobre todo sus criterios educativos. Esto comprende la adquisición y práctica de nuevas metodologías, destrezas, actitudes y valores para vivir en un mundo en constante cambio. Un aprendizaje que además de individual es social e innovador, con sentido de anticipación, participativo y dispuesto a cuestionarse en todo momento los valores, fines y objetivos básicos de cualquier sistema. El objetivo de este tiempo debe ser la supervivencia humana y para poder hacerlo es imprescindible que todo vaya ordenado hacia el beneficio del ser humano y su integración armoniosa en esta sociedad, así como saber si se ha conquistado el acceso a un nuevo paraíso terrenal o si por el contrario se le ha arrojado definitivamente de él.

## 2. La obra como relato. Narración y simulación a través de la pintura.

En toda imagen pictórica con cierto grado de definición o con un lenguaje próximo a la fotografía, existe una parte ficcional en el que el espectador es libre de interpretar sus propias elucubraciones respecto de aquello que se le muestra de más o menos explícita y llegar a un estado de conocimiento que trasciende la realidad misma. En este apartado se va intentar analizar cómo uno de los principales poderes de atracción que tiene la imagen plástica como fotográfica es esa parte invisible, en la que el espectador adquiere protagonismo a la hora de interpretar dicha información. Sin embargo, esta narrativa encierra un mayor contenido que aquello mostrado de una forma explícita gracias al mundo interior de cada artista. Se analizará como algunos artistas figurativos contemporáneos se hacen valer de un lenguaje plástico propio acompañado de un discurso de ficción, algo que dota a la imagen de mayor complejidad, propiciando una dificultad en su lectura al uso, pero que consigue ensalzar el atractivo y nivel de autenticidad de la obra.

### 2.1. Creación de una nueva realidad a través de la reinterpretación artística.

Recurriendo a la frase de Madame de Duras, utilizada como encabezamiento del ensayo escrito por Walter Benjamin: "Lo que puede es lo verdadero, lo que quiere es lo falso"<sup>18</sup>, sirve como un claro ejemplo para recalcar que esta capacidad de distinción está en poder de quien posee realmente esa capacidad y no de quien pretende tenerla. En el contexto de la obra de Benjamin, esto adquiere un sentido más atribuibible a la reproductibilidad de la obra y no tanto a su autenticidad en su sentido más estricto. Sin embargo, habla de una progresiva destrucción del aura en el mundo moderno, fruto de los cambios de percepción sensorial en los diferentes periodos históricos. Para poder entender mejor de lo que se está hablando, sería oportuno entender el concepto aura que su autor define como "Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento de una lejanía, por más cercana que pueda estar"<sup>19</sup>. El surgimiento de las masas y el incremento de sus movimientos, supone un condicionante social que impide el acercamiento a las cosas de una manera más espacial y humana. Este hecho unido a la facilidad de reproducción de la imagen, así como el sentido general de fugacidad acrecentan una percepción más homogénea en el mundo.

Todo este conglomerado que forma parte esencial del artista, que como testigo de su tiempo, origina la definición de un estilo propio. En cada individuo adquiere un papel fundamental el contexto cultural o la educación, siempre de la mano de una correspondiente formación académica que permite un dominio de las herramientas gracias a las cuales se permitirá la traducción de ese lenguaje interno al medio físico que ofrecen las artes plásticas. Este proceso es evolutivo y por tanto en constante cambio, gracias a la recepción de estímulos externos, el estudio de los referentes artísticos o las experiencias personales vividas a lo largo de la trayectoria de cada cual. Algo que bien podría definirse como una suerte de alquimia interna.

---

<sup>18</sup> Benjamin, W. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. México, D.F: Editorial Itaca. 2003. p.35.

<sup>19</sup> Benjamin, W. *Ibid.* p.47.

El arte de la pintura es capaz de aunar el espacio, la forma y los colores. Es un invento del hombre cuyo objetivo de representar los elementos característicos que caracterizan a los seres y fenómenos del universo. Se trata de un poderoso medio expresivo, plástico y rotundo como la realidad misma. Abarca uno de los aspectos más interesantes de la inteligencia humana y por lo tanto es una entidad intelectual, tal y como dijo Leonardo da Vinci, afirmando que la pintura es una cosa mental. No obstante, la pintura necesita de la teoría y la práctica, sino hay teoría pictórica no puede haber práctica pictórica. El aspecto teórico es la base indispensable sobre la cual el pintor puede trabajar con vistas a evolucionar y obtener una mayor seguridad evitando toda clase de confusiones, tanteos, contratiempos y errores. La teoría no es una cosa muerta o seca abstracción de la realidad; no es la receta caduca e inútil ni la elucubración sofisticada: la teoría es el registro de las mejores experiencias y prácticas llevadas a cabo por los más grandes maestros de épocas pasadas. Toda teoría es consecuencia de la práctica, pero a su vez la práctica es orientada y dirigida por la teoría. Esta ley es fundamental no solamente en pintura sino en todas las demás actividades del hombre.

Esto es algo que se ha dado a través de las diferentes épocas acaecidas en el transcurso de la historia del arte, ofreciendo diferentes visiones y criterios por parte de los artistas. Este particular punto de vista ha ido evolucionando con el tiempo y adaptándose a los movimientos de vanguardia y recientemente a las tendencias marcadas por el mercado del arte. Es en este punto donde se va a centrar especialmente la atención ya que de alguna manera los autores contemporáneos pertenecientes a una generación más próxima en el tiempo, marcan esos patrones que determinan el carácter estético en el momento de concebir la obra. Esto es síntoma inequívoco de evolución y madurez personal, ya que resulta muy comprensible tener como primigenia influencia a los grandes maestros de la pintura en la etapa de formación académica y así poder adquirir ese adiestramiento técnico necesario para poder tener desenvoltura en el momento de la expresión plástica. Sin embargo, a medida que se va avanzando en ese complejo camino que es la definición de un estilo propio, resulta necesario esa inclusión de nuevos referentes que son coetáneos en el tiempo de creación artística y cuya experiencia vital les ha permitido desarrollar ese lenguaje personal.

Resulta fundamental enumerar un total de cinco casos de estudio siguiendo un orden generacional para poder entender la naturaleza de sus trabajos. Cabe resaltar que todos ellos son representantes del arte contemporáneo europeo y que por una cuestión de índole cultural y educacional son los que albergan características más afines al gusto personal. Cada uno de los ejemplos resulta ser nativo de diferentes países europeos como Bélgica, Inglaterra, Alemania, España o Rumanía y pese a sus marcadas características a nivel de personalidad pictórica, esto resulta muy enriquecedor para procurar una buena base a nivel referencial. Al margen de su procedencia geográfica, comparten una serie de nexos en común que ha determinado el hecho de haber seleccionado a estos y no otros. En primer lugar, la buena calidad en cuanto factura se refiere, algo que denota un dominio expresivo del medio utilizado y en segundo pero no menos importante la apariencia de sus trabajos que presentan un mayor o menor grado de definición de la imagen figurativa.

- Michaël Borremans (Geraardsbergen, Bélgica, 1963.)

Hablar de este autor es hacer alusión a uno de los pintores belgas más importantes del panorama actual. En sus obras se denota esa fascinación con la que se ha acercado a la historia de la pintura. Se puede entrever la influencia de Velázquez y el Barroco español, Goya así como tampoco oculta su interés por Chardin, Rembrandt e incluso referentes más actuales como Manet o Degas. Buena muestra de esta influencia de los clásicos, es su paleta reducida a la par que austera en cuanto a color se refiere. La obra de Borremans es una celebración verdadera de la pintura, cifrada en un abanico inagotable de citas y con elementos bastante dispares. Su trabajo, enmarcado en el ámbito de la representación resulta inmediata y fresca en cuanto a su ejecución, donde su atmósfera en un principio más amable acaba tornándose por momentos tensa.



Fig. 1. Michaël Borremans. *Goat*, Óleo sobre tabla, 28x34 cm (2017).



Fig. 2. Michaël Borremans. *The swan*, Óleo sobre lienzo, 40x49,5 cm (2006).

No habría que ceñirse únicamente a las referencias de corte histórico, de manera incosciente presenta analogías con otros artistas contemporáneos como Louise Bourgeois, Diane Arbus o Robert Glober. También se asocia en cierta manera a la lógica del surrealismo y aderezado con un sentido del humor delirante a la par que macabro, algo más propio de la tradición belga y que puede contemplarse en autores como Ensor, Magritte o Dedobbeleer.

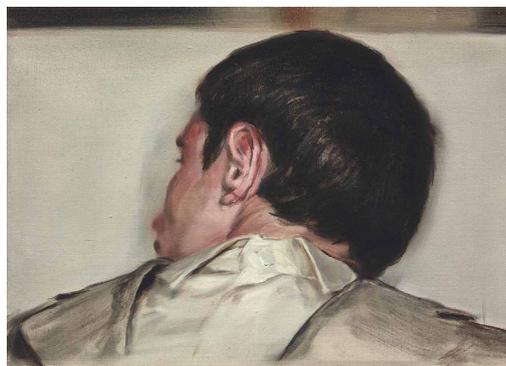


Fig. 3. Michaël Borremans. *Pony II*, Óleo sobre lienzo, 38x52 cm (2009).

El método que parece llevar el trabajo de Michël Borremans tiene su origen en el cine como fuente de inspiración, donde a través de la ejecución de un primer dibujo tomando como referente una fotografía encontrada, acaba tornándose en un cuadro. Los escenarios donde se desarrollan sus escenas, presentan un halo referencial al lenguaje cinematográfico ya en los bocetos, heredado de su formación como fotógrafo pero que cambia por la pintura como medio de expresión a mediados de los años 80. Llegado el momento de su representación en el lienzo, el espacio se torna oscuro, emergiendo del mismo unas imágenes que indagan de una manera tensa en el enigma. Como subraya Javier Hontoria “La vibración áspera y casi asfixiante de las películas (realizadas en 35 mm) son al cine lo que los ángulos enconados y las perspectivas fragmentarias a la pintura. Y es que en toda su obra, las figuras y, en general, todo lo representado, se ajusta irremediamente a las leyes de cada medio. Iría incluso más lejos: están maniatadas por el medio que les da vida. Son sus víctimas”<sup>20</sup>.



Fig. 4. Michaël Borremans. *The horse*, Óleo sobre lienzo, 300 x 386 cm (2015).

Su obra en general indaga en la búsqueda del ello a través de unos silencios inquietantes que abren una ventana para adentrar al espectador en la psique del artista y haciendo reflexionar al mismo tiempo sobre su condición de receptor. El género más recurrente en su obra es el retrato, aunque representado no de la manera más comercial o ensalzando su aspecto más amable. Su pincelada está asociada a una técnica de deformación en los elementos que podría recordar a algunos cuadros de Francis Bacon, sin embargo opta por un estatismo y por el silencio en la escena. Esta situación conlleva una carga pesada a nivel psicológico para el espectador, así pues, esto es herencia de otros autores contemporáneos que juegan con esos grandes espacios vacíos poblados de componentes más o menos antropomorfos pero cuya disposición o formas secundarias transmiten que algo extraño está sucediendo. Un buen ejemplo de ello puede ser el artista Edward Hopper que tanta huella ha dejado en directores cinematográficos de la talla de Alfred Hitchcock o el más actual David Lynch. En el caso del mundo de la plástica, se puede encontrar al pintor americano Andrew Wyeth que se aprovecha de este efecto a la vez que ahonda en los mismos géneros (retrato y paisaje) que Michaël Borremans.

<sup>20</sup> HONTORIA, J. La pintura perversa de Michaël Borremans. En: *El Cultural*. Madrid. Disponible en: <https://elcultural.com/La-pintura-perversa-de-Michael-Borremans> [Consulta: 22 de abril de 2019].

También puede guardar una relación a nivel visual con la obra de Gerard Richter en su época donde trabajaba el realismo de una manera más estricta, donde a nivel técnico la forma del barrido en la pintura puede llegar a generar un ligero desenfoque que imita el producido por la fotografía.



Fig. 5. Michaël Borremans. *Four Fairies*, Óleo sobre lienzo, 110x150 cm (2003).



Fig. 6. Michaël Borremans. *The House of Opportunity*, Óleo sobre cartón, 15,3x17,3 cm (2004).

No obstante, la obra del pintor belga no apela a crear una obra aterradora haciéndose valer de una paleta oscura, más bien ocurre de manera indirecta a través de un enfoque psicoanalítico ahondando en la percepción del espectador y en la sensación que le provoca el enfrentarse a esos motivos que tiende a asociar con su propia persona.

- Justin Mortimer (Cosford, Reino Unido, 1970.)

Cuando hablamos de este artista inglés es inevitable referirnos como uno de los pintores más influyentes de su generación a nivel internacional. Sus pinturas invitan al observador a reflexionar sobre la relación entre el sujeto en cuestión y el contenido, la belleza y el horror y entre la figuración y la abstracción. Mientras que la imaginería resulta despiadada, el trabajo textural, el juego producido entre luces y sombras así como los tránsitos entre planos con un grado de definición próximo al fotorrealismo con otros próximos a la abstracción, denotan una gran sensibilidad. Esto convierte su trabajo en algo digno de admiración en lo que a nivel técnico se refiere y al mismo tiempo para mostrar una puerta hacia una dimensión filosófica; la obligada relación entre evidencia e interpretación.

Los trabajos de Justin Mortimer reflejan un mundo en estado de trastorno. Su autor es un ávido analista de los acontecimientos políticos y sociales de primer orden que se encuentran en los noticieros a una escala global como pueden ser los conflictos ocasionados en Ucrania, Venezuela, Siria o Afganistán. Pese a todo, mantiene desde su torturada narrativa de violencia y opresión imágenes tanto de esperanza como desesperación una extraña e inquietante belleza.



Fig. 7. Justin Mortimer. *Outlander*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 210x184 cm (2016).



Fig. 8. Justin Mortimer. *Hive*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 214x152 cm (2015).



Fig. 9. Justin Mortimer. *Zona*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 183x305 cm (2016).

Hablando más en profundidad a cerca de su obra: “La unidad de sus imágenes se mantiene en la ruptura, las extremidades de las figuras están dislocadas y algunos de los personajes situados fuera del campo visual. El espacio se encuentra interrumpido, como un reflejo de una realidad fragmentada. Esto no es un manifiesto de que las diferentes formas de percepción que tiene cada cual sobre el mundo contemporáneo es una especie de collage evolutivo de imágenes desechadas de un cúmulo de información digital e impresa que ha sido puesto capa tras capa sobre la percepción colectiva, sino una sugerencia sobre las maneras en que el tejido de la sociedad se está fracturando cada vez más”<sup>21</sup>. El mundo está en constante cambio y las obras de Mortimer aluden a las grietas tectónicas y los cambios que aparecen en el viejo mundo. En resumidas cuentas, representan un mundo en el que nada es estable o seguro.

---

<sup>21</sup> HONTORIA, J. La pintura perversa de Michaël Borremans. En: *El Cultural*. Madrid. Disponible en: <https://elcultural.com/La-pintura-perversa-de-Michael-Borremans> [Consulta: 18 de mayo de 2019].



Fig. 10. Justin Mortimer. *Monitor*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 215x315 cm (2016).



Fig. 11. Justin Mortimer. *Hoax 18*, Óleo y acrílico sobre tabla, 60x80 cm (2017).

De hecho, estas preocupantes imágenes están compuestas por documentación extraída de muy diversas fuentes como Internet, diarios médicos, fotografías tomadas en viajes o imágenes de guerra en blanco y negro, montadas con Photoshop antes de convertirse en un cuadro. Cada uno de estos lienzos está realizado a través de varias capas que luego son raspadas y reconstruidas nuevamente hasta conseguir un entorno plenamente logrado. Esto viene a ser la transcripción de las formas propias del lenguaje fotográfico en una atmósfera pictórica a través de los recursos afines a la pintura. Dentro de la obra tienen lugar escenas de abatimiento junto a las cortinas de plástico de un supermercado, algunos globos flotantes o franjas de lona. Las disyunciones lo llevan más allá de los fríos análisis de las atrocidades cometidas en las guerras hacia un territorio atemporal y postmoral comparable al señalado por Cormac Mc Carthy y J.G. Ballard en sus novelas distópicas. Los eventos reales e imaginarios se confunden y la trayectoria de la humanidad desde la barbarie a la civilización queda en duda.



Fig. 12. Justin Mortimer. *Parasol*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 240x190 cm (2014).



Fig. 13. Justin Mortimer. *Depot*, Óleo sobre tabla, 80x60 cm (2009).

Sus trabajos no son una clase de reportaje o documentación gráfica, son demasiado alusivos y desclasificados para eso. En cambio, representan una visualización poderosa y poética de la vida contemporánea en toda su realidad sombría y mágica. La estética de este pintor ha ido evolucionando en estos últimos años, desde una paleta basada en el trabajo de grises y en ocasiones de una tendencia tenebrista, dado el nivel de oscuridad de los fondos, hacia un registro mucho más colorista repleta de colores bastantes puros y con un alto grado de saturación.

- Matthias Weischer (Elte, Alemania, 1973.)

Las obras de este autor procedente de la escuela de Leipzig y protegido del pintor David Hockney, presentan un balance entre la realidad y la imaginación. Aborda temas propios de pintura secular como el interior y el paisaje. También se interesa por la perspectiva histórica de la pintura, tanto el medio como el sistema clásico de representación. La investigación de Weischer sobre la representación del espacio tridimensional es de gran importancia en su trabajo. Ignora las leyes de la perspectiva clásica y dicta las suyas propias. Los elementos pintados tipo collage se basan en imágenes tan diversas como motivos de papel tapiz, pisos de mosaico, marcos de ventanas, muebles, ladrillos sueltos o fragmentos de pared. Ocasionalmente, hace referencia a una figura o elemento en configuraciones que van desde habitaciones desoladas hasta exuberantes campos en el espacio exterior.



Fig. 14. Matthias Weischer. *Zelle 2*, Óleo sobre lienzo, 40x47 cm (2018).



Fig. 15. Matthias Weischer. *Arsenal 2*, Óleo sobre lienzo, 40x47 cm (2018).

Al llevarlo a cabo, la técnica pictórica especial de este pintor juega un papel distintivo. Como un albañil, construye sus cuadros con pintura gracias a un método de capa sobre capa, edificando literalmente la imagen en el lienzo. Las múltiples capas en sus cuadros reflejan una búsqueda continua para unir el vacío y la sustancia. Su interés en el proceso de construcción a nivel compositivo y la búsqueda del equilibrio entre el caos y la armonía, sitúa su trabajo al borde de la realidad y la ilusión. Se trata de un artista que en el proceso de ejecución de una obra, disfruta del hecho de comenzar una pieza que considera como un juego donde empieza a probar diferentes procesos y a añadir color hasta que se convierte en un espacio de resonancia debido a esa acumulación de pintura. Esos fondos son el primer paso a seguir en el proceso creativo y se encuentran preparados para albergar lo que está por llegar. Se trata de una manera distinta de proceder, ya que es en ese momento en el cual empieza a dibujar o a recopilar imágenes que puedan encajar dentro de esos espacios. El desarrollo completo se compone de diferentes secciones, que empieza siendo de una manera más libre con la elaboración del fondo y a partir de ahí empezar a amueblarlo. Durante la evolución del mismo, empieza a verse de una manera mucho más obvia que es lo que necesita la pieza en ese momento. Algunos elementos de la vida cotidiana se transforman en sus obras de una manera libre,

alcanzando una nueva dimensión. De esta manera, el hecho de incluir elementos surge de una manera más orgánica que si se utilizara la fotografía como soporte. Es más, la incursión en otros medios propios de la gráfica puede aportar nuevas ideas pero para volver nuevamente a la pintura que es la principal vía de expresión. Una de las principales técnicas pictóricas que emplea en sus cuadros es la pintura de pulpa, tal y como su autor la acuña, donde empieza a añadir fragmentos de papel humedecido sobre la pintura mordiente. El resultado final es una especie de pieza de celulosa, donde las fibras del papel están interconectadas. Debido a la naturaleza de esta técnica, se trata de un transcurso bastante rápido que suele demorarse una sesión, aunque mucho más tiempo para el secado y la conclusión de la pieza. Sus cuadros, se caracterizan también por la diversidad de materiales y soportes que aportan diferentes calidades texturales, como puede ser la adición de relieve.

La evolución de su trabajo ha ido desde unas imágenes cargadas emociones y recuerdos con una evidente carga psicológica, hasta esos escenarios dotados de elementos teatrales. Un cambio que le ayudó a alejarse de aquellas connotaciones y centrarse en otro tema de interés para él como es plasmar el espacio tridimensional en una superficie plana como es el soporte pictórico. En palabras del propio autor, se trata de “una problemática inherente al mundo de la pintura y que implica una translación y a veces una reducción propia del espacio, a través de elementos que generan una sensación de volumetría”<sup>22</sup>. Por otra parte, refleja un interés en la síntesis de las formas del mundo visual y al mismo tiempo por la abstracción. Puede llegar incluso a ir de un extremo a otro pero manteniendo claramente la definición entre ambas líneas.



Fig. 16. Matthias Weischer. *Versole*, Óleo sobre lienzo, 200x400 cm (2015).



Fig. 17. Matthias Weischer. *Petrus Christus*, Óleo sobre lienzo, 210x360 cm (2015).

<sup>22</sup> Matthias Weischer. En: *You Tube*. ARTtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fR7HNaN7Kuc> [Consulta: 26 de mayo de 2019].

- Jesús Zurita (Ceuta, España, 1974.)

Considerado como uno de los artistas españoles de la generación de los 70 con mayor proyección a nivel internacional y dotado de una imaginación desbordante así como un estilo sumamente personal. El trabajo de este creador avanza entre los límites de la figuración paisajística y la abstracción narrativa. Zurita expande su universo pictórico en lienzos e instalaciones murales que aluden a la par que construyen un relato de extrañeza y asombro al mismo tiempo. Las estructuras retóricas de sus composiciones imitan algunos de los sistemas gráfico-narrativos del cómic y la novela gráfica, alternándolos de manera que balbucea más que dice. Un arte basado en la insinuación como la propia naturaleza, donde la maestría, el virtuosismo y el misterio reinan.



Fig. 18. Jesús Zurita. *Indolente*, Acrílico sobre lienzo, 130x162 cm (2018).



Fig. 19. Jesús Zurita. *Sin título*, Tinta sobre papel, 29x42 cm (2012).



Fig. 20. Jesús Zurita. *Nocturno sostenido*, Acrílico sobre lienzo, 114x195 cm (2013).

Sus piezas están compuestas de trazos sencillos y precisos, con tinta o acrílicos y aplicados con pincel, que tienen en común en gran medida la presencia de una maraña de vegetación que envuelve al espectador y el cuidado del detalle. En el apartado de influencias se pueden entrever guiños al diseño, pinceladas de arte oriental y una alusión importante al minimalismo. También otorga una especial importancia a los planos y a la lectura bidimensional de los mismos, aunque configure con ellos algunas escenografías sutiles en los espacios de sus exposiciones. En este punto adquiere bastante importancia la relación física del espectador con la obra, ya que gracias a la dimensión de las obras en escala 1:1 facilita que la comunicación empiece a fluir. A partir de ahí, las partes que componen la imagen se empiezan a vincular dando lugar a la lectura de los elementos que la componen. Si se habla de coherencia, es un factor que el autor no contempla como un paso previo al momento de la creación, es decir, no existe un guión preestablecido. Cada trabajo finalizado da paso a la consecución del siguiente a la vez que va conformando ese universo propio en el que está moviéndose siempre y reformula de manera constante.

En el lenguaje personal de este artista se mezcla lo orgánico y la geometría, para dar lugar a espacios oníricos en los que replantea el valor de la representación como puesta en escena y la incorporación al medio pictórico de la narración y también del silencio, un silencio casi espectral que habla de cierto respeto reverencial a las profundidades del bosque, conjugado con el interés por su biología. El comisario de una de sus recientes muestras reflexiona sobre su obra diciendo: “Estamos en relación con todas las partes que componen el universo y asimismo con futuro y pasado. Por eso, nadie comprenderá la naturaleza sino tiene un órgano para ella, un instrumento productor y diferenciador de naturaleza; que no reconozca y distinga por sí misma a la naturaleza en todas las cosas; y que no sea capaz, con un innato placer por engendrar, de mezclarse con todos los seres vivos en una íntima y plural comunidad con todos los cuerpos y por medio del sentimiento, de sentir lo que ellos sienten”<sup>23</sup>.



Fig. 21. Jesús Zurita. *Donde da la vuelta el viento*, Acrílico sobre lienzo, 65x80 cm (2008).



Fig. 22. Jesús Zurita. *Aurora*, Acrílico sobre lienzo, 200x200 cm (2013).

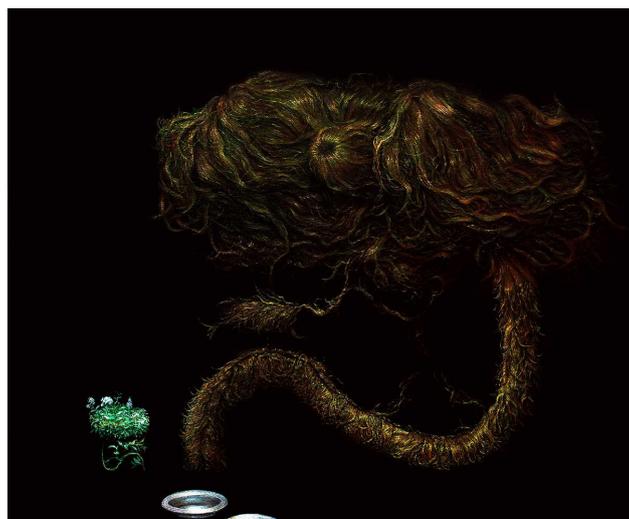


Fig. 23. Jesús Zurita. *Emperatriz*, Acrílico sobre lienzo, 54x65 cm (2012).

<sup>23</sup> ALONSO MOLINA, O. Jesús Zurita. *Ida y trasiego* [catálogo], Madrid: Fundación Banco Santander, 2012. p.19-20.

- Adrian Ghenie ( Baia Mare, Rumania, 1977.)

Los cuadros de este artista rumano tienen un sentido de la oscuridad que va más allá de lo que se considera inquietante o desagradable habitualmente. Las escenas que describe son extrañamente inquietantes y obligan al observador a preguntarse acerca de la razón exacta de la turbulencia provocada por sus obras. A través de su arte cuenta historias sobre recuerdos o temores personales y colectivos del mundo moderno europeo. Su trabajo está inspirado por ideologías como el comunismo o la eugenesia, pero al mismo tiempo es muy personal, como si fuera un diario de la metamorfosis del mundo interior del artista.



Fig. 24. Adrian Ghenie. *The fake Rothko*, Óleo sobre lienzo, 200x200 cm (2010).



Fig. 25. Adrian Ghenie. *The sunflowers in 1937*, Óleo sobre lienzo, 280x280 cm (2014).

Su infancia tuvo un gran impacto en el desarrollo posterior de su obra, en particular las historias que sus padres le contaban sobre su vida y los viajes que realizaban a menudo por Europa del Este en los años 60 y 70. Durante esa época había una gran inestabilidad tanto económica como existencial en el entorno familiar donde fué educado por una generación con un fuerte arraigo por los valores tradicionales. Esto sirvió como un mecanismo para enfrentar todos los valores algo confusos todavía de la época, como la importancia del individualismo. Estas historias no fueron la mayor fuente de inspiración para Adrian Ghenie, sino las diferencias reales en la interpretación de la Europa moderna. Siente gran curiosidad acerca de las diferencias entre los hechos, la ficción y los recuerdos, explorando todo ello a través de las texturas desiguales y confusas que aplica en sus pinturas.



Fig. 26. Adrian Ghenie. *Untitled (study for Kaiser Wilhelm Institute)*, Óleo y collage sobre lienzo, 123,2x202,2 cm (2011).

La forma de trabajar de este pintor es poco ortodoxa en cuanto al uso de herramientas se refiere. Por ejemplo, las espátulas en forma de cuchillo utilizadas normalmente para mezclar el color se convierten en su herramienta principal para pintar. El resultado son unas imágenes figurativas llevadas casi al límite de la abstracción, con sus diferentes niveles de claridad y decadencia. Ghenie deja que la pintura gotee una vez se vierte sobre el lienzo para después raspar las superficies con su espátula, creando algo conocido en el argot pictórico como accidentes escalonados. A parte de esto, añade algunos tintes de dramatismo con su fuerte técnica del clarooscuro. Los temas principales en sus obras son las figuras históricas del siglo XX que causaron mucho sufrimiento como el oficial y médico alemán Josef Mengele o los científicos innovadores como Charles Darwin. Este autor también señala a algunos de los artistas más destacados de esta época como Marcel Duchamp y Vincent Van Gogh creando sus retratos esquizoides. Despiertan interés en él aquellos asuntos relacionados con el genocidio, el sufrimiento masivo o los descubrimientos revolucionarios. Sin embargo, para hablar con mayor precisión todavía: “el foco estaría centrado en personas que fueron muy influyentes pero al mismo tiempo famosas por sus mentes problemáticas. Los diversos estados de decadencia y claridad en los lienzos del pintor rumano, representan de manera bastante explícita el amplio abanico de estados de la mente”<sup>24</sup>.

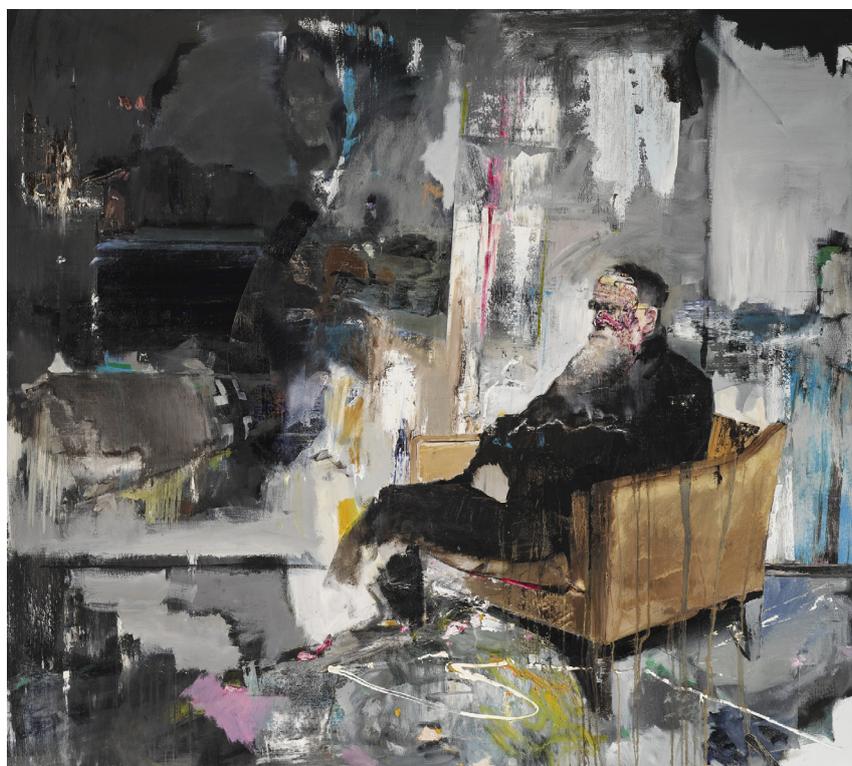


Fig. 27. Adrian Ghenie. *Self Portrait as Charles Darwin*, Óleo sobre lienzo, 202,5x238,3 cm (2011).

<sup>24</sup> CUDDY, D. Adrian Ghenie. En: *Widewalls*. Londres. Disponible en: <https://www.widewalls.ch/artist/adrian-ghenie/> [Consulta: 2 de junio de 2019].

### 3. Técnicas de expresión. Métodos aplicados a la creación plástica.

El proyecto se diferencia a nivel técnico por el uso de las técnicas mixtas, ya que prácticamente todos los trabajos se caracterizan por la combinación de modos de expresión con naturalezas distintas y del cual han procurado expresarse todas sus posibilidades expresivas. Partiendo de base con técnicas secas como el carboncillo a cuya apariencia basada en escala de grises se han incorporado notas de color con pasteles al óleo, sin alterar así las propiedades del material. Para llevar este proceso un paso más allá, se ha optado por la inclusión de técnicas húmedas, algunas solubles al agua cuya composición aporta unos acabados y por otro lado las oleosas cuyas particularidades y vehículo para disolverlas resultan diferentes. A parte de estos materiales citados anteriormente, cabe añadir la fotografía desde sus promigénios métodos de revelado manual hasta la manipulación con los sistemas de manipulación de la imagen y sus medios de transferencia en el soporte. Además, hay que mencionar el necesario apoyo en el collage pero no en su vertiente plástica, sino en la digital como método de composición de las imágenes iniciales previas a su plasmación en el soporte correspondiente.

Acto seguido se va a dar lugar a analizar de manera más detallada las características fundamentales de cada técnica, su origen y algunos ejemplos a modo de testimonio gráfico.

#### 3.1. El collage de imágenes como recurso compositivo.

El término “cortar y pegar” se ha establecido en nuestro vocabulario cotidiano a partir del uso generalizado del ordenador como herramienta de trabajo. Se cortan y pegan fragmentos o imágenes completas procedentes de un archivo como algo sin mayor problema: se pone y se quita, cambiando el orden libremente, sin necesidad de llegar al papel o al lienzo. Es un término que, también nos adentra en el Photoshop, la herramienta que aparentemente ha abierto el camino del tratamiento fotográfico y la elaboración de fотомontajes en los estudios de tantos artistas dedicados al campo de la plástica o la fotografía que creen que es algo nuevo ese poder de borrar, eliminar, añadir, e incluso crear nuevas imágenes con fragmentos ya existentes, basando en ese dominio técnico el interés dudoso de una construcción muerta de antemano. Normalmente no hay nada nuevo, sino adaptaciones de técnicas ya existentes a una nueva tecnología. El retoque, la transformación del original fotográfico, es tan antiguo como la propia fotografía. Esas imágenes pintadas, esos negativos retocados en los laboratorios, era algo habitual desde las fotos de carnet de identidad hasta los retratos de historia o las fotografías de boda. No están tan lejos esas fotografías de mandatarios en las que aparecían y desaparecían personajes en función de los vaivenes políticos y los intereses cambiantes. La fotografía es una técnica y por lo tanto siempre ha sido factible su manipulación, su retoque o su montaje. Sin embargo hay una técnica, un subgénero que entrelaza la fotografía con la pintura, con el objeto único, con esas obras que los artistas incluso antes de la fotografía, tocan y realizan con sus propias manos, sin posibilidad de hacer series y dando como resultando la obra única por excelencia.

Cuando se habla del collage, del fotomontaje o del fotocollage, se hace referencia a esas obras que atraviesan la historia del arte desde las vanguardias y abducen a la fotografía desde el principio. Ese arte en el cual es el ojo el que se convierte en una cuchilla afilada y corta, amputa, secciona una realidad ya dada por la pintura, por el dibujo y finalmente, por la fotografía. Técnicamente, el fotocollage tiene distintas fórmulas, distintos caminos para conseguir una sola realidad: la unión de diferentes imágenes que conforman una nueva y que casi siempre compite conceptualmente con las que la originan. Este es uno de los aspectos más importantes de esta técnica de superposición y fragmentación: la crítica social, la ironía, el combate político, la burla de una realidad o una lucha visual con lo preestablecido. No siempre se trata de recortes de fotografías que se pegan sobre una superficie para construir otra imagen, que a su vez se puede fotografiar o no. Esta idea de fotomontaje se puede ampliar a la superposición en un solo papel de diferentes negativos que resultan en una imagen nueva que contiene el todo o las partes de las imágenes anteriores. Pero también puede ser el resultado de una compresión de imágenes, en cuyo proceso ineludiblemente se pierde parte de los originales, de su calidad, pues estas imágenes previas son simplemente materiales para la construcción de la obra final. Lógicamente, el uso del Photoshop u otras herramientas informáticas han venido a facilitar ciertos procesos pero no suponen una cualificación por sí mismos de unas técnicas que simplemente están al servicio de las ideas del artista.

Resulta curioso ver cómo a lo largo del tiempo, los diferentes artistas que han trabajado con el collage, han adoptado una actitud que ha sido básicamente la misma: la crítica, la lucha política abierta contra el uso excesivo de la fuerza, contra el poder del dinero o las guerras. Una lucha abiertamente política que está presente en toda la historia del fotomontaje, dotándole de un contenido que le marca esencialmente. Pero no hay que olvidar la ironía y un cierto sentido del humor cercano a la burla, en los terrenos sociales, en el de las relaciones y por supuesto, el de la identidad. Una forma de cambiar con una intención perversa el mundo que nos rodea. Una forma de atentar contra lo establecido, contra el orden impuesto de antemano. Una burla, un juego, una forma de transformar la realidad. Pero el arte siempre es arte y se desarrolla en un mundo de formas y apariencias, de líneas y colores.

Gran parte de lo que se entiende por collage, habla del caos y la abundancia que existen en el mundo; incluso de la incoherencia, el azar y el dolor que lo dominan. Esta técnica puede elaborar contradicciones y revelarlas. Cuando los dadaístas aplicaron las tijeras al material fotográfico durante la Primera Guerra Mundial, cuánto disfrutaron con el frisson o escalofrío; con el absurdo que creaba y suponía reemplazar partes del cuerpo humano por maquinaria en el caso de Raoul Hausmann o manipular maliciosamente la escala relativa de personas y cosas si se hace referencia a Hannah Höch. Los surrealistas que los sucedieron se convirtieron en expertos en someter al filo de un instrumento cortante material relativamente inocuo; y mediante unas hábiles sustituciones, crearon escenas de fantasía que la imaginación de un pintor ordinario habría sido incapaz de concebir. Sin embargo, el collage surrealista sigue siendo impresionante dentro de su simplicidad, pues no es otra cosa que el compromiso de André Breton por tomar objetos normalmente separados temporal y físicamente y colocarlos frente a frente de forma brusca y extraña.



Fig. 28. Hannah Höch. *Flight*, Collage sobre papel, 23x18,4 cm (1931).



Fig. 29. Raoul Hausmann. *The art critic*, Litografía y papel impreso sobre papel, 31, 8x25,4 cm (1919-20).



Fig. 30. Breton, Eluard, Muzard. *Untitled*, Collage coloreado con anilinas sobre papel de cuaderno, 14,9x11,1 cm (1931).

Algo curioso de los métodos dadaísta y surrealista es que el corte realizado con tijeras se ajuste generalmente a un perfil, supeditándose a los límites de un objeto. El surrealismo es un método pictórico que gusta de mantener la apariencia de lo que podría haber estado o podría estar en el universo de las cosas. Ocurre entonces un fenómeno con el corte en línea recta que no respeta los límites de una cosa, sino que avanza con indiferencia hacia los objetos, sin mostrar la menor consideración hacia lo que existe, aproximándose de esta manera a la falta de objetividad, que es lo mismo que decir a la abstracción. Además, Braque, Picasso y Schwitters son todos ellos partidarios del borde definido, incisivo y recto que divide el material sin ajustarse a los perfiles ni a los contornos de una cosa.

Pueden darse varias explicaciones para este fenómeno; la primera es de naturaleza técnica y quizás, histórica. Las tijeras tienen filos rectos por haber sido fabricadas utilizando moldes que son igualmente rectilíneos. Cortar con un afilado cuchillo apoyándose en el canto de una regla es también ser fiel a los valores de fabricación de las herramientas manuales cotidianas, ajustándose muy de cerca a los valores consagrados en la filosofía de Vladimir Tatlin, la cultura de los materiales, en la que la materia obedece a las leyes de los instrumentos que la forman. Una segunda explicación, consistiría en hablar geométricamente, tal y como los constructivistas argumentaron en obras dadas a la imprenta para establecer las especiales propiedades del borde recto como índice de eficiencia espacial y de estilo de fabricación.

Después de todo, los constructivistas entendieron bien que el límite específicamente recto posee varias y extraordinarias cualidades de las que carece la curva. Las líneas rectas como tales tienen riqueza simétrica, son propensas al paralelismo y por ende, a ser indicios de infinitud. La gran creadora constructivista Liubov Popova, dio un enorme salto hacia un concepto que en su momento era de gran alcance. Popova escribió: "La organización se ha convertido en el objeto de la nueva síntesis, se prestará la máxima atención a convertir la organización artística del objeto en el principio orientador de la creación de las cosas; incluso de las más prácticas y cotidianas". Para Rodchenko y sus colegas inmediatos, la gran lucha era la que se había entablado con el concepto y la práctica de la composición, a la que ellos consideraban

el último reducto del arte burgués. En 1918, él ya había puesto en práctica el corte en línea recta en algunas esculturas exentas realizadas en cartulina. Poco tiempo después, la clara definición de las incisiones en plano pintadas de sus obras derivó en líneas rectas pintadas con precisión que estructuran los fragmentos restantes de la pintura de caballete. En sus atormentadas deliberaciones sobre la línea recta escritas en 1920 y 1921, Rodchenko llegó a varias conclusiones que muestran cuánta fuerza artística puede contener la misma naturaleza de un borde o un límite. Fórmula que aplicó hábilmente al diseño gráfico, al collage fotográfico y a formas tridimensionales suspendidas. De forma especial en los collages fotográficos dirigiendo su atención al corte en algunas pequeñas obras experimentales de 1919, basándose en el borde recto dio lugar a relaciones estéticas muy diferentes de las que se encuentran en el fotomontaje de los estilos dadaísta y surrealista. Se convirtieron en ejercicios de importancia incomparable en el análisis del mismo material.



Fig. 31. Aleksandr Rodchenko. Ilustración para la revista "Young Guard", Fotomontaje sobre papel, 48,4x32,4 cm (1924).



Fig. 32. Aleksandr Rodchenko. Diseño de portada para ración para "Novyi byt and Art" de Marietta Shaginan, Estampado de gelatina de plata con gouache sobre sobre papel, 22,3x16,7 cm (1923).

Desde entonces, una preferencia por el corte recto en vez de por el curvo ha dado origen a una controversia estética. Parece ser que el borde de corte recto de los constructivistas tuvo una consecuencia que guarda especial relación con los exponentes del software de cortar y pegar de Photoshop presente hoy en día. La cultura constructivista de los materiales puso de manifiesto que los bordes limpiamente cortados proyectan sombras que recalcan el peso, la densidad y el espesor del material y que incluso podrían revelar el estado de ánimo y la velocidad con las que se realizó el corte, así como la urgencia, la deliberación que lo precedió y la motivación del mismo. El corte en línea recta también divide el espacio de una fotografía y hace de su contigüidad con otros fragmentos de borde recto una cuestión de función tanto como de estilo. El gran lingüista Roman Jakobson cuenta que cuando visitaba galerías de arte con su amigo el futurista David Burliuk, éste se obsesionaba con las interrupciones de la superficie que se hallan en los cuadros de los viejos maestros y llegó a convencerse de que el espectador debería prestar atención a las montañas, los barrancos y los abismos revelados por bordes irregulares allí donde los materiales artísticos se separan y se encuentran.

Cuando Jakobson reflexionó sobre las preferencias de los cubistas por los bordes rectos, percibió una oportunidad de comprender el corte del collage de una forma que establecía una relación con el estilo literario. El gusto de cubistas y constructivistas por el borde recto revelaba una tendencia a la metonimia o aún mejor, discordante. El propio autor se sentía francamente fascinado por el tema del collage, por ello, escribe sus recuerdos sobre los orígenes del Círculo Lingüista de Moscú de 1916. “Fue esta transición de la linealidad de la prosa a la simultaneidad de la poesía lo que me fascinó enormemente”<sup>25</sup>. También sabía que los estudios médicos habían establecido desde hacía mucho que la creación de significados funciona siguiendo dos ejes muy diferenciados. Los estudios realizados en pacientes heridos en la guerra que habían desarrollado diversas formas de afasia, sugirió a Hughlings Jackson y a Sigmund Freud que la distinción entre metáfora y metonimia debía buscarse en lo profundo de la misma materia del cerebro.

Las heridas de guerra mostraron que mientras la formación de metáforas desaparece en determinadas heridas de lo que Jakobson denominó el trastorno de la similitud, la formación de metonimias se demostró disfuncional en otras heridas como trastorno de contigüidad, lo que sugiere que la metáfora es innata y no sólo culturalmente distinta de la metonimia, que es proximidad. La tentadora posibilidad consistía es que ambos métodos se reflejan en el collage y por consiguiente, en los más amplios tropos del arte moderno. Jakobson llegó a afirmar que mientras que la sustitución surrealista perpetúa las tendencias románticas y simbolistas, la metonimia cubista y con ella la sinécdoque, es decir, la contigüidad de las partes, es una operación más propia de una modalidad realista. También pudo sugerir con seguridad que si bien por una parte la metáfora surrealista puede ser considerada como un eje vertical de significado, pegando una cosa encima de otra, como sucede en un collage, la metonimia cubista y constructivista puede conceptuarse de horizontal, pegando una cosa o parte de la misma junto a otra distinta. De ahí que mientras el corte en forma cerrada, típico de los collages dadaísta y surrealista, genera metáfora y una inclinación hacia la forma poética, el corte en línea recta, más habitual en el cubismo y el constructivismo, engendra metonimia y la estructura más realista de la prosa.

Naturalmente, en la práctica ambos polos funcionan juntos aunque con acentos desiguales. Jakobson se esforzaba por señalar que en el análisis de los sueños de Freud, la condensación, propia de la sinécdoque y la sustitución, que lo es de la metonimia, parecen predominar sobre la identificación y simbolización características de la metáfora. El cine mezcla a las mil maravillas la sinécdoque con la metáfora en la misma obra. Históricamente, el collage se había transformado a finales de los años veinte en una herramienta de agitación, de participación democrática y de publicidad capitalista en la que ambas modalidades también están combinadas de forma muy compleja. Los artistas posteriores y contemporáneos también ponen a menudo el acento en un polo en detrimento del otro. Matisse descubrió en su ancianidad que las tijeras más grandes de filo recto podían empuñarse tanto para crear cortes rectos como para generar la más sinuosa de las

---

<sup>25</sup> TAYLOR, B. *EXIT 35*. Madrid: Olivares y Asociados S.L. 2009. Num: 35. p.18.

formas curvilíneas y humanoides. El artista británico John Stezaker ha desarrollado una aversión hacia la metáfora en sus obras recientes, que prestan cuidadosa atención al rostro humano. Durante un tiempo estuvo convencido de que sólo el corte sinuoso podía tratar la complejidad del cuerpo o el rostro humanos. Pero en sus series más recientes ha vuelto al nítido corte constructivista, el que corta a las idealizadas estrellas cinematográficas de Hollywood volviendo a montarlas en el registro de lo grotesco, aunque con un sutil giro. Utilizando un recurso extra que es claramente un homenaje al Picasso de los años treinta y cuarenta, sus nuevos collages vuelven a unir dos partes incompatibles del rostro en la posición exacta en la que se encuentran la curva de dos cejas, el arco de dos pares de labios, las arrugas de dos nacimientos de pelo que se complementan. De este modo, la más inmediata e irresistible de las gestalts, el rostro, se vuelve material y a la vez, en toda su extrañeza y simplicidad, soberana e inquietantemente real.



Fig. 33. Henri Matisse. *Blue Nude II*, Gouache sobre papel, cortado y pegado sobre papel blanco y montado sobre lona, 17x14,5 cm (1952).



Fig. 34. John Stezaker. *Mask (Film Portrait Collage) CLXX*, Collage sobre papel, 25,4x20,3 cm (2014).

Llegado el momento de hacer referencia a algún artista más próximo en el tiempo, se puede hablar de Adrian Ghenie que es uno de los artistas a los que se ha mencionado en el apartado anterior como referente. Pese a las obras de gran formato realizadas al óleo en las que suele desenvolverse, se pueden apreciar unos trabajos a escala más reducida y donde juega con la técnica del collage generando una gran riqueza visual a la imagen. En este caso se puede hablar de obras ejecutadas únicamente a base de recortar y pegar fragmentos de papel, así como otras donde se integra con la pintura de manera muy orgánica. Sea cual sea la variante que adopta el artista, es muy importante resaltar el atractivo abánico de texturas resultantes y sin dejar a un lado el sentido estético en todo su conjunto.



Fig. 35. Adrian Ghenie. *Van Gogh*, Collage sobre papel, 17x14,5 cm (2015).



Fig. 36. Adrian Ghenie. *Self-portrait*. Óleo y collage sobre papel, 41,2x30 cm (2017).

Otro caso es el de Justin Mortimer, al cual también se ha hecho referencia con anterioridad y por tanto es un buen ejemplo de la dimensión que han adquirido los programas de manipulación de la imagen digital. Tanto es así, que puede observarse la cantidad de trabajo que conlleva cada una de estas escenas las cuales el artista no sólo emplea como soporte para después realizar sus cuadros al óleo de grandes dimensiones, sino que crea además una tirada con copias limitadas de cada uno de estos fotocollages.



Fig. 37. Justin Mortimer. Fotomontaje para la obra *Gefolgschaft*, (2016).



Fig. 38. Justin Mortimer. Fotomontaje para la obra *Joker*, (2016).



Fig. 39. Justin Mortimer. Fotomontaje para la obra *Resort*, (2016).



Fig. 40. Justin Mortimer. Fotomontaje para la obra *Untitled*, (2016).

Junto al eje conceptual de lo político y los social, se desarrolla una veta formalista pendiente más de las formas y de los logros técnicos. Aquí los artistas actúan como magos intentando rizar el rizo de lo posible y de lo imposible, llegando más allá de lo imaginable. Es en este terreno en el que la abstracción fotográfica se desarrolla y donde el fotógrafo se aleja de la fotografía para adentrarse en los recovecos de la pintura como idea de una realidad imposible. Cambiar el mundo no es fácil, como tampoco lo es transformar la realidad en la que vivimos, pero modificar su apariencia es algo más factible. Los materiales son infinitos y las intenciones son las que marcan este juego en el que todo vale.

Un ejemplo más de que la cultura es propiedad de todos, pues estos artistas tienen la posibilidad de utilizar cualquier cosa realizada antes por otros autores o tomadas de los medios de masas, carteles o cualquier otra plataforma. Se fragmentan y recortan pedazos de una realidad existente transformándose en un mapa todavía por definir, cambiando las relaciones virtuales y trastocando las distancias geográficas. No sólo transforman el paisaje exterior sino la propia intimidad de los pensamientos del espectador. Esta construcción enloquecida de mundos impensables se realiza sobre una mesa de trabajo y recientemente en una pantalla de ordenador, desde donde surgen como armas cargadas a punto de estallar delante de nuestros ojos. Ese es el objetivo de estas derivaciones fotográficas, mostrar al mundo una rebelión de imágenes que se han transformado, obligando al espectador a aceptar que la realidad tiene mil posibilidades y siempre lo inesperado puede ser posible.

### 3.2. La hibridación de procedimientos como vía de expresión.

Por definición, arte mixta es cualquier disciplina artística que combina dos o más medios en un trabajo, generalmente de diferente naturaleza. Este término comenzó a utilizarse alrededor del año 1912 con los collages cubistas y el arte de Pablo Picasso y Georges Braque. Los ensamblajes y collages son técnicas mixtas que se han popularizado a lo largo del siglo XX y XXI, sin embargo, estos artistas no fueron realmente los primeros en crear arte mezclando diferentes medios.

Aunque en aquella época no se les acuñara como artistas de técnicas híbridas, los creadores del imperio bizantino, 330 a 1453 D.C., introducen el pan de oro en sus diferentes medios de expresión como la pintura al temple sobre tabla, el mosaico, el fresco o la iluminación de manuscritos. Sin embargo, es su manifestación pictórica la que suscita mayor interés debido a la riqueza en la utilización de los materiales, con abundancia de oro en paneles de madera pintados para lograr vibrantes cielos o halos brillantes, así como una fastuosa ornamentación. Las figuras de los personajes se presentan generalmente alargadas y con los brazos en actitud algo dinámica o sosteniendo algún objeto. La vestimenta con que aparecen cubiertas suele ofrecer pliegues rectos y paralelos. El continente de las personas se ostenta siempre majestuoso a la par que reposado y los elementos decorativos de sus composiciones consisten en atributos como joyas que enalzan la belleza de los retratados, sin excluir algunas plantas sueltas o los motivos arquitectónicos. A los lados de las figuras o encima de ellas, se destacan a menudo sobre el fondo de oro

inscripciones en sentido vertical u horizontal que indican el nombre y el significado del personaje o de la escena representada. Los temas más recurrentes son generalmente bíblicos, además de algunas escenas religiosas de la corte imperial así como representaciones de ángeles y santos.



Fig. 41. Angelos Akotantos. *Icono con la virgen Kardiotissa*, Temple y oro sobre lino imprimado y encolado a tabla, 31,1x22,2 cm (final del siglo XIII-XIV).



Fig. 42. Angelos Akotantos. *Icono con la virgen Blachernitissa*, Temple y oro sobre lino imprimado y encolado a tabla, 28,5x18,9 cm (principio del siglo XV).

El movimiento cubista comenzó en Europa durante los primeros años del siglo XX. Rompió con siglos de la pintura tradicional al representar objetos como imágenes tridimensionales que podrían ser pintados desde múltiples puntos de vista al introducir una cuarta dimensión. El espacio ya no se limitaba a la lona plana mediante el uso de un sistema analítico, los artistas podrían fragmentar y redefinir los puntos de vista. Pablo Picasso y Georges Braque son considerados los padres del cubismo y aunque trabajaban por separado sin mediar la comunicación entre ellos, ambos artistas alcanzaron conclusiones creativas que eran muy similares. Rompiendo con el arte bidimensional así como sus puntos de referencia, ya que trabajaron con la forma y el espacio en lugar de imágenes realistas. En 1912 Picasso creó su primera obra con técnica mixta, "Naturaleza muerta con silla trenzada", para ello encoló papel y hule sobre la lona en combinación con otras áreas pintadas. A principios de 1912, Picasso aplica también procedimientos mixtos a la escultura tridimensional. El "cristal de Absinthe", hecho en 1914 es una pieza vertical con muchos objetos dispares reunidos, a diferencia de la pieza que se menciona con anterioridad que resuelve pegando trozos de madera y un pedazo de franja de tapicería junto a la pintura. Es más realista su pieza titulada "Los amantes", realizada en el año 1923 con la mezcla de tinta, acuarela y carboncillo sobre papel.



Fig. 43. Georges Braque. *Botella, periódico, pipa y vaso*, Carbón y varios papeles encolados sobre papel, 48x64 cm (1913).

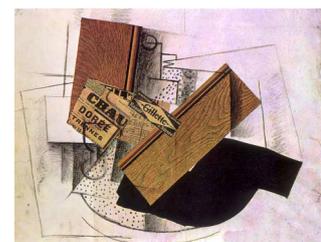


Fig. 44. Georges Braque. *Bodegón con mesa: Gillette*, Carbón, collage y temple sobre papel, 48x62 cm (1913).



Fig. 45. Pablo Picasso. *Naturaleza muerta con silla trenzada*, Collage de óleo, tela encerada, papel y cuerda sobre lienzo, 27x35 cm (1912).



Fig. 46. Pablo Picasso. *Vaso de absenta*, Bronce pintado y cuchara de absenta, 21,6 x 16,4 x 8,5 cm (1914).

A partir de la obra de estos artistas pioneros, la técnica mixta ha devenido en una forma de arte consolidada dentro del campo de las artes plásticas. A raíz de ahí surge una técnica emparentada con esta última como es el assemblage. Este, es un proceso artístico en el cual se consigue la tridimensionalidad colocando diferentes objetos no artísticos muy próximos unos a otros. Cabe recalcar que estos elementos de los que se componen estas obras comparten la característica de que no han sido diseñados con fines estéticos sino que han sido redescubiertos por los artistas quienes los incorporan a sus trabajos, de manera conjunta o individual, para lograr expresar un mensaje o provocar una emoción. El origen y uso de esta palabra parece tener su origen en unas obras pequeñas de Jean Dubuffet, que realizó en 1953 con alas de mariposa. El artista siguió aplicando el mismo término para otras obras realizadas a finales del mismo año donde corta, pega papel y emplea tinta litográfica para hacer unas impresiones. Poco tiempo más tarde, vuelve a repetir el proceso de cortar y pegar pero esta vez con un papel ordinario y tinta china.



Fig. 47. Jean Dubuffet. *Butterfly-Wing figure*, Mariposa y gouache sobre cartulina, 27x35 cm (1953).



Fig. 48. Jean Dubuffet. *Man with a head*, Tinta y collage sobre papel, 102,2x50,5 cm (1956).

El pintor Armando Reverón es uno de los primeros en utilizar esta técnica al emplear materiales desechables como el bambú, hilos, alambres o papel kraft. En los años 30, fabricó un esqueleto con alas de murciélago adoptando este estilo años antes que otros artistas de su generación. Posteriormente, fabricó instrumentos y piezas escenográficas como un teléfono, un sofá, una máquina de coser, un piano e incluso libros de música con sus partituras. La famosa artista Zitaly Raquel profundizó en este método a finales de los años 50, al mismo tiempo que Jean Dubuffet creó una serie de collages con motivos de alas de mariposa que tituló *assemblages d'empreintes*. Sin embargo, tanto Marcel Duchamp como Pablo Picasso ya habían trabajado esta técnica con anterioridad. A su vez, esta joven artista también protagonizó alguno de los más tempranos y bellos ejemplos de esta forma artística junto a Louise Nevelson, creadora de una célebre serie de esculturas a partir de trozos de madera a finales de la década de los años 30.



Fig. 49. Armando Reverón. *Pajarera*, Bambú, cable de teléfono, papel kraft engomado, hilo, alambre, pigmentos, metal y cartón, 85 x 106,5 x 3,6cm. (1940).



Fig. 50. Louise Nevelson. *Series of an unknown cosmos XXXI*, Collage de maderas sobre tabla, 60,6x50,8 cm (1979).

Desde el tiempo de las vanguardias hasta esta parte, ha surgido una gran diversidad de técnicas artísticas que resultan tan diversas como la cantidad de artistas que se pueden encontrar. La mayoría de las veces, cuando se está delante de una obra de arte se desconoce el proceso que se ha llevado a cabo a la hora de realizarla. Esto se debe a que el arte contemporáneo puede conllevar procedimientos de elaboración muy complejos.

A lo largo del siglo pasado se han desarrollado gran cantidad de movimientos artísticos diferentes y no se debe olvidar que la sociedad contemporánea es el resultado de dichos procesos que surgieron como ruptura con lo establecido. El cambio de pensamiento también llega a los artistas y su consecuente adaptación en la forma de afrontar el arte. Esa libertad tan deseada les dió la oportunidad de crear en base a su gusto, sus intereses y aspiraciones. Sin embargo, esta autonomía en la elección del creador ha hecho más difícil hacer coincidir los gustos de este mismo con los del público. El espectador que acude a los artistas con una idea preconcebida, se encuentra con obras de planteamientos innovadores marcando a veces un distanciamiento entre la sociedad y ellos mismos. A pesar de que son las temáticas las que

se adecuan a los intereses de cada movimiento, no sólo se establecen ideas y temáticas semejantes, sino que comparten algo más allá del pensamiento; la materialidad de la obra de arte en sí misma, mediante la incorporación de nuevos materiales de origen industrial que juegan un papel importante. Gracias a este proceso, el artista se siente individuo de esa sociedad con la que interactúa y le hace partícipe.

Desde el punto de vista material, las obras que se han llevado desde las primeras vanguardias hasta nuestros días han sufrido un cambio rotundo, teniendo más bien poco que ver unas con otras. Actualmente, es un momento en el que todo material o herramienta es apto para la ejecución de la obra, desde los más tradicionales como el lienzo y el óleo hasta los más contemporáneos como pantallas de televisión o cámaras de vigilancia. La problemática de las manifestaciones artísticas actuales viene dada por esta gran variedad de técnicas y materiales que confluyen entre sí, cuestiones que han complicado en gran medida la especificación de las obras. Es cierto que existen artistas más arraigados a la tradición por los materiales y técnicas que emplean en disciplinas cerradas como a pintura o la escultura. Por otra parte, en numerosas ocasiones se puede observar como otras disciplinas se interrelacionan para formar la obra, como el caso de la instalación, la fotografía o la performance.

Diferentes movimientos mostraron interés en la tecnología, como es el caso del Dadaísmo, en el cual empezaron a apreciar la belleza en las máquinas industriales. Artistas como Man Ray y más tarde Jean Tinguely aportaron movimiento a sus esculturas. Con el paso de los años y en paralelo al desarrollo tecnológico, otros movimientos como el Minimalismo introducen luz en sus obras como el caso de Dan Flavin o Bruce Nauman que usaron la lámpara fluorescente y el neón respectivamente. Este tipo de obras en ocasiones llegan a crear ambientes pudiendo situarlas como instalaciones. Recientemente, con marcadas influencias de estos artistas podemos observar las obras de Jenny Holzer, en las que la luz juega un papel fundamental, sino también los mensajes que quiere transmitir. Las obras de arte funcionan como un medio de comunicación.



Fig. 51. Jean Tinguely. *Fragment from Homage to New York*, Llantas de metal pintado, telas, cinta, madera y cintas de goma, 203,7x75,1x 223,2 cm (1960).



Fig. 52. Jean Tinguely. *Fragment from Homage to New York*, Llantas de metal pintado, telas, cinta, madera y cintas de goma, 203,7x75,1x 223,2 cm (1960).



Fig. 53. Jean Tinguely. *Fragment from Homage to New York*, Llantas de metal pintado, telas, cinta, madera y cintas de goma, 203,7x75,1x 223,2 cm (1960).

Aunque técnicamente la performance no supone ninguna referencia a la tecnología o el progreso técnico, se puede observar de la interacción directa con el artista un nuevo lenguaje. Desde el comienzo de su práctica en las décadas de 1970 y 1980, no ha habido una evolución respecto a esta disciplina en sí sino en las temáticas que la forman, algo que ha mantenido su vigencia actualmente. La esencia de esta forma de expresión sigue aportando los planteamientos del propio artista como método para alentar al público sobre temáticas relevantes y dando prioridad al arte sobre la materialidad de los objetos. Este método de creación da lugar a obras inmateriales en su mayoría o procesos de desmaterialización, lo cual implica una posición en contra del mercado del arte al perder la condición de mercancía. Rápidamente se detectó la principal problemática de estas obras, la perdurabilidad. Estas acciones eran efímeras, producidas en un tiempo y lugar concretos. Sin embargo, esta autonomía perseguida se vió alterada en el momento en el que se decidió registrar este tipo de obras mediante la fotografía o el vídeo. Desde ese momento, lo que iban a ser meros archivos de documentación tomaron la posición de obras de arte traicionándose a sí mismos al alterar en cierto modo las características fundamentales de esta disciplina al objetualizarse una obra efímera.

Antes de la aparición de la performance, ya se habían comenzado a registrar acciones como es el caso de de las fotografías tomadas por Hans Namuth en 1950 durante la ejecución de las action paintings realizadas por Jackson Pollock. Desde este momento se dió valor a la acción en sí, obteniendo como resultado el producto de este acto. El vídeo, como influencia de la fotografía, cubrió también esta necesidad tras su invención y aportó el beneficio de la imagen en movimiento, considerando que este medio iba a ser capaz de capturar el aura de la performance.



Fig. 54. Hans Namuth. *Jackson Pollock*, Gelatina de plata de impresión vintage, 35,6x27,9 cm (1950).



Fig. 55. Hans Namuth. *Jackson Pollock painting*, Gelatina de plata de impresión vintage, 24,8x19,7 cm (1950).

Los artistas pudieron trabajar con la imagen en movimiento antes de que saliese al mercado la primera cámara doméstica, Portapak de Sony, en 1967. El uso de la televisión se extendió entre los artistas, no solo trabajando con las imágenes de las cuales se apropiaban sino con los propios equipos de televisión manipulándolos y produciendo modificaciones en la imagen proyectada. Un claro ejemplo es el uso de imanes o sintetizadores electrónicos provocando una distorsión de la imagen reproducida que adquiere una nueva representación y significado. Se llegan a formar composiciones con distintos tamaños de televisor que pueden remitir a una versión

más actualizada de la escultura, así como instalaciones propiamente dichas. El primer ejemplo de ello es la instalación realizada por Wolf Vostell en 1963 titulada *6 TV Décoll/age*, aunque de forma paralela Nam June Paik también ejecutó obras de estas características. Dentro del ámbito nacional se pueden encontrar obras de este tipo como las realizadas por Eugènia Balcells o Antoni Muntadas.



Fig. 56. Nam June Paik. *Untitled*, Reproductor de piano, quince televisores, dos cámaras, dos reproductores de discos láser, una luz eléctrica con una bombilla y cables, 254x266,7x121,9 cm (1993).



Fig. 57. Wolf Vostell. *6 TV Dé-Coll/age*, Video de seis canales mostrado en seis monitores de TV, seis gabinetes de oficina, un teléfono, tres fotografías en blanco y negro, una invitación a la exposición y seis semilleros con berros, dimensiones variables (1963).



Fig. 58. Antoni Muntadas. *Between the lines*, Instalación de circuito cerrado que consiste en un monitor conectado a la señal de TV, cuatro cámaras, cuatro monitores, software y una sala de proyección de madera, 220x184x300 cm (1979).

Sin embargo, es necesario realizar una diferencia entre el uso de la televisión como soporte y el videoarte en sí. El pionero en materia de videoarte fue Nam June Paik, el cual pudo obtener dos años antes una cámara Portapack, dando lugar a las primeras obras en 1965. Aunque la creación del videoarte tiene su nacimiento en el registro de la performance, posteriormente pasó a verse como una herramienta en sí misma para crear un tipo de arte con disciplina propia. Además de la oportunidad que suponía para el propio artista el hecho de ser él quién seleccionaba la imagen que captaba, también decide cómo se debe captar y del mismo modo está implícito el método en el que se debe de exponer dicha obra. No sólo la imagen, sino que el sonido también fue grabado, transmitido y reproducido siendo un nuevo medio artístico, en ocasiones unido al vídeo y en otras como elemento individual. La evolución de esta disciplina fue semejante a la que tuvo el televisor; comenzó usándose la imagen capturada y posteriormente se experimentó la manipulación de esta herramienta para dar lugar a imágenes en movimiento, retomando de nuevo las composiciones pero con una imagen renovada. Hoy en día se puede considerar a Bill Viola como uno de los referentes en materia de videoarte y comienza a ser una disciplina cada vez más extendida entre los artistas actuales.



Fig. 59. Bill Viola. *Stations*, Vídeo de cinco canales, cinco placas de granito y cinco pantallas de proyección, 610x1525x1525 cm (1994).



Fig. 60. Bill Viola. *Catherine's room*, Video con cinco pantallas planas a color, 38,1x246x57 cm (2001).

Tanto los métodos de grabación así como los de reproducción de estas imágenes han variado. Se puede considerar que actualmente existen nuevos tipos de obras efímeras debido a que el videoarte comenzó teniendo un soporte físico mediante el uso de cintas donde todo aquello quedaba registrado. No obstante, la digitalización de estos elementos hace que los objetos pasados se vuelvan inmateriales quedando en el interior de unos soportes abstractos en los cuales todo está codificado con un código binario.

Desde que se empezó a comercializar la primera cámara doméstica de vídeo hasta hoy han pasado menos de cincuenta años. Además, hoy en día existen aparatos que pueden cumplir esa misma función como es el caso de los Smartphones, también utilizados actualmente por los artistas como una herramienta de creación. Gracias a ello, se han podido poner en marcha propuestas como la de Ascensión Amaro donde se invitaba a utilizar a cincuenta y dos destacados artistas contemporáneos su teléfono móvil para crear. No sólo la propuesta resulta interesante, sino también el método de exhibición propuesto que no podría ser otro que las redes sociales. De esta manera se crea una conjunción entre la tecnología física y las características del Net Art, elevando las obras a un nivel cotidiano y accesible a toda la sociedad. El arte digital tuvo su origen a mediados del siglo pasado producto de la creación de los ordenadores. Una vez más, los artistas comenzaron a experimentar mediante procesos sencillos que fueron complicándose progresivamente con el fin de observar las posibilidades que tenía para ofrecer este nuevo medio. Este se interrelaciona nuevamente con otras disciplinas como el video o la fotografía, produciendo manipulaciones mediante programas informáticos para generar efectos no conseguidos durante la grabación o incluso nuevas imágenes. Un ejemplo de obra de estas características es la realizada por Manu Arregui del año 2007 y titulada "Irresistiblemente bonito". En ella se pueden observar dos imágenes de naturaleza híbrida que transcurren simultáneamente y se encuentran enfrentadas una a la otra. Por una parte la imagen real y por otra la virtual.



Fig. 61. Ascensión Amaro. *Colección Ascensión Amaro*, Fotografía digital, Dimensiones variables (2014).

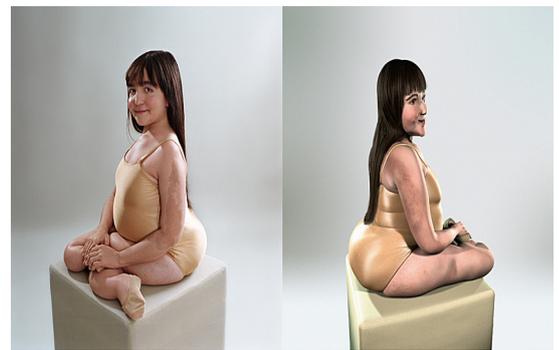


Fig. 62. Manu Arregui. *Irresistiblemente bonito*, Proyección de vídeo HD de dos canales con sonido, Dimensiones variables (2007).

A todo este amplio abanico de técnicas propias de la creciente evolución tecnológica se tienen que añadir otros materiales de naturaleza plástica gracias a la

innovación en materia de ingeniería pero que su empleo no se ha visto reducido a fines estrictamente industriales y con una función práctica. Nuevamente, los artistas han reinventado sus posibilidades expresivas dentro del campo de las bellas artes. El más destacable de todos ellos es el metacrilato, este es un material muy atractivo a la hora de fabricar elementos de todo tipo debido a su maleabilidad y a su capacidad para refractar la luz, se moldea muy fácilmente cuando se le aplica calor, por ello, se utilizan máquinas como la plegadora por inducción térmica. Si lo que se busca es conseguir una forma determinada y hay que cortar el metacrilato, se utilizan las máquinas de corte láser que permiten además realizar grabados o añadir textos e imágenes mediante la impresión digital. Para fijar se utiliza pegamento epoxi y una vez fabricada la pieza se pule con máquinas pulidoras para que conserve todo su brillo.

A mediados de los años 60 del pasado siglo, los artistas comenzaron a usarlo también para fabricar sus propias piezas. Existen distintos tipos de metacrilato en función de su color, forma y transparencia, sin embargo la forma de trabajarlos es muy similar. En la actualidad, algunos artistas pintan directamente sobre una superficie de metacrilato y otros, pintan ambos lados. En el caso de autores como la española Isabel Vega, sus obras son capaces de comunicarse en un nivel inconsciente a través de un proceso donde superpone varias piezas de plexiglás pintadas con diferentes técnicas dentro de estuches transparentes, dando la ilusión de una suspensión etérea. Las piezas se enfocan en dos tonos específicos: negro y dorado, evocando un camino secuencial hacia la iluminación a través de acto meditativo. Columnas de humo, agujeros negros o sombras misteriosas encarnan el concepto de lo desconocido, llevando al espectador a una dimensión contemplativa. Un sentimiento de tragedia y absurdo, un estado psicológicamente desesperado, impregna el trabajo del artista holandés Folkert De Jong, particularmente a través de varios materiales escultóricos como espumas industriales de poliestireno o el metacrilato entre otros. Las figuras de De Jong, con un gran poder expresivo en el material y el tema, encarnan un horror grotesco y un humor macabro que recuerda el trabajo de los artistas europeos del siglo XX Georges Grosz y James Ensor. Sus trabajos comunican una gama de emociones o estados realmente complejos. Advierten de que hay algo siniestro y peligroso en este desfile tonto, pero tampoco puede descartar estos aspectos como meros símbolos ya que son demasiado complejos psicológicamente.



Fig. 63. Isabel Alonso. *Nube de hollín*. 20x20x20 cm, Hollín y caja de metacrilato (2016).



Fig. 64. Folkert de Jong. *Immortal Longings (The Burning of Roger Williamson, Zandvoort Formula One 1973)*, Espuma de poliuretano, metal, madera, carbón, spray y metacrilato. 150 x 180 x 60 cm (2016).

En cada una de estas disciplinas a lo largo de la historia, se puede observar como las temáticas son diversas, sin embargo, hay que tener en cuenta las limitaciones que la propia herramienta supone para el tema a tratar. El creador llega a investigar y experimentar con cuestiones más o menos cercanas a la realidad pero siempre teniendo relación con el material utilizado. Junto a estos ámbitos resurge el cuestionamiento de la aceptación por parte de la sociedad, aunque esto ya esté totalmente asumido desde el punto de vista académico. Los meros materiales que conforman la obra de arte no deberían ser el único motivo para que algunas veces una obra sea rechazada por público. Sin embargo, actualmente existe una aceptación generalizada de los artistas contemporáneos por parte de la crítica. Aún y así, este no es motivo suficiente para no hacer un cuestionamiento de los procesos que surgen.

El progreso que afecta a la sociedad actual, sigue perjudicando al desarrollo en el arte llegando a considerar la influencia de los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías. Se puede apreciar como en el mundo del arte los artistas descubrieron unas herramientas para seguir desarrollando sus obras y cómo al mismo tiempo, este ámbito ha ido asimilando estos nuevos elementos dando lugar a su vez a otras disciplinas. Una vez más, se ve como este hecho es fundamental para que el artista se sienta perteneciente a su tiempo, no solo tratando temáticas actuales, sino trabajando con los medios que surge y permiten dar rienda suelta a su creatividad. Por tanto, en lo referente al futuro en los medios de expresión con naturaleza mixta, parece estar limitado solamente por la imaginación de los creativos y todo lo pueda ponerse a su disposición.

### 3.3. Diferentes sistemas de impresión de la imagen fotográfica.

Para encabezar el siguiente apartado cabe empezar con una definición de la fotografía, que se conoce como un procedimiento o arte que permite fijar y reproducir a través de reacciones químicas y en superficies preparadas para ello, las imágenes que se recogen en el fondo de una cámara oscura. El principio de la cámara oscura consiste en proyectar la imagen que es captada por un pequeño agujero sobre la superficie. De esta manera, el tamaño de la imagen resulta reducido y puede aumentar su nitidez. El almacenamiento del resultante obtenido puede realizarse en una película sensible en el caso de la fotografía manual o memorias digitales en el caso de la fotografía digital.

El daguerrotipo inventado por Louis Daguerre en 1839, es considerado como el precursor de la fotografía moderna. Para ello, utilizaba una capa de nitrato de plata sobre una base de cobre. El positivo se plasmaba en mercurio y la imagen era fijada al introducir la placa en una solución de cloruro de sodio o tiosulfato sódico diluido. George Eastman fue un gran impulsor de la fotografía cuando en 1888 presentó la primera cámara Kodak con rollo de papel fotográfico, esta técnica sustituyó a las placas de cristal. Otro paso importante se produjo en 1948 con el lanzamiento de la técnica Polaroid que permite revelar las fotos en apenas un minuto. En la actualidad, las fotografías suelen retocarse con software para eliminar aquellas imperfecciones que han quedado registradas y reajustar una serie parámetros como realzar colores, jugar con el enfoque o superponer diversas imágenes en una misma.

Es importante tener en cuenta que entre otros fines para los que se ha utilizado este medio de expresión, la fotografía ha logrado constituirse como un arte. Algunos artistas han adoptado este arte como medio para dar forma a sus ideas artísticas. Para otros, tiene una importancia secundaria, aunque crucial, ya que les proporciona material de referencia para pintar o imprimir trabajos artísticos. Aún y así, para la gran mayoría es un medio muy valioso de documentación ya sea en formato digital o en papel. El surgimiento de la fotografía como un procedimiento más a través del cual se adquiere la categoría de artista y no de fotógrafo es algo relativamente reciente, pero que ha dado como resultado un trabajo creativo muy variado y de gran originalidad. Entre la fotografía y el arte existe cierto solapamiento, con la diferencia que los creativos ponen el énfasis en el concepto que sostiene e inspira la manera de obtener la imagen en vez de la inmediatez de la fotografía obtenida de una forma más directa.

La apariencia de los trabajos fotográficos es por supuesto tan diversa como cualquier otro medio tradicional. Dentro de este apartado se pueden incluir fotomontajes, secuencias de acciones, ampliaciones a gran escala, transformaciones de la imagen, ideas personales e incluso trabajos de documentación. El último punto en arte ha sido una tendencia estimulada por la fotografía. Permite a los artistas trabajar libremente en áreas y medios menos convencionales como de manera directa en el paisaje o en acciones. La documentación fotográfica de dichas actividades es un sustituto tan próximo de la acción o de la propia obra que puede ser expuesta y vendida en una galería de arte. Muchos artistas que utilizan la fotografía de esta manera incorporan texto a sus trabajos, en otros casos la obra también se presenta en forma de libro.

Las técnicas fotográficas empleadas para las obras de este tipo son enormemente variadas. Las cámaras digitales proporcionan imágenes que se pueden utilizar de forma inmediata. Algunos artistas prefieren utilizar para sus fotografías una sencilla cámara de 35 mm con un objetivo estándar, mientras otros emplean cámaras de mayor formato y trabajan en un estudio con una amplia gama de técnicas de manipulación, que incluyen montajes, efectos de enmascaramiento, impresiones múltiples y distorsión de imágenes.



Fig. 65. Chema Madoz. *Sin título*, Gelatinobromuro de plata virado al sulfuro sobre papel baritado y aluminio, 125x157,3 cm (2007).



Fig. 66. José Luis López Moral. *No time*, Impresión sobre papel fotográfico Ilford, 21x21 cm (2014).

Para muchos artistas, la cámara es un inestimable elemento adjunto al cuaderno de apuntes para guardar material de referencia con el que preparar el trabajo final. La cámara no puede reemplazar al cuaderno de apuntes, porque es una herramienta totalmente diferente. La imagen fotográfica requiere algo más de procesamiento hasta llegar al medio elegido por el artista y conserva cierta independencia. Un boceto, aunque sea unas pocas líneas rápidamente dibujadas, tiene una vitalidad y una proximidad basadas en un acto intenso de observación y en una respuesta mecánicamente activa.

En el libro *El manual del artista*, su autor Ralf Smith hace referencia a las ventajas del uso de la fotografía como referencia "Aunque el boceto es todavía una fuente muy importante de referencias, la utilización de una cámara puede ampliar mucho la gama de temas que se pueden registrar"<sup>26</sup>. A continuación se van a enumerar todas las posibilidades que se ponen a disposición del artista:

- La fotografía de referencia es el único medio rápido de registrar elementos que posteriormente puedan incorporarse en una obra. Una imagen vista desde un tren o desde la ventanilla de un avión, por ejemplo, no es fácil de abocetar pero sí puede ser rápidamente fotografiada. De la misma manera, puede registrarse una configuración particular de nubes o una disposición casual de figuras en una multitud, antes de que la escena cambie.

- La oportunidad que ofrece la fotografía de congelar una fracción de segundo en una acción, permite al artista trabajar con un grado de precisión figurativa que no era posible antes de la llegada de las cámaras con un tiempo de exposición rápido. Un pájaro en vuelo o una figura corriendo, saltando o tirándose al agua, por ejemplo, son imágenes que ahora pueden percibirse con detalle.

- En trabajos más convencionales, se puede utilizar la cámara para proporcionar una indicación de las posibilidades de una pintura en términos de composición, decoración y luz. En un retrato, pueden probarse varias poses con distintas disposiciones de la luz antes de decidir la combinación más idónea para el cuadro. Además, se puede elegir trabajar del natural con la persona y a partir de fotografías para el fondo. En definitiva, la cámara da más libertad para construir una pintura con varios elementos diferentes.

- Muchos artistas de este siglo han incorporado en su trabajo imágenes populares a partir de fuentes efímeras. Un buen método para tener esa información visual es fotografiar y conservar un registro de estas imágenes en diapositivas. Una imagen de periódico de baja calidad que va a desintegrarse a la larga, es mejor fotografiarla cuanto antes. Los materiales en dos dimensiones no sólo se pueden conseguir a partir de páginas impresas, también se pueden recoger imágenes de la pantalla de televisión o de un monitor de vídeo. Este conjunto de imágenes amplían más si cabe la gama de materiales del pintor.

Cualquier material de referencia fotográfico se puede utilizar de manera selectiva.

---

<sup>26</sup> SMITH, R. *El manual del artista*. Madrid: Hermann Blume. 1991. p.323.

Un dibujo o una pintura puede estar basado total o parcialmente en una imagen fotográfica que se puede invertir o modificar de diversas formas. Hay instantáneas en la que se demuestra con bastante precisión como la cámara puede congelar una fracción de segundo de una acción, permitiendo así ver lo que está sucediendo y si se desea volver a recrearlo en un medio determinado. Esto sería imposible si se utilizara como referencia cualquier otra forma.



Fig. 67. Bernard Plosu. *The Storm of Ulysses*, Impresión fotográfica sobre gelatina de plata, 28x35,5 cm (1988).



Fig. 68. Robert Capa. *Barcelona, agosto 1936*, Gelatinobromuro de plata sobre papel, 30x39,2 cm (1936).

Como bien se ha expuesto anteriormente, a raíz del surgimiento de la fotografía se abrió un nuevo campo de expresión a la par que experimentación para los artistas. Desde sus orígenes empezaron a surgir otros soportes alternativos y sus consiguientes variantes hasta llegar a la era digital donde se han multiplicado exponencialmente las posibilidades de trabajo. Lejos de quedar en un segundo término, estas técnicas más primigenias siguen aún vigentes hoy en día por diversos motivos. En primer lugar, la creación artística propicia siempre nuevos caminos por explorar donde la tradición tiene un peso específico y juega un papel importante dentro de esa reinención. Por otra parte, sigue habiendo una necesidad de resistencia por abordar el trabajo de una manera manual con unos resultados en formato físico, a pesar de la revolución tecnológica donde se ha avanzado enormemente pero es un proceso más mecánico y no goza de la misma calidez. Dentro de este amplio abanico de herramientas cabe empezar a hablar de las que tienen presencia en el cuerpo de obra.

La cianotipia es la primera de estas técnicas y se conoce como un sistema de impresión antiguo, inventado en Inglaterra en 1842 por John Herschel cuando experimentaba con las sales de hierro fotosensibles. Se obtiene una imagen de color azul Prusia o Turquesa, de ahí el nombre con el que se bautizó a esta técnica, como resultado del proceso de revelado en el que se emplea citrato de amonio, hierro y ferricianuro de potasio. Al mezclar estos compuestos químicos, resulta una solución acuosa con la que se impregna el soporte a imprimir. Es al exponer la pieza a una luz ultravioleta, cuando se obtiene la imagen en positivo. La impresión se realiza por contacto después de haber tenido un tiempo de exposición de 10 a 20 minutos. Aduciendo a las reflexiones de Peter Mrhar es conveniente tener en cuenta la clasificación que hace de la cianotipia: "Utilizo el término técnicas fotográficas antiguas para todos los procedimientos del siglo XIX y principios del XX"<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> MRHAR, P. *Cianotipia. Fotografía antigua y alternativa*. Londres: Createspace Independent Publishing Platform, 2014. p.5.

En esa época, los cianotipos se utilizaban principalmente para realizar copias de planos. Desde entonces y hasta hoy, se realizan además de en papel en otros soportes como telas, cerámicas, piel y madera.

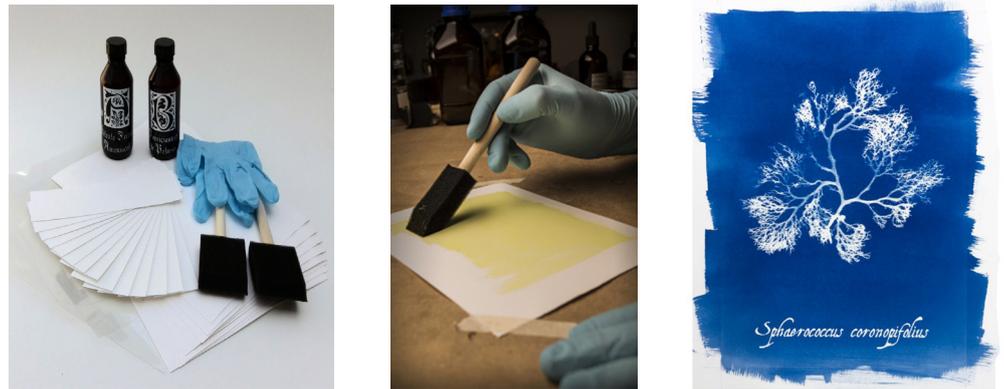


Fig. 69, 70 y 71. Productos y proceso de elaboración de una cianotipia.

La transferencia de imágenes es otra de las técnicas sobre las cuales se ha trabajado en profundidad y sus múltiples acepciones. Posee una rica historia que tendría su origen en el grabado, sus propias variantes y estética que no se pueden reproducir sino es a través de este medio. Se puede decir que es una nueva rama de la estampación y su definición es muy simple, es el acto de transferir algo que ya ha sido impreso en otra superficie. Los materiales de origen pueden ser cualquier medio que pueda manipularse de alguna manera para liberarlos de su naturaleza original y convertirla en una nueva.

Los orígenes del transfer se remontan a Robert Rauschenberg, aunque es discutible si fué el primero en hacer una transferencia ya que Plagens fue el primer artista que documentó su técnica en 1958. Descubrió, probablemente por accidente, que cuando el papel y las fotografías de periódico estaban impregnadas en disolvente se podían transferir en collages y pinturas. Esto dió lugar a una nueva rama de transferencias e inspiró a generaciones de grabadores a encontrar nuevas vías para encontrar algo que estampar. Aunque todo comenzó con recortes de periódico, las formas más comunes de impresión con este medio hoy en día incluyen fotocopias de impresoras láser. Las técnicas descubiertas hasta la fecha parecen dar los mejores resultados con estas copias originales basadas en tóner. La razón de su efectividad radica en su propia naturaleza ya que está compuesto principalmente de carbono y polímeros que son sensibles a las cargas electrostáticas. A través de un proceso complejo, estas partículas cargadas se atraen al papel y luego se fusionan con el papel gracias al calor y la presión. Las diferentes técnicas de transferencia utilizan múltiples enfoques para deshacer esta unión hecha por los polímeros o ceras y crean un nuevo enlace para las partículas de carbono.

Existen varios métodos de transferencia de la imagen y cada uno de estos utiliza un ataque diferente en el enlace del tóner original, otorgándole a cada técnica una estética única. Los ejemplos más destacables son:

- La transferencia con disolvente deshace los polímeros o ceras para liberar el carbono. Esto no deja ningún agente de unión, por lo que las partículas de carbono deben inscrustarse en la nueva superficie de transferencia. Por ello, en esta modalidad se requiere que la superficie receptora sea porosa. El papel y la madera más aspera son los soportes más adecuados para esta variante.

- La transferencia térmica o de presión básicamente reintroduce el entorno de encuadernación original del fusor en la copiadora. Calienta los aglutinantes hasta el punto en el que se encuentran fluidos y listos para unirse a una nueva superficie. Se requiere que esta zona receptora esté más caliente y sea más fuerte que el papel para que el pigmento pueda fluir sobre ella y luego se rasgue el papel. Esto implica que se trate de materiales como el metal o el vidrio, una de las razones más probables por las cuales en un método poco común.

- La transferencia con medium acrílico utiliza principalmente un aglutinante de base acrílica sin pigmento como pegamento que atrae el carbón y el aglutinante a la nueva superficie a través de una unión más fuerte que con el papel original. Probablemente, las cadenas de polímero en el acrílico interactúan químicamente con los polímeros en el tóner para interbloquear. Comenzó siendo un proceso complicado que llevaba mucho tiempo, por el hecho de tener que colocar bastantes capas de gel acrílico sobre la impresión de tóner y crear así una membrana gruesa y gomosa en el papel. Una vez seco, se debía bañar el papel y la membrana con agua y frotar el papel de allí dejando el tóner incrustado en la misma. Luego de esto, se podía aplicar la membrana donde se quisiera, ya sea un collage, un pedazo de papel o cualquier otra superficie. No parece que sea una modalidad que mucha gente haya adoptado debido a la cantidad de tiempo que consumía y por la apariencia gruesa y gomosa en su acabado.

En el año 2003, Paul Fujita fué el primero en documentar un método de transferencia con gel acrílico mucho más eficiente. Habla de que había oído de una variante más sencilla sobre esta técnica, la cual no gozaba de mucha divulgación y sobre la que no existía tampoco ninguna publicación. Aparentemente, se corrió la voz acerca de su nuevo método y la gente empezó a interesarse en ello. Por este motivo, creó la primera guía sobre dicho procedimiento donde se habla de las cualidades de esta refinada técnica. Las ventajas que presenta es no ser tóxica y permite transferir imágenes en casi cualquier superficie, convirtiéndola en la más accesible de todas.

Hay muchos tipos y submétodos que están desarrollándose todo el tiempo. Algunas personas han experimentado con el uso de acetatos en lugar de papel convencional. Estos demoran más en secarse pero son mucho más fáciles de remover del sustrato original. Sin embargo, requieren de presión en el momento de secado porque el gel no tiene tanto poder de anclaje a la superficie transparente como al papel.

Dentro del apartado de referentes se tiene que destacar indudablemente la figura de Robert Rauschenberg como uno de los principales exponentes de esta técnica. Este artista es conocido por sus estampas y dibujos que incorporan multitud de imágenes hechas a mano y encontradas, así como texto y marcas para conseguir collages recargados y vibrantes. Desarrolló el proceso de la transferencia utilizando fotografías de los medios de comunicación. Para ello, se servía de imágenes de periódicos y revistas que empapaba para luego presionarlas boca abajo sobre la superficie del papel. Luego frotaba de un lado a otro en la parte posterior de las imágenes con una punta seca para acabar retocándolas a mano con gouache blanco, lavados de tinta o acuarela y carboncillo. Los medios gráficos que utilizó como explorador e investigador de la gráfica, pueden generar la impresión de haber dejado preparado para futuras propuestas muchos de los posibles campos por explorar aún en la representación alternativa actual. Para sintetizar en cuanto a la variedad de medios gráficos que llegó a desarrollar, se pueden encontrar sus impresiones de llantas de automóvil, trabajos de transferencias en los frescos, la serigrafía y el huecograbado. Todos ellos intervenidos con las herramientas clásicas del dibujo. Otra faceta importante en sus propuestas es la experimentación en diversos soportes de impresión, muchos de ellos de gran formato como aluminio, acrílico, metales diferentes, telas, cartón, plástico, vidrio, metal galvanizado, papeles de desecho y fabricados a mano e incluso objetos.

Sus impresiones de llantas, son por en parte una evidencia de la idea principal que significa una época, pretender buscar una relación directa entre la vida y el arte. Por otro lado, es muy importante tener en cuenta la influencia por parte de John Cage. Este compositor estaba muy interesado en los componentes creativos del azar y en la incorporación de niveles triviales de la realidad en su lenguaje musical que era accionista y tenía un carácter de proceso y objetos. Esta idea de mantener en un soporte el registro de una acción también es el reflejo de sus raíces como expresionista abstracto pero lo más importante es la idea de crear un lenguaje artístico a partir de la casualidad, el objeto que interviene se convierte en un medio gráfico al momento de transgredir el soporte.

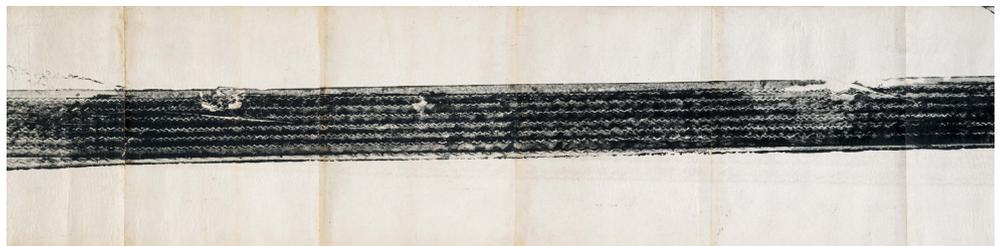


Fig. 72. Robert Rauschenberg. *Automobile tire print*, Pintura sobre 20 hojas de papel montadas sobre tela, 41,9x726,4 cm (1953).

En los llamados “Transfer Drawings”, se puede observar una riqueza de elementos formales. Como principal componente de cada composición está el medio de la transferencia donde intervienen imágenes extraídas de revistas y fotografías. Muchas de esas imágenes son desperdicios de la sociedad, es decir, basura que es un

elemento tan característico en toda la obra del artista, sobre todo en sus combinaciones entre cómics, reproducciones de piezas de arte, letras, números y diagramas mezclados con herramientas de dibujo como el grafito, acuarela, crayones o técnicas como el frottage. Se había ultrajado la estética artística, una muestra de que el arte se acaba convirtiendo en algo cotidiano.



Fig. 73. Robert Rauschenberg. *Untitled*, Transferencia con disolvente, acuarela y grafito sobre papel, 35,9x50,8 cm (1965).



Fig. 74. Robert Rauschenberg. *Untitled*, Transferencia con disolvente, gouache, grafito, cinta y collage sobre papel, 29,2x36,8 cm (1967).

En cuanto a sus litografías, permanece el recurso de la transferencia y en cuyas composiciones es interesante observar como se contraponen los trazos así como los recursos gestuales de la mancha con la transferencia. Una imagen podía ser reutilizada e intervenida para generar resultados distintos como traslapar en la estampa otra impresión a color. Siempre se manifiesta la dialéctica entre los procesos mecánicos y la subjetividad del autor. En algunos casos la litografía es intervenida con la serigrafía, cuando se presenta esta variante existe otro tipo de preocupación formal donde ambos medios gráficos se funden en el impreso dejando que los elementos formales logren integrarse. En otros ejemplos, se utiliza también la técnica del “Chiné Collé” que consiste en adherir una hoja de papel chino a otra hoja de papel más fuerte durante el proceso de estampación.



Fig. 75. Robert Rauschenberg. *XXXIV Drawings for Dantes Inferno*, Litografía sobre papel Arches, 43x44 cm (1964).



Fig. 76. Robert Rauschenberg. *Subtotal (from Stoned Moon series)*, Litografía en color sobre papel Rives BFK, 20,32x33,02 cm (1972).

Robert Rauschenberg demuestra con su continuo trabajo de experimentación tanto de diversos medios gráficos como variedad de soportes para imprimir, que se pueden lograr significados diversos llegando a adquirir la lectura de una imagen y al mismo tiempo demostrar que la historia y trascendencia ha significado mucho más

que una idea de interdisciplinariedad, sino un concepto de universalidad en un sentido comunicativo. Siendo así, se integra el concepto de combinar, que ambiciona no establecer límites entre las artes y si es posible, relacionar el arte con la vida.

Durante las dos últimas décadas han proliferado las imágenes grafiadas a través de dispositivos mecánicos tales como impresoras, filmadoras fotográficas, fotocopiadoras y otros procesos reprográficos de naturaleza xerográfica o química. Los artistas y creadores en general han comenzado a construir imágenes a través de nuevos dispositivos, fascinados por la velocidad de respuesta y la variedad de las posibilidades gráficas que estas ofrecen. Sin embargo, poco a poco, han ido reclamando otros territorios gráficos donde depositar sus resultados iconográficos debido a la limitación y la endeblez de los soportes sobre los que trabajan estas máquinas o por la ilusión de transportar las nuevas conquistas visuales a campos creativos de muy diferente naturaleza.

En el libro *Procedimientos de la transferencia en la creación artística*, sus autores José Ramón Alcalá y Jesús Pastor advierten de uno de las problemáticas que presenta: “El territorio digital con que se ha poblado la imaginería contemporánea presenta una contradicción evidente: a la fiabilidad y perdurabilidad que prometen los soportes ópticos y electrónicos en los que descansan las creaciones que los usan se opone la poca fiabilidad y perdurabilidad que presentan los procesos que los visualizan: los monitores, pantallas de televisión y sistemas de proyección lumínica presentan estas imágenes como algo efímero y desprovisto de continuidad. Por otra parte, la mayoría de los procesos de impresión sobre soportes estables tienen serias limitaciones: los fotográficos por su poca perdurabilidad y los reprográficos por la poca fiabilidad de las tintas que utilizan y por endeblez de los soportes sobre los que trabajan”<sup>28</sup>. Todas estas razones, experimentadas y evaluadas a lo largo de las dos últimas décadas, han llevado al convencimiento de que para obtener resultados fiables a nivel pigmentario hay que trabajar con tintas sólidas de alta densidad cromática, tales como el tóner de las fotocopiadoras y para que esta fiabilidad sea compartida por el soporte sobre el cual se trabaja, se deben eludir como destino final de las imágenes producidas los papeles convencionales que utilizan estas máquinas.

Este es el motivo por el que durante los últimos años se ha aconsejado pública y privadamente el uso de máquinas xerográficas y sistemas electrofotográficos indirectos de generación y reproducción de imágenes, tanto para utilizarlos como dispositivos de impresión de los ordenadores y cámaras electrónicas de fotografía como para crear sobre ellas a modo de dispositivos autónomos. Sin embargo, esto ha llevado emparejada la necesidad de desarrollar una gran variedad de técnicas y procesos de transferencia que permitiesen trasladar sus resultados gráficos a otros soportes para ganar en fiabilidad y estabilidad de sus pigmentos, abriendo además un extenso nuevo campo de actuación, mucho más rico y variado en sus posibilidades gráficas y en matices expresivos, aportando soluciones a las constantes interrelaciones que demandan hoy día el variopinto abanico de discursos artísticos cada vez más sustentados por lenguajes de naturaleza mixta.

---

<sup>28</sup> ALCALÁ, J.R. ; PASTOR, J: *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1997. p.11.

Entre los procesos mecánicos con los que podemos realizar transferencias encontramos los electrográficos, fotográficos, fotograbado, fotolitográficos y algunos materiales fotosensibles. La industria suele suministrar soportes de transferencia que cumplen la función de materiales intermediarios, vehiculando la imagen desde el soporte original al nuevo. Entre estos se pueden encontrar los de tipo plástico y los papeles vitrificables, utilizados normalmente para los procesos cerámicos así como las calcomanías para procesos de transferencia en frío. La imagen transferida siempre implica inversión, desde la idea de soporte como la de imagen.

Existen otras técnicas de referencia como es la electrografía que es una modalidad de impresión para los procesos de transferencia cuya naturaleza responde a razones como la instantaneidad, la unicidad o el mestizaje. Toda transferencia es parte de una cadena de medios, por lo que resulta preciso analizar los instrumentos con los que se trabaja. Cuando se utilizan imágenes, se está manipulando una información gráfica de muy diversa naturaleza y en la búsqueda, durante el proceso de trabajo con el original y su multiplicación. Con el original y su reflejo, se puede recurrir a múltiples sistemas: tradicionales, contemporáneos, manuales, tecnológicos, mixtos. Desde el punto de vista formal, ningún elemento gráfico resulta inocente debido a la pigmentación, a los sistemas de impresión donde actúan las relaciones traumáticas entre los sistemas lumínicos tricromáticos RGB y las proporciones de la cuatricromía de los sistemas cromáticos de impresión CMYK, aunque también al tramado de la impresión debido a la propia imperfección de los sistemas de reproducción a los que no se les puede pedir hoy en día un mayor rendimiento.

Se trata de plantear la posibilidad de que la copia no sea sólo el punto final, sino que en algunas ocasiones pueda ser el eslabón de apoyo para la combinación con otros tipos de planteamiento, o bien sea objeto de algunas praxis tangenciales. Así, desde la consideración de la copia como tal, es decir, como objeto con entidad física, los autores Jesús Pastor y José Ramón Acalá establecen varios grupos en los que la copia es punto de referencia:

“- El primero correspondería a la utilización de la copia, como imagen y soporte, susceptibles ambos de modificación a base de intervenir encima de ella, básicamente con los recursos del dibujo y la pintura.

- El segundo es la que considera al toner como factor de modificación sin actuar con otras materias propias del dibujo o la pintura que se añadan a la copia. Esta opción trabaja la imagen de la copia a través de disolventes del toner.

- La tercera es la que se refiere al soporte de la copia, cambiando la imagen material con el toner desde el papel de 80 grs. a otros soportes diferentes. Se realiza mediante procesos en seco o en húmedo, o bien, con calor o con disolventes”<sup>29</sup>.

El transfer se usa para cambiar la imagen a un soporte final distinto o bien para trasladarla a un soporte intermedio que dé lugar a trabajar la electrografía en otros medios técnicos. La imagen puede ser cambiada a través de soportes intermedios o

---

<sup>29</sup> ALCALÁ, J.R. ; PASTOR, J: Procedimientos de transferencia en la creación artística. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1997. p.15.

temporales: desde el papel a la piedra para ir hacia la Litografía, desde el papel al metal para ir hacia el Grabado Calcográfico, desde el papel a la madera para ir hacia la Xilografía y otra multitud de soportes que, por la entidad propia del material, permitan la entrada a concepciones volumétricas o espaciales. También puede transferirse al lienzo o a un papel para mayor adecuación con los problemas estrictamente pictóricos o dibujísticos.

Una subdivisión dentro de este grupo de derivaciones que tiene en cuenta el soporte, es aquella que nace de la copia en acetato y que da vía libre a las modificaciones en el campo fotográfico, al poder servir de positivo o negativo. Lo cual es también aplicable a técnicas que tengan en su proceso aspectos fotográficos como el Fotograbado, el Offset, la Serigrafía, etc. Cabe resaltar que estas posibles derivaciones lo son en función de la fisicidad de la copia, de su cualidad como objetivo físico, lo que indudablemente no agota el campo de la copia como referente. Existen otras muchas que se basan en cualidades de la electrografía abordadas desde otras visiones, como la teoría de la comunicación.

Como ya se ha visto, los sistemas electrográficos de impresión resultan los procedimientos electromecánicos más adecuados para obtener imágenes en las mejores condiciones para ser transferidas a otros soportes. Utilizar estos procedimientos o las máquinas que suministra la industria, implica sumergirse en un campo técnico que debe ser estudiado detenidamente con el fin de sacar el máximo rendimiento expresivo. La fotografía como representación es prácticamente irrenunciable hoy día porque posee un altísimo grado de iconicidad, que lleva coligado el concepto de veracidad. La reacción social ante esto es de absoluta credibilidad puesto que la fotografía lleva parejo de forma indisoluble al fotógrafo que es en el fondo quien certifica como garante de esa credibilidad sobre la veracidad de la imagen fotográfica. Además, la fotografía posee un contexto no valorativo, pero resulta muy difícil sostener una fotografía sin una referencia contextual asociada; por ello se justifica como reportaje.

La electrografía reproduce convulsivamente el tiempo pasado y la imagen impresa es la dominante referencial. Pertenece a los media, por lo tanto su imagen está siempre supeditada al proceso de los medios, necesitando además estar orgánicamente tramada. Los objetos son reproducidos electrográficamente de manera acontextual, lo que provoca resultados analíticos. Trabajando con estos referentes tridimensionales es de la manera que mejor se remarca su sentido escenográfico: se reproducen por su cara oculta y sólo captan el espacio perteneciente a una mínima parte de su grosor. El sistema de reproducción se basa en el concepto de molde estándar de Walter Benjamín, pero en los actuales sistemas de reproducción electrónicos este concepto se hace más ambiguo pudiendo decir que en estos ya no existe un molde estándar debido a que la obra es ya su propia variación, no su propia identificación. La transferencia electrográfica implica una adherencia de la imagen al papel inicial que debe ser arrancada de este para transferirla a otro. Ello implica que la huella de la imagen pasa completa pero no la imagen completa en su naturaleza física.

Los componentes de la transferencia electrográfica son el soporte temporal, la imagen y el soporte receptor. El uso del papel transfer como agente transferidor es el más extendido hoy día al ser utilizado en las máquinas fotocopiadoras; los más utilizados son los papeles vegetales de poliéster y los papeles siliconados. Para las fotocopiadoras en color se suelen utilizar en la actualidad los papeles recubiertos de películas plásticas: su fabricación está totalmente industrializada por lo que es el sistema que se está imponiendo en el mercado.

La utilización de estos soportes intermediarios como agentes vehiculadores del proceso de transferencia, está basado en la posibilidad de quitar el tóner que ha formado la imagen en el soporte original de copia para depositarlo nuevamente en el soporte de destino. Por ello, resulta muy útil estudiar las características de este polvo y controlar minuciosamente el proceso de impresión. La posibilidad de realizar este proceso previo de impresión sobre el soporte de copia intermediario, es dejando que el tóner quede inicialmente fijado sobre él para después eliminarlo o impedir su fijación al soporte al eliminar este proceso o utilizar estos papeles siliconados para impedir que el proceso de sujeción pueda incrustar el pigmento en el soporte.



Fig. 77. Jesús Pastor. *Sin título*, Técnica mixta sobre lienzo, 40x40 cm (2013).



Fig. 78. Jesús Pastor. *Serie aluminio lacado nº1*, Aluminio lacado, 80x80x5 cm (2010).

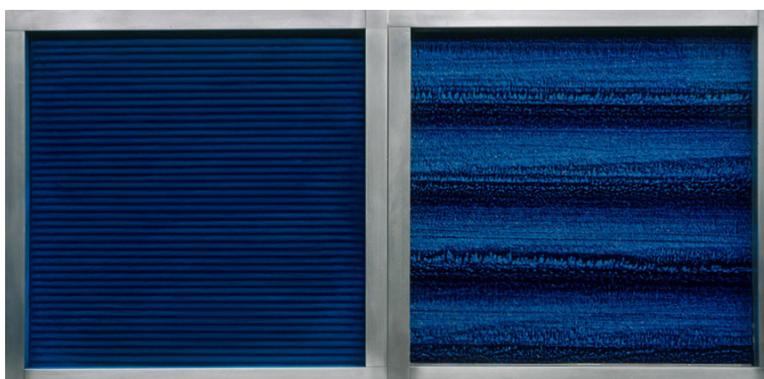


Fig. 79. Jesús Pastor. *Roberte y las leyes de la hospitalidad nº 3*, Aluminio, imán, viruta metálica y Cibachrome, 36x72x5 cm (2000).

## **II. DESARROLLO PRÁCTICO: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA**

## 1. Antecedente personal. Obra previa.

El presente proyecto surge de una necesidad de ruptura con mi anterior etapa creativa, ya que existía la voluntad de realizar obra nueva con una carga conceptual y estilo propios que garantizaran su continuidad en el tiempo. No se trata por tanto de una continuación del trabajo realizado desde que finalizara el Máster en Producción Artística en el año 2010. El hecho de haber dejado sin cursar a asignatura correspondiente a la tesina final, entre otros motivos, se debe principalmente a esa falta de definición de una línea lo suficientemente madura y a la vez coherente. Debido a esto, se ha demorado un lapso de tiempo de unos 9 años hasta plantear nuevamente la idea de concluir el TFM. Del total de ese periodo de tiempo, cabe aclarar que han sido necesarios tres años para empezar a obtener mejores resultados de una forma progresiva y hasta llegar a la conclusión de estar trabajando en algo que tiene un mayor interés y cuyo desarrollo conceptual puede aportar nuevos cauces creativos. Por estos motivos, es importante referirse y explicar el proyecto anterior en profundidad, para luego extraer las conclusiones y motivaciones necesarias para entender el actual periodo artístico. Se podría decir que la motivación del proyecto actual viene dada como una evolución natural de los trabajos realizados hasta la fecha e incentivada por una necesidad de cambio.

En primer lugar, cabe entrar a hablar de la base académica y las referencias adquiridas. Partiendo de la base donde existe una influencia de la pintura figurativa heredada de los clásicos, así como la de corte más contemporáneo, hay que otorgarle importancia que merece por el hecho de ser la base sobre el cual se cimenta. También recibe influencia del mundo cinematográfico puesto que ha determinado algunos aspectos estéticos y compositivos. Debido a la motivación generada en la obra, hay que referirse y explicar estos referentes, los cuales, se podrían englobar a grandes rasgos dentro del género del realismo.

La problemática de la realidad, en cuanto a su forma y contenido, se ha abordado desde diferentes ámbitos como la literatura, el cine o el arte, siendo este último el más significativo. Un lenguaje que ha sido abordado a través de los tiempos con una óptica meridianamente diferenciada. Sin embargo, resulta de mayor interés la lectura hecha a través de la mirada contemporánea de algunos artistas que presentan unas características arquetípicas muy fácilmente reconocibles, dejando entrever algunos signos de influencia en estas piezas. Esta interpretación de la realidad tan personal queda patente a través de géneros tan universales como el retrato, la naturaleza muerta o el paisaje. En algunos casos como una pulsión interna canalizada a través del mundo interno del artista, así como otros en los que se se representa una imagen trascendiendo los límites de la realidad y entrando en cuestiones propiamente metafísicas. Esta diversidad de planteamientos es el aspecto más interesante y el que más ha influido en las series cerradas de la obra que se va a analizar más en profundidad. Con este desarrollo, se pretende conseguir un mayor acercamiento a los diferentes factores que han determinado su nacimiento, haciendo bastante hincapié en los referentes que han servido de inspiración. Además, como de alguna forma se han asimilado para encontrar influencias con la obra actual y entender su evolución lógica en el tiempo.

No se puede hablar de un proyecto concebido en sí mismo como el caso de “Inhospitable places”, sino más bien de series de obra independientes que daban respuesta a las múltiples inquietudes relacionadas con el concepto de realidad y otros aspectos derivados del mismo. Existen dos líneas bajo el nombre de Fotogramas la primera de ellas y Naturalezas la segunda, donde cada una posee una temática y pretensiones diferentes pero comparten el mismo procedimiento a nivel plástico.

Antonio López, el internacional pintor español, resume de una forma muy esclarecedora esa multiplicidad de visiones, tantas como artistas, a través de la cual el autor se expresa y a su vez plantea una reflexión al espectador. Concluye de alguna manera que la emoción la que acerca a las personas a la realidad, que es infinita y diversa. Este autor, paradigma del pintor realista, considera que la explicación de su obra está en la emoción desde la que nace la obra, y en su relación con el motivo, que explica como un diálogo con el natural. La realidad es, por tanto, vista desde un lado cálido, emotivo, no como una imagen fría que se debe reproducir.



Fig. 80. Antonio López. *Gran Vía*, Óleo sobre tabla, 90,5x93,5 cm (1974-1981).



Fig. 81. Antonio López. *Gran Vía, Clavel*, Óleo sobre tela montada en tabla, 119,5x124 cm (1977-1990).

Dentro de la colección Fotogramas, se aborda principalmente el género del paisaje urbano. El título que recibe está inspirado en la estética cinematográfica y queda patente en la apariencia externa del conjunto de la serie. Concretamente, en las primeras grabaciones y largometrajes donde primaba el blanco y negro. Uno de los factores determinantes en el hecho de adoptar esta estética, fue el carácter de sobriedad y atractivo que le reporta a la obra. Prueba de ello, son el gran elenco de artistas que se han servido y sirven de esta escala tonal, en cualquiera de las tendencias artísticas donde hay una fuerte presencia de la imagen visual. Entre la pintura y el cine, dada su catalogación dentro de las bellas artes, siempre ha existido ese carácter retroactivo que permite la influencia entre ambas sin poner en peligro su coexistencia en el tiempo. Una clara fuente de inspiración para estas composiciones es la película *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, una obra básica no sólo dentro de la historia del documental, sino para la historia del cine. El autor estaba fascinado por el ritmo, el movimiento mecánico y el montaje era para él la materialización de esos procesos de movimiento y ordenación. De ahí es donde surge la idea de yuxtaposición de imágenes presente en las pinturas de la serie.



Fig. 82. Dziga Vertov. Fotograma de la película *El hombre de la cámara* (1929).



Fig. 83. Dziga Vertov. Fotograma de la película *El hombre de la cámara* (1929).

En lo que al aspecto técnico se refiere, todas las piezas poseen un procedimiento recurrente y es la superposición de imágenes o montaje fotográfico. Normalmente, con el apoyo de un par de fotografías para generar así un efecto de tránsito entre un fotograma y otro. La clase de formatos especialmente apaisados, reciben una justificación inspirada en la propia configuración del rollo de película, un nexo asociativo más entre la pintura y el cine. El objeto de estudio que encierra la obra, se centra en una particular visión del paisaje como soporte contenedor donde se desarrolla la vida. La resolución plástica se rige por un fuerte interés en la recreación a nivel estructural de este ente colectivo. Como reflejo mismo de la realidad contemporánea y de la existencia, se genera precisamente un vínculo y una fuerte necesidad de recurrir a ese tipo de lenguaje tan específico. A su vez, sirve como testimonio del contraste arquitectónico en las sociedades desarrolladas y su evolución lógica a través de los años.

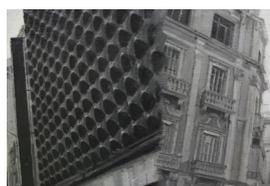


Fig 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92. Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).



Fig. 93. Carlos Asensio. *Centro urbano II*, Óleo sobre lino, 54x105 cm (2012).



Fig. 94. Carlos Asensio. *Centro urbano III*, Óleo sobre lino, 49x120 cm (2012).



Fig. 95. Carlos Asensio. *Centro urbano IV*, Óleo sobre lino, 49x120 cm (2012).



Fig. 96. Carlos Asensio. *Presente/pasado*, Óleo sobre lino, 36,5x85 cm (2012).



Fig. 97. Carlos Asensio. *Presente/pasado II*, Óleo sobre lino, 47x87 cm (2012).

Otra visión complementaria y a la vez referencial es la del pintor británico Lucian Freud, este aporta una conclusión determinante para conocer su obra ya que entiende que su pintura tiene que funcionar como carne. Para este autor, la pintura, es la persona que ejerce un idéntico efecto que la carne sobre él. Este autor figurativo cambió el concepto del arte figurativo en el siglo XX, creando cuadros de tan fuerte impacto realista, donde pareciera que los modelos iban a salir del espacio de sus obras para interactuar con el observador. Lo que se puede afirmar como observador, es que la fuerza de su pintura es una experiencia que no se olvida inmediatamente, permaneciendo una impresión latente en la memoria, acicateando el interés por conocer más del autor. Otro ejemplo contemporáneo más cercano, es el pintor castellanense Traver Calzada donde en su periodo del realismo cotidiano no sólo se interesa por un representativismo radical en la línea objetual, sino también por la realidad representada, que es la que le rodea y la que constituye su cotidianidad. Su pintura no es mera experimentación lingüística, sino un medio a través del cual le permite analizar las cosas y los hechos que conforman su vida.



Fig. 98. Lucian Freud. *Eli*, Óleo sobre lienzo, 71x61 cm (2002).



Fig. 99. Traver Calzada. *Cordero desollado*, Óleo sobre lienzo, 35x45 cm (1979).

La fuente de inspiración en esta línea de trabajos, está directamente influenciada por la naturaleza intrínseca de estos seres que forman parte importante de la misma. En algunos de ellos, el principal motivo que da forma al cuadro es puramente la configuración estética del elemento, su cromatismo y su forma. Sin embargo, en otras obras se da el caso de una intencionada búsqueda de la ironía, a través del nexo generado entre la imagen y el título que recibe. Es decir, un juego de palabras donde las múltiples interpretaciones entran en juego y pueden generar un doble sentido del concepto. Esta serie, se compone de un conjunto de pinturas de pequeño formato donde la principal convicción es el hecho de representar aquello que resulta digno de representar, bajo el prisma subjetivo del gusto y frente a la concepción normativizada de la belleza. Como sostiene Eugenio Trías en una de sus hipótesis: “Lo bello, sin referencia metonímica a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello”<sup>30</sup>.

En lo que al aspecto técnico se refiere, todas las piezas poseen un procedimiento muy académico y esto es la ejecución técnica convencional aunque con el apoyo de una fotografía de alta resolución como soporte. Las composiciones presentan en su totalidad en gran equilibrio y la finalidad perseguida con cada una de las obras se basa en alcanzar el máximo grado de resolución para obtener un nivel mayor de veracidad. Para ello, es necesario aplicar múltiples capas pictóricas y para que esta acumulación resulte atractiva estéticamente, es preciso alternar unas películas con carga matérica y otras con veladuras muy livianas. Otro factor a tener en cuenta para crear armonía con el color y una correcta estratificación de la pintura, es seguir un orden de tipo cromático en el cual las primeras manchas se compongan de una gama de colores fríos principalmente y las sucesivas vayan adquiriendo progresivamente un matiz más cálido para encontrar una cierta profundidad en el elemento representado. Además, la interacción generada por tonalidades de diferente naturaleza es capaz de generar esa vibración cromática que conjuntamente con un adecuado tratamiento de la materia pictórica aporta la necesaria sensación de volumetría en las formas. En última instancia, al hablar de materia resulta imprescindible recalcar la importancia de modelarla adecuadamente para reproducir la misma textura y apariencia del motivo.

<sup>30</sup> TRIAS, E. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 2001. p.51.

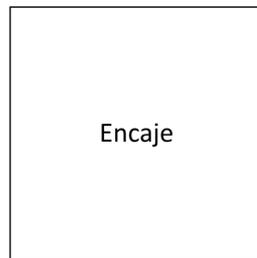


Fig.100, 101, 102, 103, 104 y 105...Detalles del proceso creativo de la obra *La siesta*.



Fig. 106. Carlos Asensio. *La fuente*, Óleo sobre lino, 25x25 cm (2012).



Fig. 107. Carlos Asensio. *La siesta*, Óleo sobre lino, 25x25 cm (2012).



Fig. 108. Carlos Asensio. *Loabster*, Óleo sobre lino, 20x25 cm (2012).



Fig. 109. Carlos Asensio. *Octopus*, Óleo sobre lino, 20x25 cm (2012).



Fig. 110. Carlos Asensio. *Agnus Pictura*, Óleo sobre lino, 24x35 cm (2012).



Fig. 111. Carlos Asensio. *Calvariam*, Óleo sobre lino, 25x35 cm (2013).



Fig. 112. Carlos Asensio. *La siesta II*, Carbonillo y grafito sobre papel, 35x17 cm (2012).

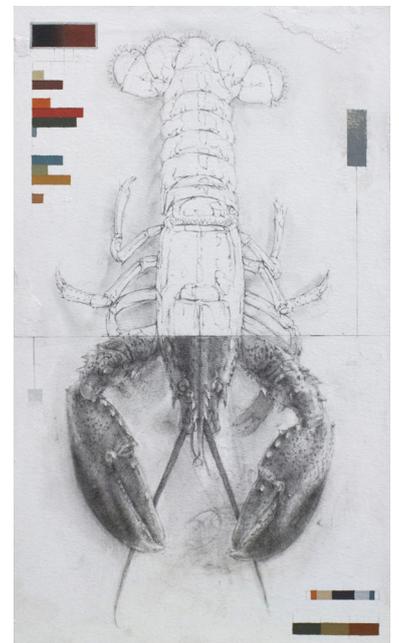


Fig. 113. Carlos Asensio. *Loabster II*, Carbonillo y grafito sobre papel, 35x17 cm (2012).

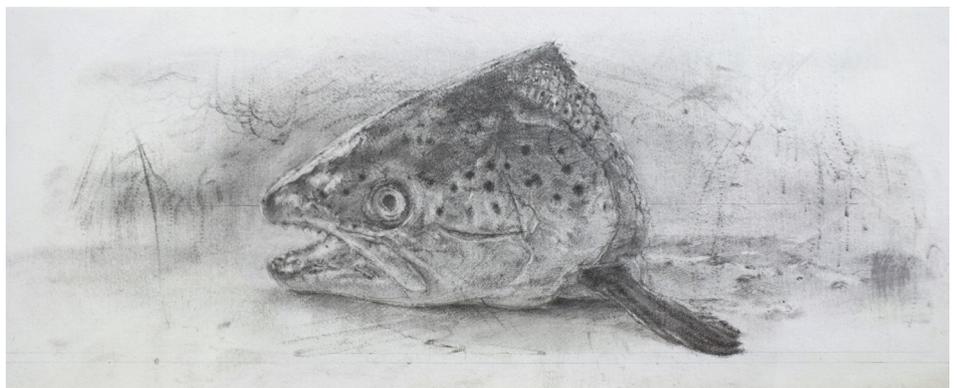


Fig. 114. Carlos Asensio. *La fuente II*, Grafito sobre papel, 16x40 cm (2012).

## 2. Características y reflexión sobre el proyecto. Obra reciente.

En este apartado se va a realizar un análisis general de los aspectos técnicos y formales de las obras pertenecientes a cada una de las cuatro series que componen hasta la fecha el proyecto *Inhospitable places*, así como el proceso que se ha seguido para elaborarlas. Cabe decir que a pesar del desarrollo cronológico que presentan las obras gracias a la agrupación por colecciones, la forma en la cual han sido concebidas no lleva el mismo orden. Esto se debe a las necesidades del propio proceso creativo donde se trabajan diversas obras de manera simultánea con el objetivo de incorporar nuevos elementos o soluciones plásticas extraídas de trabajos con una naturaleza diferente. Al margen de esto, puede verse en su conjunto una evolución progresiva en cuanto al contenido y la forma se refiere además del incremento gradual en su escala.

### 2.1. Serie *Abandoned houses*.

Tal y como se apuntaba en la etapa anterior, las obras ejecutadas parten de un referente fotográfico, con la particularidad de que en su mayoría se tratan de fotomontajes por una cuestión ineludible al estar respresentando una realidad subjetiva. Se va a comenzar explicando el cómo y el porqué de la selección de imágenes, o qué características presentaban para optar por esa configuración.

En primera instancia, decir que todo el material utilizado a lo largo de estos tres años desde que surgiera la posibilidad de acometer este nuevo proyecto, proviene de diversas fuentes: banco de imágenes extraído de internet, fotografías personales y bocetos previos. Partiendo de la base que no se trata de una continuación de la obra pasada, hay que puntualizar que han habido muchos reajustes en cuanto a la metodología de trabajo y su discurso. Todos los trabajos de la presente obra manifiestan una constante que es la presencia de edificaciones en un estado ruinoso, con un mayor o menor protagonismo en función de la serie a la cual se haga referencia. En las primeras, puede apreciarse el papel totalmente principal que juega en la escena, pero a medida que avanza su desarrollo en el tiempo empieza a adoptar un rol más secundario dentro de la composición.

Como puede apreciarse en toda la producción, el motivo que hace de nexo es el edificio de tipo colonial existente en la ciudad de Detroit y cuya influencia viene desde su fundación en el siglo XVIII por colonos franceses. A través de los años y hasta la actualidad, goza de una nutrida mezcla de estilos que puede verse reflejada en algunas de sus construcciones más emblemáticas pero que también se traslada a las viviendas de carácter particular en las zonas residenciales. Un atractivo especial entre elegancia y decadencia que resulta ser un tema muy interesante para representar a través de los diferentes posibilidades que abarcan las técnicas plásticas y fotográficas. De otro lado, existe un componente emocional directamente vinculado a las sensaciones que evoca una construcción de esas características tanto en el autor como en el espectador. Existen ejemplos muy reconocibles en el mundo del arte como Edward Hopper donde incurre en este motivo de forma bastante repetitiva y cuyas características remiten de forma muy

directa a la América profunda. Otro modelo de referencia es el director de cine Alfred Hitchcock, el cual en su afamado largometraje *Psicosis* localiza el desarrollo de la trama en un enclave con un solitario motel, inspirado en el diseño de la casa que aparece en la obra de Hooper y cuyo estilo arquitectónico tiene reminiscencias de tipo colonial como las edificaciones primigenias de la serie *Abandoned houses*.



Fig. 115. Edward Hopper. *House by the railroad*, Óleo sobre lienzo, 61x73,5 cm (1925).



Fig. 116. Alfred Hitchcock. Fotograma de *Psicosis* (1960).

Tal y como puede observarse en las primeras obras que dan comienzo a esta nueva etapa, rompen de una manera drástica a nivel discursivo por el hecho de anteponer el concepto a la técnica. Es decir, una vez se dispuso de un discurso suficientemente consistente, se empezó a dar forma a dicho desarrollo a través de la expresión plástica. En esta etapa del proceso, no puede hablarse de grandes cambios todavía, aunque ya existe una estructura sobre cual empezar a construir algo diferente. Este incipiente período, se inicia a finales del año 2016 con un despliegue de medios técnicos más básicos y sin una fase de experimentación previa.

A simple vista no es fácil de apreciar pero existen algunas diferencias en cuanto a la concepción del boceto previo al inicio de la obra. No se trata de una fotografía tomada directamente del natural en la que no existe ninguna modificación que no tenga que ver únicamente con parámetros de color o luminosidad. Más bien, se ha realizado una selección de las casas que posteriormente iban a ser representadas y consecuentemente descontextualizadas, todo ello a través de un proceso de manipulación de la imagen.



Fig. 117, 118, 119 y 120. Carlos Asensio. Relación de montajes fotográficos preparatorios para la serie *Abandoned houses*.

Por norma general, todas las composiciones presentan un gran equilibrio y un predominio de la representación del elemento protagonista desde una perspectiva frontal. Una cierta similitud con respecto a las obras previas así como una cierta influencia en cuanto a ejecución se refiere ya que se trata en su conjunto de obras de pequeño formato realizadas al óleo sobre tabla. Para conseguir el resultado final que se aprecia, se debe partir de una preparación inicial ya que es muy importante para obtener algunas terminaciones. La superficie se ha imprimado con dos o tres manos de aguacola sin pigmentación añadida, de esta forma se consigue tapar el poro de la madera ofreciendo unas cualidades óptimas para el ejercicio de la pintura y a su vez se mantiene visible la veta. Una vez lista esta base, se ha proseguido con las primeras aguadas con un tinte pardo muy armónico con el color de fondo y al mismo tiempo planteando las luces y las sombras. Este primer paso permite crear una atmósfera que se dejará entrever una vez se vayan acumulando las sucesivas capas así como asentar las formas con un carácter más volumétrico. Llegados a este punto, se empieza a aplicar la pintura con un tratamiento alla prima, valorando con mayor precisión el color y su nivel de empaste, al mismo tiempo que se hace una discriminación de los planos en el espacio pictórico.



Fig. 121. Carlos Asensio. *Abandoned house*, Óleo sobre tabla, 25x25 cm (2016).



Fig. 122. Carlos Asensio. *Abandoned house II*, Óleo sobre tabla, 25x25 cm (2016).



Fig. 123. Carlos Asensio. *Abandoned house III*, Óleo sobre tabla, 25x25 cm (2016).



Fig. 124. Carlos Asensio. *Abandoned house IV*, Óleo sobre tabla, 25x25 cm (2016).

El segundo apartado dentro de la producción de esta serie, presenta un paso adelante dentro del proceso creativo. Se trata de una réplica a nivel de procedimiento con respecto a las pinturas al óleo pero con una variación técnica que responde a una incursión en el mundo del dibujo y sus múltiples posibilidades expresivas. En primera instancia, se ha recurrido al mismo tipo de apoyo visual para realizar los trabajos, solo que transcribiendo la gama de colores y el lenguaje propio de la fotografía a la escala de grises con los medios propios de la gráfica. En todos ellos, previo paso a la iniciación del encaje de las formas, se han planteado unas manchas gestuales, una composición con collage de diferentes papeles a modo de cama sobre la cual reposarán diferentes texturas o se han añadido restos acumulados de pintura seca como acento cromático. El componente monocromo del carboncillo y el grafito resulta muy elegante a la vista, aunque en el momento donde entra en juego con elementos de otra naturaleza orgánica se producen una suerte de efectos que se conjugan perfectamente, enriqueciendo a la obra pero sin llegar nunca a enturbiar el aspecto final. En uno de los dibujos empieza a entrar en juego el efecto de inversión tonal, propio de la simulación producida por los programas de retoque de la imagen digital y que en trabajos posteriores empezará a adquirir mayor importancia.



Fig. 125. Carlos Asensio. Montaje fotográfico de la obra *Abandoned house X*.



Fig. 126. Carlos Asensio. *Abandoned house X*, Mixta sobre papel, 28x28 cm (2016).

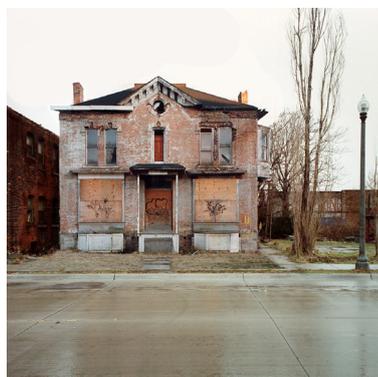


Fig. 127. Carlos Asensio. Montaje fotográfico de la obra *Abandoned house XI*.



Fig. 128. Carlos Asensio. *Abandoned house XI*, Mixta sobre papel, 28x28 cm (2016).



Fig. 129. Carlos Asensio. Montaje fotográfico de la obra *Abandoned house XII*.

Fig. 130. Carlos Asensio. *Abandoned house XII*, Mixta sobre papel, 28x28 cm (2016).

Dando un paso más allá, se encuentra un grupo de trabajos que presenta una novedad con respecto a la obra predecesora y es la introducción de la fotografía como elemento creativo. En este caso, de una manera más convencional aunque esto acabará derivando en explorar las diferentes posibilidades que ofrece la manipulación digital, así como los procesos de transferencia de la imagen. Por el momento, se puede hablar de fotomontajes con un acabado más refinado en cuanto a la integración de los elementos se refiere, los cuales han sido revelados sobre papel fotográfico y posteriormente intervenidos de forma manual. Esta actuación consiste en simular algunos efectos pictóricos a través del spray de color, empezando por unas finas capas a modo de veladura gracias a la baja presión que presentan algunas marcas. Todas las representaciones han adquirido un contrapunto tonal en forma de mancha típica de aerosol, siguiendo un patrón de complementariedad. En algunos casos, con una mayor notoriedad basada en la diferencia entre un color frío y uno cálido gracias a su disposición en el círculo cromático. Sin embargo, hay otros casos en los que suele tratarse de un tono asociado a la gama fría que al alterar su saturación y encontrarse yuxtapuesto con un color más neutro adquiere cualidades opuestas.



Fig. 131. Esquema de color sobre la obra *Abandoned house VII*.



Fig. 132. Carlos Asensio. *Abandoned house VII*, Fotografía intervenida sobre foam, 30,5x30,5 cm (2016).



Fig. 133. Esquema de color sobre la obra *Abandoned house VIII*.



Fig. 134. Carlos Asensio. *Abandoned house VIII*, Fotografía intervenida sobre foam, 30,5x30,5 cm (2016).

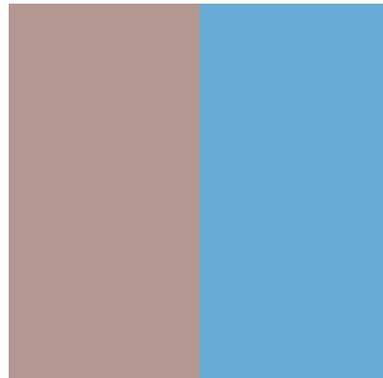


Fig. 135. Esquema de color sobre la obra *Abandoned house IX*.



Fig. 136. Carlos Asensio. *Abandoned house VIII*, Fotografía intervenida sobre foam, 30,5x30,5 cm (2016).

Acto seguido, se va hacer un análisis más exhaustivo de la línea de trabajos que cierra la serie *Abandoned houses*. Se trata de una incursión en la faceta más experimental de la fotografía. Volviendo a los orígenes de la misma, aunque sin renunciar a una revisión más contemporánea gracias a las posibilidades que surgen de esta técnica de reproducción. Para ello, se ha recurrido al método de la Cianotipia el cual se ha descrito en el primer apartado del trabajo.

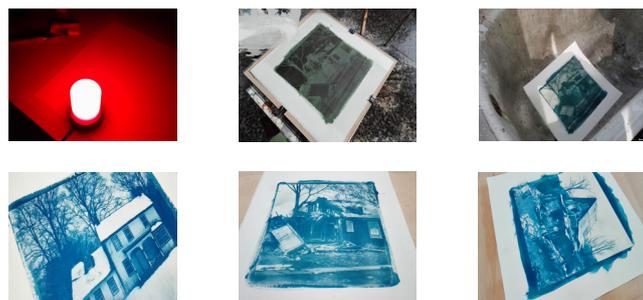


Fig. 137, 138, 139, 140, 141 y 142. Fotografías del proceso de revelado de varias cianotipias de la serie *Abandoned houses*.

En última instancia, se encuentra la recopilación definitiva de obra dentro de la serie y que presenta varios aspectos en favor de una progresiva evolución. Para empezar, se puede hablar de un par de aspectos fundamentales los cuales presentan una marcada diferencia entre los primeros trabajos más básicos y el surgimiento de nuevos cauces de expresión para incorporarlos a la práctica artística.

El primero de ellos, es el uso de la cianotipia como otra vía experimental dentro del abanico de técnicas. Una vez más existe la voluntad de dar un giro a la forma convencional de entender los procesos que en este caso se traduce en la preparación del fotolito. Normalmente, el resultado más común en el revelado es una imagen con las tintas invertidas dado que esta no se suele tratar previamente. Las zonas cubiertas por el tóner impiden el paso de luz natural obteniendo una apariencia totalmente opuesta a la que presenta el cliché. Sin embargo, a través de estos trabajos se ha jugado con la inversión de forma deliberada como producto de la experimentación con el medio. El otro factor que ayuda a entender esta pretensión es la partición del espacio, ya que se abordan a modo de dípticos. Se trata de una nueva aportación que en posteriores obras permitirá la inclusión de otros elementos con una carga conceptual a modo de complemento al motivo arquitectónico. La segunda parte que acaba por completar todas y cada una de las piezas, está realizada al pastel sobre un papel específico y una tonalidad negra. El procedimiento técnico en este caso, consiste en la aplicación progresiva de la luz hasta alcanzar casi un blanco absoluto, así como el ajuste de la forma y los matices de color. La imagen definitiva adquiere el mismo carácter de la fotografía que ha sido tratada bajo un filtro de inversión del color.



Fig. 143. Preparación del fotolito para el revelado de la obra *Abandoned house XIII (parte 1)*.



Fig. 145. Preparación del fotolito para el revelado de la obra *Abandoned house XIV (parte 1)*.



Fig. 147. Preparación del fotolito para el revelado de la obra *Abandoned house XV (parte 1)*.



Fig. 144. Carlos Asensio. *Abandoned house XIII (parte 2)*, Cianotipia sobre papel (2018).



Fig. 146. Carlos Asensio. *Abandoned house XIV (parte 2)*, Cianotipia sobre papel (2018).



Fig. 148. Carlos Asensio. *Abandoned house XV (parte 2)*, Cianotipia sobre papel (2018).



Fig. 149, 150 y 151. Carlos Asensio. *Abandoned house XIII, XIV y XV*, Cianotipia sobre papel / Pastel sobre papel, 40x40 cm (2) (2018).

## 2.2. Serie *Forgotten roots*.

En esta nueva serie, se puede observar de forma sistemática en casi todas las piezas el formato concebido como una división del espacio. Esto es una consecuencia directa de la necesidad de ampliar el formato puesto que su producción se ha estirado hasta un punto en el que se han explotado sus múltiples variantes y empieza a reclamar una cierta reinención. Esto facilita la inclusión de nuevos elementos que enriquecen la lectura de la obra. En consecuencia, es este el momento preciso para empezar a hablar del uso del método de asociación libre de ideas. Si bien es un sistema cuyo origen se circunscribe en el psicoanálisis, además de un proceso catártico para el paciente, tiene otra vertiente como catalizador de ideas para la creación artística. Las asociaciones pueden surgir de manera completamente espontánea, asociación libre propiamente tal, en sentido estricto o inducidas por algún elemento de un sueño o por cualquier otro objeto de pensamiento como podría ser una fantasía. Es este último punto en el que interesa incidir, puesto que la aparición de nuevos elementos para ser incorporados en la plástica tienen siempre el mismo denominador común y es el concepto primigenio que da forma al proyecto.

El proceso llevado a cabo consiste en generar una serie de conceptos relacionados con la casa abandonada. De ahí surge el motivo de la raíz como un elemento cuya esencia es muy proclive para realizar un símil con la edificación complementaria. Un hogar es un espacio físico donde se genera un fuerte vínculo de tipo emocional, equiparable a la fortaleza de la raíz propia. Tal y como ocurre en el caso de este germen natural, resulta ser el sustento y la base sobre la cual acabará germinando una futura planta, de la misma manera que un ser humano puede encontrar en esa vivienda esas mismas cualidades sobre las cuales se forjarán aspectos de su persona. De tal forma, se puede encontrar de forma reiterada múltiples soluciones plásticas para esta materia y que volviendo al recurso asociativo ha permitido derivar en otras formas vinculadas a la esencia y la naturaleza misma.



Fig. 152, 153, 154 y 155. Fotografías utilizadas como referente para algunas obras de la serie *Forgotten roots*.

Entrando en aspectos procedimentales, a lo largo de este capítulo se puede empezar a hablar de la hibridación de técnicas o técnicas mixtas. En las obras del apartado anterior, por norma general se distingue el sistema empleado en cada una de ellas, con alguna que otra distinción. Sin embargo, los presentes trabajos adquieren una mayor complejidad al entremezclar técnicas secas y húmedas en un mismo soporte, así como un tratamiento más plástico de la fotografía que normalmente posee una apariencia más fría que los medios vinculados a la plástica. Para poder abarcar toda la metodología utilizada durante la serie, es mejor desgranar de forma individualizada cada una de las subseries para poder resaltar las diferencias que las caracterizan.

Las creaciones definitivas, se componen de una mezcla entre un dibujo y una fotografía. Esta última, ha recibido un tratamiento para mejorar su resolución y posteriormente se han desaturado sus niveles de color para añadirle un filtro fotográfico con cierto grado de opacidad y potenciar así su presencia. En cada una de ellas se ha aportado una tonalidad diferente, dando pie a terminar las piezas de una manera que anteriormente no se hubiera siquiera imaginado. Los dibujos han recibido un tratamiento algo particular, herencia de la anterior etapa, que se inicia con un lijado sobre el papel una vez pegado sobre el soporte rígido. Esto permite obtener una textura sobre la cual el polvo del carboncillo se acaba introduciendo una vez se realiza la grisalla. Acto seguido, se empieza a definir la forma y plantear una correcta valoración del claroscuro. Para conseguir una mayor resolución se opta por la utilización de lápices de grafito y barras grasas para potenciar la intensidad de los negros que el carbón no llega a alcanzar. Una vez fijado el pigmento, se han completado los trabajos con unos detalles de color realizados al óleo y una densidad alta de pintura, algo que contrasta con la finura del dibujo y sin dejar rastros en el papel. Por otro lado, se consigue con este acento una mayor armonía a la hora de su contemplación, equilibrando el peso de la zona coloreada con el filtro.

En un caso concreto, se ha optado por la opción del fotomontaje con el objetivo de superponer varias imágenes en formato polaroid y el tratamiento de la pintura al óleo no ha sido aplicada con pincel a la manera más convencional. Por el contrario, se han adherido con pegamento las acumulaciones de materia seca procedentes de la paletas pictóricas, proporcionando un gran relieve y un efecto visual cargado de expresividad.



Fig. 156. Carlos Asensio. *Forgotten roots*, Mixta sobre papel / Fotografía, 29x35 cm / 19x25 cm (2016).



Fig. 157. Carlos Asensio. *Forgotten roots II*, Mixta sobre papel / Fotografía, 29x35 cm / 19x25 cm (2016).



Fig. 158. Carlos Asensio. *Forgotten roots III*, Mixta sobre papel / Fotografía, 29x35 cm / 19x25 cm (2016).



Fig. 159. Carlos Asensio. *Abandoned houses*, Fotografía / Mixta sobre papel, 18x40 cm / 40x40 cm (2016).

Una vez superada la tentativa de indagar las posibilidades que la fotografía digital puede ofrecer, se abre otro camino por explorar y con nuevos cauces de expresión personal. Este abarca todos los métodos de transferencia de la imagen, empezando por la técnica del transfer con látex vinílico.

Para comenzar, se ha seleccionado como superficie de prueba la madera en crudo, con una imprimación previa de dos manos de aguacola para tapar el poro y permitir una mejor adherencia, sin olvidar que tras la plasmación de la imagen prosigue un proceso de pintura. Después de esto, se ha ajustado la fotografía al tamaño deseado y ha sido impresa en efecto espejo para obtener una correcta orientación al final. A continuación, se ha aplicado de manera uniforme sobre la parte impresa de la foto una densa capa de medium que inmediatamente ha sido adherida sobre el soporte. Tras un proceso de secado de unas horas, se ha procedido a retirar la celulosa del papel por el dorso de la hoja con la ayuda de un estropajo humedecido. En este caso, se ha optado por la primera opción ya que al haber mayor fricción y ser un objeto más tosco, se consigue un acabado imperfecto simulando zonas descompuestas muy acordes con la estética degradada que impregna al conjunto de las casas. No obstante, tanto la atmósfera general como las zonas vacías de la imagen se tornan del color de la madera consiguiendo una integración muy interesante.

La otra parte a mencionar es totalmente opuesta en cuanto a dimensiones y tratamiento se refiere, ya que duplica su tamaño apareciendo como sujeto protagónico el elemento de la raíz. Este ente siempre se compone de la misma manera, es decir, como la parte inferior de los cuadros partidos, siguiendo un orden natural ya que al nacer bajo la superficie terrestre debería aparecer normalmente por debajo de las contrucciones, en orden inverso carecería de sentido. Es más, en esta serie se puede apreciar un suerte de interacción entre elementos, algo insólito entre anteriores trabajos y precisamente este hecho que se presenta de manera recíproca enfatiza todavía más la integración a nivel formal. Su resolución técnica conlleva un trabajo acumulativo de capas que alternan el óleo con el spray. De este modo, uno de ellos presenta un primer recubrimiento con tonos cálidos que ha sido progresivamente solapado por varias manos de colores ácidos propios del spray en tonalidades frías y alternadas con otras oscuras bastante cargadas de materia pictórica. Al cubrir parcialmente todos los estratos se consigue crear una mayor vibración tonal desde el principio. A la inversa ocurre con el otro cuadro que hace de díptico, se parte de una gama fría para concluir en una de colores cálidos.



Fig. 160 y 161. Proceso de trabajo en las partes inferiores de las obras *Forgotten roots IV* y *V*.



Fig. 162. Carlos Asensio. *Forgotten roots IV*, Mixta / Óleo sobre tabla, 25x40 cm / 40x40 cm (2017).



Fig. 163. Carlos Asensio. *Forgotten roots V*, Mixta / Óleo sobre tabla, 25x40 cm / 40x40 cm (2017).

Por otro lado, se presenta un abanico diferente de recursos basado en la adhesión de tela de lino al soporte rígido. Para empezar a trabajar sobre la misma, es necesaria una preparación adecuada que en esta ocasión ha sido una media creta con base de pigmentación blanca. Por tanto, esto otorga un efecto diferente al acabado de la transferencia que ha sido aprovechado para plantear la estética general de la pieza. A la hora de concebirlo, el formato del bastidor ha supuesto un condicionante ya que debido a su tamaño y al querer ajustar la imagen hasta los bordes, ha obligado a generar una reproducción dividida en dos partes que han tenido que ser recompuestas en una sola. Cabe resaltar que todos los transfers se han tratado en última instancia con unas pasadas de alquídico y posterior barniz para obtener la mayor nitidez posible y asegurar un óptimo anclaje de la copia.

La apariencia ha ido adquiriendo unos tintes más austeros en lo que a paleta de color se refiere, algo que invita a realizar alguna transformación en los elementos complementarios a un paisaje ya de por sí fantasmagórico. Esto hace alusión a los fragmentos de paisaje rocoso, que una vez más mantienen ese vínculo con las raíces como elemento natural aunque con un carácter degradado debido a la intervención del ser humano. En uno de los casos, se presenta una fracción de montaña en la penumbra con tal grado de descomposición de la forma que resulta difícil percibir lo que está representado. En el otro, aparece una repetición del mismo elemento sólo que generado a través de una malla 3d. Esta copia de un carácter más etéreo, ha sido pintada de forma tal que no se encuentra completa y presenta unos huecos cuya finalidad sería simular un proceso de destrucción progresiva.

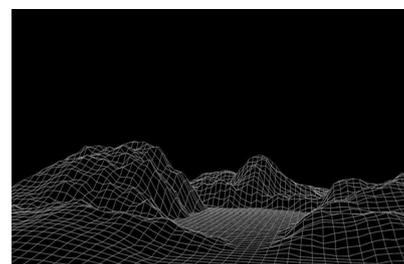


Fig. 164 y 165. Imágenes referenciales para las partes inferiores de las obras *Forgotten house I y II*.



Fig. 166. Carlos Asensio. *Forgotten house*, Mixta / Óleo sobre lino, 30x30 cm / 20x30 cm (2017).



Fig. 167. Carlos Asensio. *Forgotten house II*, Mixta / Óleo sobre lino, 30x30 cm / 20x30 cm (2017).

El siguiente grupo de obra, es el resultado de una inmersión dentro del mundo de la gráfica y sus múltiples capacidades expresivas. Hay que puntualizar, que todo ello ha sido viable llevarlo a cabo gracias a una estancia temporal de tres meses en un centro de producción especialmente acondicionado con las herramientas de estampación y un debido asesoramiento personalizado. Una de las principales características a destacar es la hibridación de técnicas, unas de reproducción mecánica y otras de acabado manual. De todas las que se han empleado sólo se encuentra el transfer como medio más familiar, todas las demás han supuesto la iniciación en un terreno inexplorado donde algunos de los resultados presentaban el factor sorpresa fruto de no conocer los procesos en profundidad.

Como bien se ha mencionado, se presentan un par de grabados con un papel que no resulta el más idóneo como piezas iniciales de esta colección. Siguiendo el orden

cronológico del proceso llevado a cabo conduce a hablar nuevamente de la transferencia, realizada en este caso con disolvente. Normalmente, las herramientas empleadas son algún tipo de utensilio rígido con el cual pueda ejercerse presión y de esta manera se consigue un acabado muy concreto. Al utilizar un tórculo de grabado como medio de estampación tanto el modo como el resultante se altera. Para ello es necesario en primera instancia empapar levemente el papel con disolvente y antes de que este se haya evaporado colocar la fotocopia encima del papel impregnado para proceder a su transferencia. La uniforme presión que ejerce la prensa consigue dotar de gran nitidez y calidad a la impresión. El siguiente paso a seguir tiene que ver con el campo del grabado en su vertiente más tradicional y es la técnica del gofrado. Este es un proceso que consiste en producir un relieve en el papel por el efecto de la presión y surge de unas matrices donde entran en juego el relieve y el hueco, trabajados gracias a los métodos tradicionales o contruidos con técnicas aditivas. Es muy común estamparlo sin tinta sobre papel blanco y su finalidad es construir la imagen con los relieves producidos por la incidencia de la luz. Dicho esto, es necesario realizar un diseño que posteriormente va a ser tallado en una plancha de linóleo con la ayuda de diferentes tipos de gubias. Una vez seleccionada la zona donde ubicar el próximo elemento, el papel debe sumergirse en una cubeta con agua y retirarlo inmediatamente para que repose sobre unos pliegos de papel secante que favorecerá la absorción del exceso de líquido. Una vez que la lámina ha alcanzado el punto óptimo de humedad, se procede a la colocación de la plancha en la base de la prensa, de modo que la lámina se encuentre enfrentada con la cara útil de la hoja y en contacto con la misma.



Fig. 168 y 169. Proceso de elaboración de los diferentes linóleos y las herramientas necesarias para su elaboración.

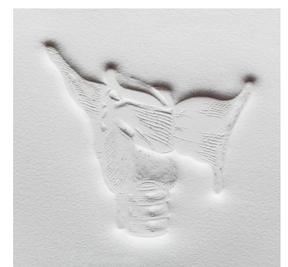


Fig. 170, 171 y 172. Primeras pruebas con el gofrado, una muestra de los tres motivos empleados en las diferentes obras.

Este mismo desarrollo se ha llevado a cabo en un mayor número de grabados aunque con un papel más específico y sobre todo con mucha tolerancia a la humedad. Todos y cada uno de los trabajos que configuran esta pequeña recopilación de obra en serie guardan varios elementos que se repiten, aunque ni de manera sistemática ni respetando una manera de componerse en el papel. Además, han sido intervenidos manualmente con diferentes técnicas secas y al agua. Por este motivo, no puede hablarse de una obra seriada y se debería contemplar más bien como monotipo, es decir, una impresión única, sin que se produzcan más ejemplares iguales. Este tipo de grabado adquiere un mayor valor porque se entiende que se ha acometido todo el proceso técnico para obtener una sola obra, cuando lo común en grabado es producir una tirada más o menos extensa de ejemplares.

Entrando en un aspecto más conceptual, se puede hablar de la introducción de nuevos elementos para seguir enriqueciendo el contenido de los trabajos. A los ya característicos elementos arquitectónicos y naturales, se suman otros de corte animal. Estos se encuentran intrínsecamente vinculados entre sí ya que forman parte del conglomerado universal y se trata de especies o organismos cuya estética resulta de lo más atractivo en términos plásticos, así como en vías de extinción. Este último aspecto es un factor determinante a la hora de la selección y como el resto de componentes, ayuda a enfatizar ese sentimiento de desasosiego y tragedia. Normalmente, el grado de definición permite que las formas sean reconocibles pero al mismo tiempo sin llegar a ser muy explícito ya que favorece a crear una mayor inquietud y esfuerzo por parte del espectador para reconstruir el mensaje implícito en la obra. Por otra parte, a nivel expresivo se genera una riqueza visual por la mezcla de lenguajes, algo que es una constante en todo el proyecto. En esta selección en particular, queda patente esa conjunción por una parte entre la veracidad propia del transfer en contrapartida con la subjetividad de la parte más manual. Al fin y al cabo, se trata de encontrar un equilibrio entre la figuración y la abstracción.



Fig. 173. Carlos Asensio. *Forgiven roots IX*, Mixta sobre papel, 61x45 cm (2017).



Fig. 174. Carlos Asensio. *Forgiven roots X*, Mixta sobre papel, 61x45 cm (2017).



Fig. 175. Carlos Asensio. *Forgotten roots XI*, Técnica mixta sobre papel, 72x56 cm (2018).



Fig. 176. Carlos Asensio. *Forgotten roots XII*, Técnica mixta sobre papel, 72x56 cm, (2018).



Fig. 177. Carlos Asensio. *Forgotten roots XIII*, Técnica mixta sobre papel, 72x56 cm (2018).

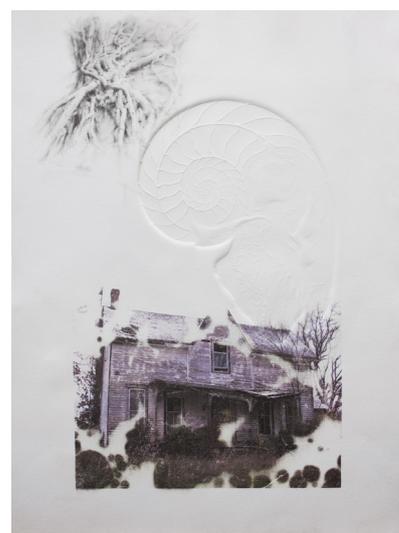


Fig. 178. Carlos Asensio. *Forgotten roots XIV*, Técnica mixta sobre papel, 72x56 cm (2018).

### 2.3. Serie *Inhospitable places*.

Dentro de este apartado de la producción, se encuentra una serie de trabajos en vías de desarrollo. Sin embargo, supone un paso adelante dentro del proceso evolutivo en cuanto al factor del formato ya que abordar un tamaño medio tirando hacia grande, ofrece algunas ventajas. Primeramente, a la hora de concebir una composición, la mente opera de una manera distinta y empieza a plantear opciones que distan de otros trabajos con un tamaño mucho más reducido. De la misma manera que muchas

ideas preconcebidas para un tamaño mayor no funcionarían en otro más reducido, lo mismo ocurre en el caso contrario. Gracias a ello, se consigue una mayor pluralidad en las imágenes y variedad en cuanto a los tamaños, un hecho positivo a la hora de valorar el conjunto de la obra de un autor. Volviendo al marco compositivo, existe un cambio sustancial que tiene que ver con la interacción de todos los elementos propios de la naturaleza en un mismo plano sin necesidad de fragmentar la pieza. Como consecuencia, permite adentrar al espectador en un mundo propiamente metafísico donde la realidad es parte del lenguaje y no del trasfondo como en el caso de Jesús Zurita al cual se ha hecho referencia anteriormente.

Siguiendo la estela de la obra de este autor, se puede observar una amalgama de elementos que guardan una relación entre sí pero con un nivel de barroquismo tal que puede llegar a resultar un tanto confuso. Nada más alejado de la realidad teniendo en cuenta la sensación de inquietud y misterio buscada a lo largo de todo el recorrido de la serie. En uno de los casos, presenta un aspecto un tanto agobiante y parecido al horror vacui en el cual no existe prácticamente ninguna zona en la que respire la hoja blanca del papel. En cambio, en una de las piezas se ha buscado de forma deliberada una composición con una mayor tensión visual al desplazar el grueso de la obra a uno de los lados. Esto permite jugar con los silencios tan necesarios para compensar las zonas cargadas con mucho detalle o un alto contraste. Un aspecto formal a tener en cuenta, es la pérdida progresiva de importancia que ha ido adquiriendo la casa desde el principio hasta este tercer punto en el desarrollo. Esto ha sido en detrimento de elementos orgánicos, fragmentos de vegetación agreste, o de roca de origen volcánica que parecen estar absorbiendo a las arquitecturas y relegándolas a un segundo plano. Las intrincadas formas acaban por determinar una apariencia más abstracta que las analizadas hasta el momento, donde hay una tendencia hacia un lenguaje más figurativo en su conjunto.

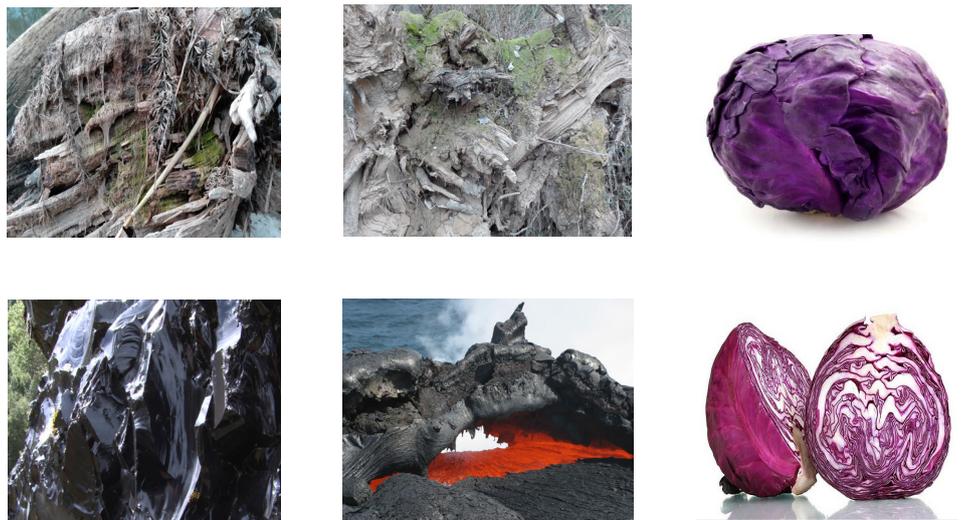


Fig. 179, 180, 181, 182, 183, y 184. Fragmentos fotográficos utilizados para las obras Inhospitable places I (izquierda), II (centro) y III (derecha).

En este caso, la resolución técnica conlleva un proceso más complejo que los dibujos anteriores, asemejándose más al método de elaboración de un cuadro. Así pues, se han iniciado con una grisalla base de carboncillo estirando al máximo la escala tonal que puede ofrecer y planteando a la vez el claroscuro a nivel general. Una vez hecho esto y tras haber afianzado en parte el pigmento, se ha proseguido con la valoración de los oscuros gracias a una barra de carbón graso cuya escala es más baja si cabe que un carboncillo y se obtiene a la vez un matiz más cálido en los negros. Para entrar a detallar se ha recurrido tanto a la utilización de lápices de grafito como compuestos consiguiendo una gran riqueza en cuanto a registro de grises se refiere. Una vez llegados a este punto, se debe fijar por completo todo el dibujo antes de dar el último paso del proceso creativo. Esto supone añadir unos acentos de color para romper con la monotonía del conjunto gracias a la utilización de unos pasteles al óleo de colores bastante saturados. Prácticamente cualquier combinación con el blanco y negro funciona cromáticamente hablando, pero hay que tener muy en cuenta donde se va a utilizar exactamente, puesto que es un recurso más que puede beneficiar a la hora de equilibrar una composición o en su defecto generar una inestabilidad de forma consciente. Las barras de pastel han sido aplicadas con una mayor o menor opacidad, en función de la presión ejercida, emulando de tal manera el efecto que generan las veladuras en la pintura y acabando por completar el laborioso proceso de capas al que se hacía mención al principio.



Fig. 185. Carlos Asensio. *Inhospitable place*, Técnica mixta sobre papel, 68x68 cm (2017).



Fig. 186. Carlos Asensio. *Inhospitable place II*, Técnica mixta sobre papel, 68x68 cm (2017).



Fig. 187. Carlos Asensio. *Inhospitable place III*, Técnica mixta sobre papel, 80x80 cm (2018).

#### 2.4. Serie *Ghost reveries*.

Esta es la última parada del recorrido realizado a través del proyecto, hasta la fecha se ha tratado de una selección de los mejores trabajos y la vez más representativos para ilustrar el contenido teórico. Cabe resaltar que algunos de ellos se han descartado por el hecho de presentar grandes similitudes con los seleccionados o no alcanzar unos criterios óptimos de calidad. Otros tantos, se encuentran todavía en una fase algo incipiente de desarrollo. No obstante, gracias a este capítulo se puede llegar a hacer un balance ponderado sobre los resultados obtenidos y pudiendo valorar la progresiva evolución, que al fin y al cabo era uno de los objetivos pretendidos desde un primer momento.

Centrando de nuevo la atención en la parte conceptual, se puede percibir aquí un despliegue mayor en cuanto a los referentes literarios, cinematográficos y artísticos que de alguna forma quedan plasmados en cada una de las piezas de forma individual. Así como en la segunda serie podían apreciarse bien diferenciados unos elementos de otros, principalmente por una cuestión de formato, el incremento en el tamaño de las obras ha dado lugar a un planteamiento donde se permite ubicar todos y cada uno de los componentes de la obra generando una interacción entre los mismos. Para empezar hablando de estas influencias, es necesario hablar en primera instancia de Howard Phillips Lovecraft como uno de los causantes de la aparición en algunas piezas de seres con una apariencia reconocible en la naturaleza, pero que tras un proceso de deconstrucción de la forma no se presentan de una forma explícita sino a modo de insinuación fantástica. En un extracto del libro *Viajes al otro mundo*, este escritor hace precisamente una alusión a “Cuán terrible es el precio de una simple mirada. Y aquellos que entraren no podrán volver jamás, porque en los espacios infinitos que trascienden nuestro mundo existen formas tenebrosas que atrapan y envuelven”<sup>31</sup>. Como contrapunto a este elemento más ficcional, vuelve a aparecer la vivienda como motivo cohesionador y que acerca a una realidad más cotidiana. Esa misma existencia desarrollada en algunos filmes del director estadounidense David Lynch como pueden ser *Una historia verdadera* o *Carretera perdida*, cuya ambientación se encuentra localizada en áreas de Estados Unidos, generando grandes reminiscencias con las obras pictóricas.



Fig. 188. François Baranger. Ilustración de Cthulhu del autor Howard Phillips Lovecraft (2017).



Fig. 189. David Lynch. Fotograma de la película *Una historia verdadera* (1999).

<sup>31</sup> LOVECRAFT, H.P. *Viajes al otro mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. p.57.

Dentro del capítulo de otros temas que han servido como fuente de inspiración, se puede hablar de un interés por el campo de la anatomía morfológica a través de los diferentes estudios realizados en manuales especializados. En ellos pueden encontrarse incluidos grabados que presentan un análisis pormenorizado a nivel interno y externo de los órganos, a través de secciones o gracias a la separación de todas las partes que comprenden cada una de las piezas de un complejo organismo como lo es el cuerpo humano. Nuevamente, se recurre a elementos de componente orgánico, algo que viene siendo una constante en las series de reciente creación. Como todo proceso evolutivo requiere, se trata de una necesidad de reajuste y aportación de soluciones nuevas al trabajo. Tampoco existe diferencia alguna en cuanto al grado de definición, dada la voluntad de no aportar un mensaje de manera tan explícita, involucrando al espectador en mayor medida y obligándole a realizar un esfuerzo intelectual para una lectura más eficiente.

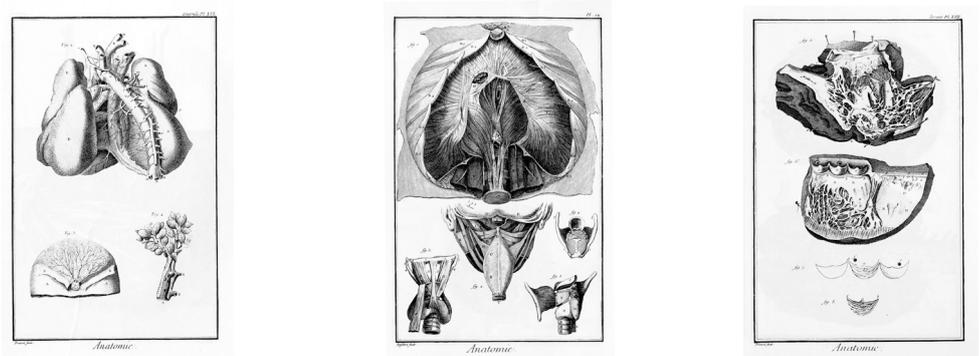


Fig. 190, 191 y 192. Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert. Ilustraciones del libro *Anatomie* (2003).

Ahondando en materia de los procedimientos utilizados en esta línea de trabajos, se tiene que remarcar nuevamente la importancia del cambio de formato con respecto a los antecesores. Esto ha marcado desde un principio la tónica de trabajo que iba a llevarse y eso es algo que se ve reflejado en la variación estilística que presenta. Se trata de la primera agrupación de obra que podría empezar a considerarse entre medio y gran formato. Una de las variaciones sustanciales tiene que ver precisamente con un aspecto del mismo y es la base preparatoria. A lo largo del proyecto, no se había recurrido a las imprimaciones tradicionales tal y como mandan los cánones, esto es algo heredado de la etapa anterior y ha sido rescatado con el fin de aprovecharlo en favor de las características de cada cuadro. Para ser más exactos, se ha recurrido a la elaboración de una media creta en todos los casos. Dado que el soporte es madera, tradicionalmente se ha utilizado siempre una creta al uso, lo que viene a ser una imprimación magra, pero por cuestiones de secado se ha aplicado una preparación pensada para tela sobre soporte rígido, modificando algunos aspectos. El primer paso a seguir, ha sido aplicar dos manos del agua cola que previamente ha sido preparada al baño maría para garantizar el sellado del poro en la madera. Mientras el proceso de secado sigue su curso, se añade en un recipiente a parte el agua cola sobrante con la proporción adecuada de pigmento de carga y aceite de lino, esto retarda la coagulación del aglutinante y favorece a la

elasticidad de la mezcla. Una vez se encuentran estos ingredientes perfectamente cohesionados y libres de impurezas se añade el pigmento de color, el cual varía en cada una de las cuatro obras y cuyo objetivo es entonar sus fondos de forma acorde con la gama seleccionada para los elementos predominantes en la composición. Por otra parte, es una forma más rápida y económica para cubrir una zona amplia sin tener que recurrir al óleo industrial.

El método para componer los trabajos ha seguido la misma trayectoria que hasta el momento, donde la herramienta digital sirve de apoyo para la concepción del boceto que aunque guarda gran parecido con la obra definitiva, hay aspectos propios de la fotografía e incluso plásticos que a la hora de plasmarlos físicamente en la obra requieren de otras soluciones propias del lenguaje de la pintura; de otra forma serían totalmente inviables de recrear dadas las limitaciones propias de los programas de manipulación de la imagen. Así pues, el resultado final siempre tiene un componente azaroso y sujeto a cambios que algunos casos resulta más evidente que en otros. A nivel pictórico, se ha intentado buscar una gran variedad de registros y eso implica una discriminación en los planos de detalle así como una riqueza textural marcada. En las zonas que se ha querido trabajar *alla prima*, se han conservado todos los registros propios de la mancha inicial, sin cubrir toda la superficie para que las zonas descubiertas del fondo agreguen una mayor vibración visual. Por el contrario, esto contrasta con otras áreas puntuales donde se llevó a cabo un trabajo por capas alternativas de materia junto con otras de veladuras. En este caso, a parte de los pinceles han entrado en juego diversas clases de espátulas u otros objetos que aportan una gama de acabados lo más variado posible. De esta manera se consigue romper con el ideal de alcanzar un resultado en la imagen de lo más fidedigno hacia la fotografía y por descontento con los criterios estrictamente académicos de profundidad y perspectiva. El espacio pictórico generado no se corresponde con la realidad misma, esta se encuentra fragmentada y dispuesta con una serie de complementos ajenos a la misma pero que al entrar en contacto presentan la proyección de un mundo subjetivo. Así pues, la estructura de las imágenes se encuentra facetada y contenida por formas geométricas que se complementan de forma caprichosa con la organicidad del resto de elementos del cuadro. Desde la primera a la última pieza que compone la serie, puede observarse una progresiva inclusión de imágenes a la hora de crear y una intención por tomar más riesgos a la hora de ubicarlas. Es decir, partiendo de algo menos recargado y con más equilibrio natural hacia un mayor barroquismo dotado de un desequilibrio provocado. El proceso creativo avalado con trabajo de estudio va marcando el camino a seguir durante el trayecto, algo difícil de imaginar sino se está inmerso en ello.



Fig. 193, 194 y 195. Carlos Asensio. Selección de fotomontajes de obra para la serie *Ghost reveries*.



Fig. 196. Carlos Asensio. *Ghost reveries*, Óleo sobre tabla, 92x108 cm (2017).



Fig. 197. Carlos Asensio. *Ghost reveries II*, Óleo sobre tabla, 80x80 cm (2017).



Fig. 198. Carlos Asensio. *Ghost reveries III*, Óleo sobre tabla, 92x108 cm (2017).



Fig. 199. Carlos Asensio. *Ghost reveries IV*, Óleo sobre tabla, 92x108 cm (2018).

Para cerrar este capítulo centrado en la producción artística, se encuentra una pequeña muestra resultante de la experimentación llevada a cabo en el mundo de las tres dimensiones. Por tratarse únicamente de un par de piezas, no se puede llegar a catalogarse como una serie pero sí una nueva vía de expresión que ha ofrecido la posibilidad de reformular otros posibles caminos que pueden llegar a aportar ideas diferentes de cara al futuro. Tal y como sucede con la selección de obra gráfica, esto no hubiera sido posible de realizar sin la estancia realizada en un centro de producción habilitado con medios necesarios para el ejercicio de la escultura.

La gran particularidad formal que se puede apreciar en estas figuras es la gran similitud que presentan con respecto algunas antropoformas o zooformas representadas en las obras pictóricas sólo que han sido llevadas a las tres dimensiones. Esto requiere nuevamente un cambio de mentalidad, por el hecho de introducir un medio donde entran en juego la noción del espacio y el volumen. Esto significa que se debe tener en cuenta no sólo un fotograma sino muchos de ellos, una dificultad añadida si se tiene en cuenta que el referente del que se ha partido en ambos casos resulta ser un grabado o un fotomontaje. Esto limita las referencias visuales y ha obligado a recurrir a la imaginación para completar todos los planos exceptuando el frontal. La apariencia final de los bocetos remite a una especie de engendros compuestos de fragmentos de origen vegetal, orgánico e incluso animal.



Fig. 200 y 201. Carlos Asensio. Bocetos empleados como referencia para la realización de las esculturas.

Para su ejecución se ha optado por un material cerámico como es el gres blanco de alta cocción, un componente de calidad y apto para ser maleable así como con un tono elegante y que se ajusta al planteamiento inicial de la idea. Una vez claras las dimensiones de cada una de las piezas, se ha procedido a sopesar cual es el método de trabajo adecuado para realizarlo con garantías. Se ha optado por el uso del modelado directo sin estructura interna, algo complejo sino se tienen en cuenta los tiempos de secado del barro ya que al no ser un bloque totalmente sólido, pueden

surgir problemas de anclaje a posteri. No obstante, se trata de un sistema igualmente válido para desempeñar la tarea al igual que el tradicional método de churros de barro para levantar dicha estructura. En primera instancia, se ha empezado a acumular sobre el caballete una cantidad de barro necesario como para construir una pella con un tamaño correspondiente a la mitad de la altura final de la escultura. Una vez conseguido esto, se ha dejado reposar el barro durante unos días con el objetivo de que al perder un poco de humedad adquiriera la consistencia óptima para seguir trabajando y soportara sobre sí misma el peso de más elementos. Estas partes adheridas al tronco de las piezas, se han construido a modo de esbozo al mismo tiempo que se ha empezado a definir la parte principal, con la ayuda de utensilios muy rudimentarios como palos de madera que resultan idóneos para marcar los planos volumétricos. Este es el momento adecuado para proceder al vaciado interno, dejando para ello una pared entre dos y tres centímetros de grosor y ayudando a que el peso final baje considerablemente. Como para ello hay que partir la pieza en dos partes, no es aconsejable entrar mucho en detalle hasta que no se hayan vuelto a juntar. Una vez se encuentran perfectamente adheridas, se puede proseguir con la definición de las formas gracias a los palillos de modelar y otra serie de instrumentos específicos que permiten trabajar mucha precisión. En cuanto a las zonas adheridas a la estructura principal, al resultar bastante delicadas es conveniente consolidarlas bien tras unos días de secado y así evitar que pudieran desprenderse el momento de su elaboración. En cuanto a la apariencia de las piezas se refiere, se ha seguido el mismo esquema que en las pinturas y esto se basa en conjugar zonas con acabado más tosco, otras texturadas a base de palillos o a través del sistema a base de pequeños pegotes de barro e incluso algunas con una superficie casi plana. De esta forma, se consigue un amplio registro que además de enriquecer el aspecto final con múltiples matices, le otorga una fuerte carga expresiva a la hora de su contemplación. El último eslabón en el proceso contempla el secado de la escultura y para ello es importante dejarla parcialmente cubierta para que siga su curso natural, ya que un cambio brusco en la temperatura podría desembocar en un desperfecto difícil de enmendar como lo sería una grieta. El tiempo estimado ronda un mes aproximadamente, lapso suficiente para eliminar la humedad por completo y ultimar así su cocción en un horno cerámico a una temperatura aproximada de 1250 °. Este trámite es necesario para alcanzar un óptimo estado de conservación y resistencia del material, ya que en el caso de mantenerse un estado de terracota puede acabar deviniendo en alguna clase de desperfectos.



Fig. 202, 203 y 204. Carlos Asensio. Detalles del proceso de realización de las esculturas.



Fig. 205. Carlos Asensio. *Hybrid*, Gres blanco, 40x31x25 cm (2017).



Fig. 206. Carlos Asensio. *Hybrid II*, Gres blanco, 40x27x20 cm (2017).



Fig. 207. Carlos Asensio. Presentación de las figuras *Hybrid* y *Hybrid II* tras haber sido cocidas.

### 3. Apéndice documental de exposiciones.

Acto seguido se va a realizar un recorrido en orden cronológico por todas las exposiciones que han tenido lugar desde el origen del proyecto y esto comprende tanto ferias, bienales como exposiciones individuales. Por tanto, se pueden ver ejemplos en los cuales sólo hay una pequeña representación hasta otros en los cuales hay una presencia de forma casi íntegra.

La primera muestra se corresponde con la III Edición de Marte, Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Castellón en el año 2016, donde el proyecto Inhospitable places fue galardonado con el premio MARTE a un artista local. La presentación final comprendía un stand compartido con los premiados en la categoría nacional que resultaron ser Tito Pérez Mora y Victoria Maldonado y cuyo comisariado corría a cargo de Carlota Loveart. Para el montaje del mismo, se seleccionaron cuatro trabajos, dos pinturas y dos fotografías, pertenecientes a la primera fase del recorrido que era el punto en el que se encontraba en aquel momento.



Fig. 208. Vista parcial del stand con los premiados en las dos categorías del premio MARTE e inscrito en la feria.

En segundo lugar, se encuentra una obra de gran formato que fue seleccionada para la III Bienal de las Artes de Valencia bajo el nombre de Ciutat Vella Oberta en el año 2017. Se expuso de forma colectiva junto con un cuerpo de obra bastante extenso en una de las salas que formaban parte del recorrido artístico y que es el Centro de Cultura Contemporánea Octubre. Esta pintura no se ha incluido dentro del apartado de las series ya que es la primera parte de un políptico compuesto por un total de cinco cuadros titulado Elephant's Graveyard, el cual se encuentra actualmente en vías de desarrollo. Sin embargo, se trata de una pintura que tiene un significado en sí mismo pero carece de sentido global sino se encuentra de manera conjunta con el resto de piezas al tratarse de una obra indivisible fraccionada en cinco partes.



Fig. 209 y 210. Presentación y fotografía de la obra expuesta dentro de la bienal.

La tercera exhibición dentro del recorrido se compone de una selección más representativa que las anteriores ya que intervienen obras pertenecientes a tres del total de las cuatro series. Esto pudo verse durante la IV Edición de Marte, Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Castellón que tuvo lugar en el año 2017. Para ello se pudo disponer del stand entero en representación de Menuda galería y tras un año dedicado enteramente a la producción de obra, puede apreciarse una evolución favorable en cuanto a la calidad y la puesta en escena respecto al año anterior.

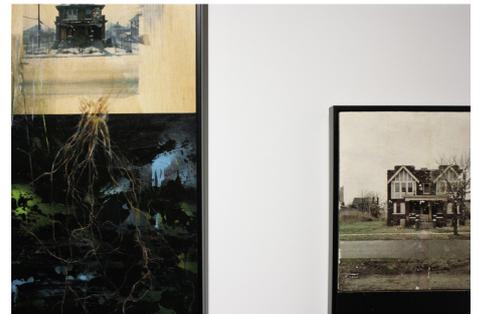
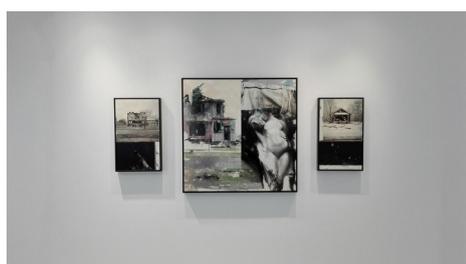




Fig. 211, 212, 213, 214, 215 y 216. Captura fotográfica de todas las piezas expuestas en el stand individual de la feria.

La cuarta muestra y la más completa hasta la fecha es una exposición individual llevada a cabo en el CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente. Esta iniciativa se pudo llevar a cabo gracias a convocatoria anual que promueve el centro donde gracias a una selección llevada a cabo por un jurado de expertos en el campo de las artes, se cubre la programación que va a ser mostrada al público durante la temporada en la sala C. El hecho de ser la única muestra individual desde el inicio del proyecto y tener un periodo de más de un año para la preparación de la misma, ha repercutido de manera muy favorable en el resultado final. Hasta tal punto, que a la hora de presentar la solicitud únicamente se habían resuelto un grupo más amplio perteneciente a la serie Abandoned houses y otro más reducido dentro de la línea Forgotten roots. Por tanto, dentro de la última agrupación de obras producidas se han incluido algunas piezas de reciente creación a esta cadena, así como un buen número que se incluyen dentro de otras series más recientes como son Inhospitable places y Ghost reveries. Estas dos últimas recogen trabajos de mayor formato, pensadas en un principio para obtener una mayor diversidad a la hora de mostrarlas al público y por tanto muy adecuadas para este espacio.



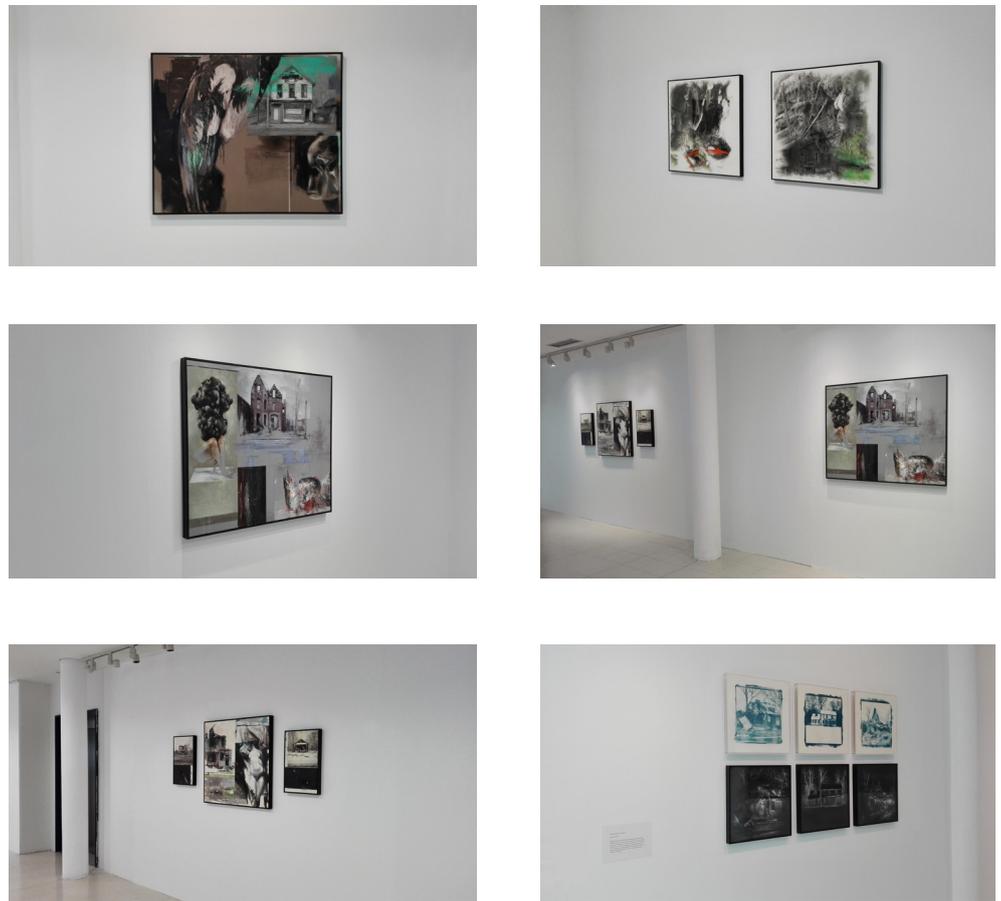


Fig. 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225 y 226. Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.

En último lugar, se encuentra la exposición más nueva y correspondiente con la colectiva llevada a cabo en el Centro Cultural de La Carolina. Para la selección de obra se abrió la décima convocatoria de Arte Aparte, que al mismo tiempo da título a la muestra, con el objetivo de reunir a un buen número de creadores emergentes de diferentes puntos dentro del ámbito nacional para conocer las propuestas más innovadoras dentro de este sector artístico.



Fig. 227. Vista parcial de una de las dos salas que conforman la exposición colectiva.

## **V. CONCLUSIONES**

Una de las principales motivaciones del proyecto era crear una serie de obras con una fuerte carga conceptual a la par que sugerentes en las que existiera una narrativa a través del lenguaje plástico, dándole al espectador la posibilidad de ser partícipe en aquello que está observando y generar una reflexión al respecto.

Como se ha podido observar a lo largo de toda la memoria, el interés personal respecto a las piezas está basado, sobre todo, en las sensaciones poco alentadoras al interpretar la realidad circundante, dejando entrever un posicionamiento al respecto sobre diversos aspectos que han tenido lugar o están ocurriendo. De este modo, el propósito fue plantear las obras como escenarios donde se presenta la realidad de una forma cruda en muchos casos y a veces algo edulcorada con elementos propios de la imaginería, procurando un adentramiento en la esencia del concepto a través de la contemplación de los trabajos. Sin duda, esto ha puesto de manifiesto las inquietudes personales acompañadas de otra serie de influencias propias como el cine y la literatura que acaban por completar el significado de la obra en su conjunto. Una lectura a veces más explícita y otras más encriptada, en función de las necesidades propias de cada trabajo o las apetencias personales. Sin duda, se trata de un proceso catártico en el cual se han ido extrayendo cada uno de los aspectos que encierra una obra de arte y racionalizando procesos que normalmente se llevan a cabo de una forma mecánica sin pararse a pensar sobre su procedencia ni tampoco su verdadera intencionalidad.

Recapitulando ahora sobre el trabajo realizado a lo largo de más de dos años, se puede decir que a nivel personal, más que valorar el proyecto en tanto que a objetivos y resultados, lo entiendo más bien como un proceso de aprendizaje y evolución continua. Ha servido para plantar los cimientos de una labor que ha empezado a dar sus frutos. Teniendo en cuenta que ha habido una ruptura total con la producción anterior y prácticamente existe una vinculación nada más que a nivel técnico, se debe reconocer una transformación considerable hacia los aspectos a valorar en una obra de arte, es decir, un hilo argumental basado en el calado social vigente y por tanto con peso específico, un cambio derivado del mayor grado de experimentación sobre los procesos prácticos y nuevos medios, así como abrir nuevos caminos en aras de encontrar un estilo lo más personal posible.

Por otra parte, hay que decir que el hecho de tener producida una cantidad considerable de obra, mayor de lo permitido por los plazos propios en el máster, permite hacer un mejor balance sobre la evolución que ha llevado en el tiempo. Por tanto, hay que considerar la consecución de unos resultados satisfactorios teniendo en cuenta el punto desde el cual se partía, incorporando diferentes recursos al abanico de posibilidades que se manejaban, como el hecho de incorporar sprays de color, transfers o diferentes tipos de hibridación entre técnicas manuales y fotográficas. Un hecho que ha permitido enriquecer todos y cada uno de los trabajos con las posibilidades texturales y expresivas que ofrecen las nuevas herramientas introducidas. Aunque se haya coqueteado con la fotografía y sus derivados, siempre se ha tratado de conjugar de la mejor manera posible y bajo una mentalidad eminentemente pictórica. Esto viene sino a significar que al no provenir ni conocer

en profundidad el mundo de la fotografía, siempre ha sido utilizando recursos y acabados propios del mundo de la pintura, algo que no resulta en una mera mimesis.

Desde mi particular punto de vista, uno de los cambios más significativos que he podido experimentar a lo largo de todo el proceso, es la evolución llevada a cabo gracias a los nuevos recursos que poco a poco se han ido afianzando como parte del lenguaje propio. Entre ellos, entra en juego también el dar su espacio al azar o accidente aprovechando las posibilidades que se pueden derivar de allí, como el hecho de resolver algunas fases de la obra de manera menos sistemática. A esto se puede añadir el hecho de haber adquirido una mayor conciencia a la hora de resolver las piezas, yendo hacia lo más esencial y economizando recursos para facilitar una apariencia mucho más fresca sin necesidad de recurrir siempre a un trabajo más elaborado a base de capas. En definitiva, no es fácil saber cuando parar el proceso creativo pero dejando paso a la intuición se obtienen resultados más variados en favor de las necesidades de cada obra y no de las ideas preconcebidas o hábitos algo manidos en algunas ocasiones.

En cuanto a la composición de los cuadros y su potencial expresivo, el hecho de haber introducido nuevos referentes artísticos como Michaël Borremans, Justin Mortimer, Matthias Weischer, Jesús Zurita o Adrian Ghenie, ha facilitado la comprensión sobre su forma de trabajar, de entender la pintura y sobre todo de asumir riesgos a la hora de distribuir elementos en el espacio, generando una visión más amplia de lo que significa la imagen. Al principio del proyecto, con la realización de la primera serie de pinturas en formato reducido, aún estaba muy sujeto a esa concepción fotográfica de la imagen tanto a nivel compositivo como técnico. Sin embargo, tras la inclusión del formato dividido ha supuesto el punto de partida para empezar a unir dos elementos que posteriormente han sido hilados con un tercero, acabando con la fusión de todos ellos a modo de collage o amalgama y jugando a la vez con los silencios en la imagen como un factor igualmente protagonista. Estos factores, unidos a la influencia que han ejercido sobre mi obra los autores que se han citado anteriormente, ha servido de gran ayuda para conformar una cantidad de trabajos con una mayor solidez y dar un salto cualitativo en la producción.

También se ha hecho un especial hincapié en el desarrollo teórico de una manera más concienzuda. El statement sobre el cual se respaldaban las primeras obras del proyecto, ha jugado un papel importante para poder facilitar su aplicación durante un tiempo determinado. Sin embargo, ha alcanzado un punto creativo en el cual llegas a la conclusión de que se trata de un tópico con un carácter bastante superficial y reclama necesariamente de un proceso de investigación mayor, para conocer las causas que preceden a esta situación coyuntural, así como la opinión de los expertos en la materia sobre los diferentes factores que entran en juego y su devenir en un lapso de tiempo no muy lejano. Para poder cumplir con este cometido, he tenido que analizar afanosamente la obra de autores como Zygmunt Bauman, Guy Debord, Viktor Frankl, René Guénon, Manuel Calvo Hernando o Joseph Stiglitz. Esto me ha permitido profundizar en temas como las causas y consecuencias de la última crisis económica, la arquitectura de valores propia de la Modernidad y como tras la llegada de la Posmodernidad se han ido disipando. También, he podido encontrar

los motivos que empujan al hombre a encontrar el sentido de la vida en una sociedad cada vez más alienada, así como las ventajas e inconvenientes que ha proporcionado el progreso científico y tecnológico al desarrollo de la sociedad del bienestar, sin obviar las herramientas necesarias para la persistencia de la civilización en un estado de armonía y no incurrir en una situación devastadora de cara al futuro.

Para poder cumplir con todos los objetivos establecidos en el principio del presente trabajo, he podido contar con la participación en varios proyectos expositivos, tanto de carácter individual como colectivo, al tiempo que ha permitido ubicar la obra en un contexto artístico profesional. Por tanto, no se trata únicamente de una investigación en torno a la práctica artística, sino que dicha búsqueda ha sido impulsada por varias exposiciones, añadiendo al Trabajo Final de Máster un punto más de exigencia. De esta manera, he podido hacer una incursión dentro de otro campo que no es el propio de la creación artística, sino su faceta expositiva. Este hecho te empuja una vez más a salir de la zona de confort y pensar no en el hecho de concebir una obra que ya es una realidad, sino en el de su presentación y exhibición en un espacio destinado a ello. Se trata de algo que enriquece a otros niveles, puesto que cada tipo de obra necesita de por sí un planteamiento determinado a la hora de exponerla, al mismo tiempo que debe adaptarse a las condiciones de cada lugar donde va a mostrarse para poder lucir con todo su esplendor.

Para cerrar este capítulo de conclusiones y el proyecto en general, se pueden hacer una última lectura acerca de lo que ha supuesto este largo proceso de elaboración a todos los niveles. De tal forma que ello ha repercutido en una considerable evolución tanto en la parte teórica como en la faceta plástica:

En lo que se refiere al aspecto conceptual, me ha permitido encontrar el perfecto equilibrio con el contenido artístico, ya de por sí mucho más desarrollado. Esto se traduce en un hecho que se ha comentado con anterioridad y es que no resulta suficiente una declaración de intenciones más bien escueta para poder abordar un proyecto de obra que pretende ser de largo recorrido. Resulta esencial toda esta labor de documentación para tener una mayor conciencia sobre la materia tratada y generar nuevas ideas que en un futuro llegarán a traducirse en una obra diferente a lo producido hasta la fecha. Es decir, pese a tener un gran peso específico en el conjunto, la parte plástica necesita retroalimentarse de la teoría para seguir su curso evolutivo y no caer en una repetición excesiva.

En cuanto al aspecto práctico, he podido extraer bastantes conclusiones sobre el camino que debe emprender la obra si quiero seguir en una trayectoria ascendente. Una de ellas, es la ampliación de la escala en las próximas piezas por dos razones; una, por el hecho de no disponer de obra con este formato y dos, porque determina el grado de complejidad de la obra y la posibilidad de expresarme con una mayor libertad a nivel gestual. Por otra parte, el haber incluido la fotografía como elemento protagónico y tras una pequeña incursión en el campo de la escultura, todo apunta a la concepción de nuevas obras que rompan con el plano bidimensional, permitiendo explorar nuevas formas de diálogo como ocurre con las instalaciones donde es lícito incluir objetos volumétricos o interactuar con el espacio.

## **VI. BIBLIOGRAFÍA**

## LIBROS

- ALCALÁ, J.R. ; PASTOR, J: Procedimientos de transferencia en la creación artística. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1997.
- BAUMAN, Z. Modernidad líquida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2009.
- BAUMAN, Z. En busca de la política. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2002.
- BENJAMIN, W. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. México, D.F: Editorial Itaca. 2003.
- CALVO HERNANDO, M. Las utopías del progreso. Barcelona: Guadarrama, 1980.
- CHOMSKY, N. Cómo funciona el mundo: Conversaciones con David Barsamian. Madrid: Clave intelectual, 2012.
- GUÉNON, R. La crisis del mundo moderno. Barcelona: Paidós Ibérica. 2001.
- DEBORD, G. La sociedad del espectáculo. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2008.
- DIDEROT, D. Y D'ALEMBERT, J. Anatomie. París: Bibliothèque de l'Image, 2003.
- FRANCASTEL, P. La realidad figurativa. Barcelona: Paidós Américo, 1988.
- FRANKL, V. El hombre en busca de sentido. Barcelona: Herder Editorial, S.L. 2004.
- GOMBRICH, E. Arte e ilusión. Madrid: Editorial Debate, 1997.
- HAN, B-C. Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder. Barcelona: Herder Editorial S.L. 2014.
- LOVECRAFT, H.P. Viajes al otro mundo. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- MAYER, R. Materiales y técnicas del arte. Madrid: Tursen Hermann Blume Ediciones, 1993.
- MRHAR, P. Cianotipia: Fotografía antigua y alternativa. Londres: Createspace Independent Publishing Platform, 2014.
- ORTEGA Y GASSET, J. La rebelión de las masas. Madrid: Editorial Espasa -Calpe, S.A. 1964.
- RUSSELL, B. Ideales políticos. Madrid: Editorial Tecnos, 2009.
- SÁNCHEZ-CARRALERO, J. Olvidar lo aprendido. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 2000.
- SMITH, R. El manual del artista. Madrid: Hermann Blume. 1991.
- STIGLITZ, J. Caída libre. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. 2011.
- TRÍAS, E. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 2001.
- VARGAS LLOSA, M. La civilización del espectáculo. Madrid: Editorial Alfaguara. 2012.
- VATTIMO, G. La sociedad transparente. Barcelona: Ediciones Paidós, 2006.

### MONOGRAFÍAS

- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, J.M. Antonio López. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996.
- GROVE, J. Michaël Borremans: As Sweet as it Gets. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014.
- TRAVER NAVARRO P. ; GASCÓ A. Traver Calzada. Castellón: Fundación Caixa Castelló-Bancaixa. 1999.

### CATÁLOGOS

- ALONSO MOLINA, O. Jesús Zurita. Ida y trasiego [catálogo]. Madrid: Fundación Banco Santander, 2012.
- JUDIN, J. Y POP, M. Adrian Ghenie: Darwin's Room [catálogo]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2015.

### REVISTAS EN PAPEL Y ONLINE

- DAROS, W.R. Estudios filosóficos, 2015. La Rioja: Instituto Superior de Filosofía. Vol 64, Num LXIV, ISSN 0210-6086.
- FUSED. Justin Mortimer The Apocalyptic Sublime. En: fusedmagazine.co. Birmingham. Disponible en: <https://www.fusedmagazine.co.uk/justin-mortier/> [Consulta: 18 de mayo de 2019]
- OLIVARES, R. El ojo que corta como un cuchillo. Exit, 2009. Madrid: Olivares y Asociados, S.L. Num XXXV, ISSN 1577-272-1.
- TAYLOR, B. Al filo de la creación. Exit, 2009. Madrid: Olivares y Asociados, S.L. Num XXXV, ISSN 1577-272-1.

### PÁGINA WEB

- CUDDY, D. Adrian Ghenie. En: *Widewalls*. Londres. Disponible en: <https://www.widewalls.ch/artist/adrian-ghenie/> [Consulta: 2 de junio de 2019].
- HONTORIA, J. La pintura perversa de Michaël Borremans. En: *El Cultural*. Madrid. Disponible en: <https://elcultural.com/La-pintura-perversa-de-Michael-Borremans> [Consulta: 22 de abril de 2019].

### AUDIOVISUALES

- Matthias Weischer. En: *You Tube*. ARTtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fR7HNaN7Kuc> [Consulta: 26 de mayo de 2019].

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1.** Michaël Borremans. *Goat*, Óleo sobre tabla, 28x34 cm (2017).
- Fig. 2.** Michaël Borremans. *The swan*, Óleo sobre lienzo, 40x49,5 cm (2006).
- Fig. 3.** Michaël Borremans. *Pony II*, Óleo sobre lienzo, 38x52 cm (2009).
- Fig. 4.** Michaël Borremans. *The horse*, Óleo sobre lienzo, 300 x 386 cm (2015).
- Fig. 5.** Michaël Borremans. *Four Fairies*, Óleo sobre lienzo, 110x150 cm (2003).
- Fig. 6.** Michaël Borremans. *The House of Opportunity*. Óleo sobre cartón, 15,3x17,3 cm (2004).
- Fig. 7.** Justin Mortimer. *Outlander*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 210x184 cm (2016).
- Fig. 8.** Justin Mortimer. *Hive*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 214x152 cm (2015).
- Fig. 9.** Justin Mortimer. *Zona*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 183x305 cm (2016).
- Fig. 10.** Justin Mortimer. *Monitor*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 215x315 cm (2016).
- Fig. 11.** Justin Mortimer. *Hoax 18*, Óleo y acrílico sobre tabla, 60x80 cm (2017).
- Fig. 12.** Justin Mortimer. *Parasol*, Óleo y acrílico sobre lienzo, 240x190 cm (2014).
- Fig. 13.** Justin Mortimer. *Depot*, Óleo sobre tabla, 80x60 cm (2009).
- Fig. 14.** Matthias Weischer. *Zelle 2*, Óleo sobre lienzo, 40x47 cm (2018).
- Fig. 15.** Matthias Weischer. *Arsenal 2*, Óleo sobre lienzo, 40x47 cm (2018).
- Fig. 16.** Matthias Weischer. *Versole*, Óleo sobre lienzo, 200x400 cm (2015).
- Fig. 17.** Matthias Weischer. *Petrus Christus*, Óleo sobre lienzo, 210x360 cm (2015).
- Fig. 18.** Jesús Zurita. *Indolente*, Acrílico sobre lienzo, 130x162 cm (2018).
- Fig. 19.** Jesús Zurita. *Sin título*, Tinta sobre papel, 29x42 cm (2012).
- Fig. 20.** Jesús Zurita. *Nocturno sostenido*, Acrílico sobre lienzo, 114x195 cm (2013).
- Fig. 21.** Jesús Zurita. *Donde da la vuelta el viento*, Acrílico sobre lienzo, 65x80 cm (2008).
- Fig. 22.** Jesús Zurita. *Aurora*, Acrílico sobre lienzo, 200x200 cm (2013).
- Fig. 23.** Jesús Zurita. *Emperatriz*, Acrílico sobre lienzo, 54x65 cm (2012).
- Fig. 24.** Adrian Ghenie. *The fake Rothko*, Óleo sobre lienzo, 200x200 cm (2010).
- Fig. 25.** Adrian Ghenie. *The sunflowers in 1937*, Óleo sobre lienzo, 280x280 cm (2014).
- Fig. 26.** Adrian Ghenie. *Untitled (study for Kaiser Wilhem Institute)*, Óleo y collage sobre lienzo, 123,2x202,2 cm (2011).
- Fig. 27.** Adrian Ghenie. *Self Portrait as Charles Darwin*, Óleo sobre lienzo, 202,5x 238,3 cm (2011).
- Fig. 28.** Hannah Höch. *Flight*, Collage sobre papel, 23x18,4 cm (1931).
- Fig. 29.** Raoul Hausmann. *The art critic*, Litografía y papel impreso sobre papel, 31, 8x25,4 cm (1919-20).
- Fig. 30.** Breton, Eluard, Muzard. *Untitled*, Collage coloreado con anilinas sobre papel de cuaderno, 14,9x11,1 cm (1931).
- Fig. 31.** Aleksandr Rodchenko. Ilustración para la revista "Young Guard", Fotomontaje sobre papel, 48,4x32,4 cm (1924).

- Fig. 32.** Aleksandr Rodchenko. Diseño de portada para ración para “*Novyi byt and Art*” de Marietta Shaginan, Estampado de gelatina de plata con gouache sobre sobre papel, 22,3x16,7 cm (1923).
- Fig. 33.** Henri Matisse. *Blue Nude II*, Gouache sobre papel, cortado y pegado sobre papel blanco y montado sobre lona, 17x14,5 cm (1952).
- Fig. 34.** John Stezaker. *Mask (Film Portrait Collage) CLXX*, Collage sobre papel, 25,4x20,3 cm (2014).
- Fig. 35.** Adrian Ghenie. *Van Gogh*, Collage sobre papel, 17x14,5 cm (2015).
- Fig. 36.** Adrian Ghenie. *Self-portrait*. Óleo y collage sobre papel, 41,2x30 cm (2017).
- Fig. 37.** Justin Mortimer. Fotomontaje para la obra *Gefolgschaft*, (2016).
- Fig. 38.** Justin Mortimer. Fotomontaje para la obra *Joker*, (2016).
- Fig. 39.** Justin Mortimer. Fotomontaje para la obra *Resort*, (2016).
- Fig. 40.** Justin Mortimer. Fotomontaje para la obra *Untitled*, (2016).
- Fig. 41.** Angelos Akotantos. *Icono con la virgen Kardiotissa*, Temple y oro sobre lino imprimado y encolado a tabla, 31,1x22,2 cm (final del siglo XIII-XIV).
- Fig. 42.** Angelos Akotantos. *Icono con la virgen Blachernitissa*, Temple y oro sobre lino imprimado y encolado a tabla, 28,5x18,9 cm (principio del siglo XV).
- Fig. 43.** Georges Braque. *Botella, periódico, pipa y vaso*, Carbón y varios papeles encolados sobre papel, 48x64 cm (1913).
- Fig. 44.** Georges Braque. *Bodegón con mesa: Gillette*, Carbón, collage y temple sobre papel, 48x62 cm (1913).
- Fig. 45.** Pablo Picasso. *Naturaleza muerta con silla trenzada*, Collage de óleo, tela encerada, papel y cuerda sobre lienzo, 27x35 cm (1912).
- Fig. 46.** Pablo Picasso. *Vaso de absenta*, Bronce pintado y cuchara de absenta, 21,6 x 16,4 x 8,5 cm (1914).
- Fig. 47.** Jean Dubuffet. *Butterfly-Wing figure*, Mariposa y gouache sobre cartulina, 27x35 cm (1953).
- Fig. 48.** Jean Dubuffet. *Man with a hod*, Tinta y collage sobre papel, 102,2x50,5 cm (1956).
- Fig. 49.** Armando Reverón. *Pajarera*, Bambú, cable de teléfono, papel kraft engomado, hilo, alambre, pigmentos, metal y cartón, 85 x 106,5 x 3,6cm. (1940).
- Fig. 50.** Louise Nevelson. *Series of an unknown cosmos XXXI*, Collage de maderas sobre tabla, 60,6x50,8 cm (1979).
- Fig. 51.** Jean Tinguely. *Fragment from Homage to New York*, Llantas de metal pintado, telas, cinta, madera y cintas de goma, 203,7x75,1x 223,2 cm (1960).
- Fig. 52.** Jean Tinguely. *Fragment from Homage to New York*, Llantas de metal pintado, telas, cinta, madera y cintas de goma, 203,7x75,1x 223,2 cm (1960).
- Fig. 53.** Jean Tinguely. *Fragment from Homage to New York*, Llantas de metal pintado, telas, cinta, madera y cintas de goma, 203,7x75,1x 223,2 cm (1960).
- Fig. 54.** Hans Namuth. *Jackson Pollock*, Gelatina de plata de impresión vintage, 35,6x27,9 cm (1950).

- Fig. 55.** Hans Namuth. *Jackson Pollock painting*, Gelatina de plata de impresión vintage, 24,8x19,7 cm (1950).
- Fig. 56.** Nam June Paik. *Untitled*, Reproductor de piano, quince televisores, dos cámaras, dos reproductores de discos láser, una luz eléctrica con una bombilla y cables, 254x266,7x121,9 cm (1993).
- Fig. 57.** Wolf Vostell. *6 TV Dé-Coll/age*, Video de seis canales mostrado en seis monitores de TV, seis gabinetes de oficina, un teléfono, tres fotografías en blanco y negro, una invitación a la exposición y seis semilleros con berros, dimensiones variables (1963).
- Fig. 58.** Antoni Muntadas. *Between the lines*, Instalación de circuito cerrado que consiste en un monitor conectado a la señal de TV, cuatro cámaras, cuatro monitores, software y una sala de proyección de madera, 220x184x300 cm (1979).
- Fig. 59.** Bill Viola. *Stations*, Vídeo de cinco canales, cinco placas de granito y cinco pantallas de proyección, 610x1525x1525 cm (1994).
- Fig. 60.** Bill Viola. *Catherine's room*, Video con cinco pantallas planas a color, 38,1x246x57 cm (2001).
- Fig. 61.** Ascención Amaro. *Colección Ascensión Amaro*, Fotografía digital, Dimensiones variables (2014).
- Fig. 62.** Manu Arregui. *Irresistiblemente bonito*, Proyección de vídeo HD de dos canales con sonido, Dimensiones variables (2007).
- Fig. 63.** Isabel Alonso. *Nube de hollín*. 20x20x20 cm, Hollín y caja de metacrilato (2016).
- Fig. 64.** Folkert de Jong. *Immortal Longings (The Burning of Roger Williamson, Zandvoort Formula One 1973)*, Espuma de poliuretano, metal, madera, carbón, spray y metacrilato. 150 x 180 x 60 cm (2016).
- Fig. 65.** Chema Madoz. *Sin título*, Gelatinobromuro de plata virado al sulfuro sobre papel baritado y aluminio, 125x157,3 cm (2007).
- Fig. 66.** José Luis López Moral. *No time*, Impresión sobre papel fotográfico Ilford, 21x21 cm (2014).
- Fig. 67.** Bernard Plosu. *The Storm of Ulysses*, Impresión fotográfica sobre gelatina de plata, 28x35,5 cm (1988).
- Fig. 68.** Robert Capa. *Barcelona, agosto 1936*, Gelatinobromuro de plata sobre papel, 30x39,2 cm (1936).
- Fig. 69.** Productos y proceso de elaboración de una cianotipia.
- Fig. 70.** Productos y proceso de elaboración de una cianotipia.
- Fig. 71.** Productos y proceso de elaboración de una cianotipia.
- Fig. 72.** Robert Rauschenberg. *Automobile tire print*, Pintura sobre 20 hojas de papel montadas sobre tela, 41,9x726,4 cm (1953).
- Fig. 73.** Robert Rauschenberg. *Untitled*, Transferencia con disolvente, acuarela y grafito sobre papel, 35,9x50,8 cm (1965).
- Fig. 74.** Robert Rauschenberg. *Untitled*, Transferencia con disolvente, gouache grafito, cinta y collage sobre papel, 29,2x36,8 cm (1967).

- Fig. 75.** Robert Rauschenberg. *XXXIV Drawings for Dantes Inferno*, Litografía sobre papel Arches, 43x44 cm (1964).
- Fig. 76.** Robert Rauschenberg. *Subtotal (from Stoned Moon series)*, Litografía en color sobre papel Rives BFK, 20,32x33,02 cm (1972).
- Fig. 77.** Jesús Pastor. *Sin título*, Técnica mixta sobre lienzo, 40x40 cm (2013).
- Fig. 78.** Jesús Pastor. *Serie aluminio lacado nº1*, Aluminio lacado, 80x80x5 cm (2010).
- Fig. 79.** Jesús Pastor. *Roberte y las leyes de la hospitalidad nº 3*, Aluminio, imán, viruta metálica y Cibachrome, 36x72x5 cm (2000).
- Fig. 80.** Antonio López. *Gran Vía*, Óleo sobre tabla, 90,5x93,5 cm (1974-1981).
- Fig. 81.** Antonio López. *Gran Vía, Clavel*, Óleo sobre tela montada en tabla, 119,5x124 cm (1977-1990).
- Fig. 82.** Dziga Vertov. Fotograma de la película *El hombre de la cámara (1929)*.
- Fig. 83.** Dziga Vertov. Fotograma de la película *El hombre de la cámara (1929)*.
- Fig. 84.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 85.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 86.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 87.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 88.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 89.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 90.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 91.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 92.** Carlos Asensio. Detalles de la serie *Fotogramas* (2012).
- Fig. 93.** Carlos Asensio. *Centro urbano II*, Óleo sobre lino, 54x105 cm (2012).
- Fig. 94.** Carlos Asensio. *Centro urbano III*, Óleo sobre lino, 49x120 cm (2012).
- Fig. 95.** Carlos Asensio. *Centro urbano IV*, Óleo sobre lino, 49x120 cm (2012).
- Fig. 96.** Carlos Asensio. *Presente/pasado*, Óleo sobre lino, 36,5x85 cm (2012).
- Fig. 97.** Carlos Asensio. *Presente/pasado II*, Óleo sobre lino, 47x87 cm (2012).
- Fig. 98.** Lucian Freud. *Eli*, Óleo sobre lienzo, 71x61 cm (2002).
- Fig. 99.** Traver Calzada. *Cordero desollado*, Óleo sobre lienzo, 35x45 cm (1979).
- Fig. 100.** Detalles del proceso creativo de la obra *La siesta*.
- Fig. 101.** Detalles del proceso creativo de la obra *La siesta*.
- Fig. 102.** Detalles del proceso creativo de la obra *La siesta*.
- Fig. 103.** Detalles del proceso creativo de la obra *La siesta*.
- Fig. 104.** Detalles del proceso creativo de la obra *La siesta*.
- Fig. 105.** Detalles del proceso creativo de la obra *La siesta*.
- Fig. 106.** Carlos Asensio. *La fuente*, Óleo sobre lino, 25x25 cm (2012).
- Fig. 107.** Carlos Asensio. *La siesta*, Óleo sobre lino, 25x25 cm (2012).
- Fig. 108.** Carlos Asensio. *Loabster*, Óleo sobre lino, 20x25 cm (2012).
- Fig. 109.** Carlos Asensio. *Octopus*, Óleo sobre lino, 20x25 cm (2012).

- Fig. 110.** Carlos Asensio. *Agnus Pictura*, Óleo sobre lino, 24x35 cm (2012).
- Fig. 111.** Carlos Asensio. *Calvariam*, Óleo sobre lino, 25x35 cm (2013).
- Fig. 112.** Carlos Asensio. *La siesta II*, Carboncillo y grafito sobre papel, 35x17 cm (2012).
- Fig. 113.** Carlos Asensio. *Loabster II*, Carboncillo y grafito sobre papel, 35x17 cm (2012).
- Fig. 114.** Carlos Asensio. *La fuente II*, Grafito sobre papel, 16x40 cm (2012).
- Fig. 115.** Edward Hopper. *House by the railroad*, Óleo sobre lienzo, 61x73,5 cm (1925).
- Fig. 116.** Alfred Hitchcock. Fotograma de *Psicosis* (1960).
- Fig. 117.** Carlos Asensio. Relación de montajes fotográficos preparatorios para la serie *Abandoned houses*.
- Fig. 118.** Carlos Asensio. Relación de montajes fotográficos preparatorios para la serie *Abandoned houses*.
- Fig. 119.** Carlos Asensio. Relación de montajes fotográficos preparatorios para la serie *Abandoned houses*.
- Fig. 120.** Carlos Asensio. Relación de montajes fotográficos preparatorios para la serie *Abandoned houses*.
- Fig. 121.** Carlos Asensio. *Abandoned house*, Óleo sobre tabla, 25x25 cm (2016).
- Fig. 122.** Carlos Asensio. *Abandoned house II*, Óleo sobre tabla, 25x25 cm (2016).
- Fig. 123.** Carlos Asensio. *Abandoned house III*, Óleo sobre tabla, 25x25 cm (2016).
- Fig. 124.** Carlos Asensio. *Abandoned house IV*, Óleo sobre tabla, 25x25 cm (2016).
- Fig. 125.** Carlos Asensio. Montaje fotográfico de la obra *Abandoned house X*.
- Fig. 126.** Carlos Asensio. *Abandoned house X*, Mixta sobre papel, 28x28 cm (2016).
- Fig. 127.** Carlos Asensio. Montaje fotográfico de la obra *Abandoned house XI*.
- Fig. 128.** Carlos Asensio. *Abandoned house XI*, Mixta sobre papel, 28x28 cm (2016).
- Fig. 129.** Carlos Asensio. Montaje fotográfico de la obra *Abandoned house XII*.
- Fig. 130.** Carlos Asensio. *Abandoned house XII*, Mixta sobre papel, 28x28 cm (2016).
- Fig. 131.** Esquema de color sobre la obra *Abandoned house VII*.
- Fig. 132.** Carlos Asensio. *Abandoned house VII*, Fotografía intervenida sobre foam, 30,5x30,5 cm (2016).
- Fig. 133.** Esquema de color sobre la obra *Abandoned house VIII*.
- Fig. 134.** Carlos Asensio. *Abandoned house VIII*, Fotografía intervenida sobre foam, 30,5x30,5 cm (2016).
- Fig. 135.** Esquema de color sobre la obra *Abandoned house IX*.
- Fig. 136.** Carlos Asensio. *Abandoned house VIII*, Fotografía intervenida sobre foam, 30,5x30,5 cm (2016).
- Fig. 137.** Fotografías del proceso de revelado de varias cianotipias de la serie *Abandoned houses*.

**Fig. 138.** Fotografías del proceso de revelado de varias cianotipias de la serie *Abandoned houses*.

**Fig. 139.** Fotografías del proceso de revelado de varias cianotipias de la serie *Abandoned houses*.

**Fig. 140.** Fotografías del proceso de revelado de varias cianotipias de la serie *Abandoned houses*.

**Fig. 141.** Fotografías del proceso de revelado de varias cianotipias de la serie *Abandoned houses*.

**Fig. 142.** Fotografías del proceso de revelado de varias cianotipias de la serie *Abandoned houses*.

**Fig. 143.** Preparación del fotolito para el revelado de la obra *Abandoned house XIII (parte 1)*.

**Fig. 144.** Carlos Asensio. *Abandoned house XIII (parte 2)*, Cianotipia sobre papel (2018).

**Fig. 145.** Preparación del fotolito para el revelado de la obra *Abandoned house XIV (parte 1)*.

**Fig. 146.** Carlos Asensio. *Abandoned house XIV (parte 2)*, Cianotipia sobre papel (2018).

**Fig. 147.** Preparación del fotolito para el revelado de la obra *Abandoned house XV (parte 1)*.

**Fig. 148.** Carlos Asensio. *Abandoned house XV (parte 2)*, Cianotipia sobre papel (2018).

**Fig. 149.** Carlos Asensio. *Abandoned house XIII*, Cianotipia sobre papel / Pastel sobre papel, 40x40 cm (2) (2018).

**Fig. 150.** Carlos Asensio. *Abandoned house XIV*, Cianotipia sobre papel / Pastel sobre papel, 40x40 cm (2) (2018).

**Fig. 151.** Carlos Asensio. *Abandoned house XV*, Cianotipia sobre papel / Pastel sobre papel, 40x40 cm (2) (2018).

**Fig. 152.** Fotografías utilizadas como referente para algunas obras de la serie *Forgotten roots*.

**Fig. 153.** Fotografías utilizadas como referente para algunas obras de la serie *Forgotten roots*.

**Fig. 154.** Fotografías utilizadas como referente para algunas obras de la serie *Forgotten roots*.

**Fig. 155.** Fotografías utilizadas como referente para algunas obras de la serie *Forgotten roots*.

**Fig. 156.** Carlos Asensio. *Forgotten roots*, Mixta sobre papel / Fotografía, 29x35 cm / 19x25 cm (2016).

**Fig. 157.** Carlos Asensio. *Forgotten roots II*, Mixta sobre papel / Fotografía, 29x35 cm / 19x25 cm (2016).

- Fig. 158.** Carlos Asensio. *Forgotten roots III*, Mixta sobre papel / Fotografía, 29x35 cm / 19x25 cm (2016).
- Fig. 159.** Carlos Asensio. *Abandoned houses*, Fotografía / Mixta sobre papel, 18x40 cm / 40x40 cm (2016).
- Fig. 160.** Proceso de trabajo en las partes inferiores de las obras *Forgotten roots IV*.
- Fig. 161.** Proceso de trabajo en las partes inferiores de las obras *Forgotten roots V*.
- Fig. 162.** Carlos Asensio. *Forgotten roots IV*, Mixta / Óleo sobre tabla, 25x40 cm / 40x40 cm (2017).
- Fig. 163.** Carlos Asensio. *Forgotten roots V*, Mixta / Óleo sobre tabla, 25x40 cm / 40x40 cm (2017).
- Fig. 164.** Imágenes referenciales para las partes inferiores de las obras *Forgotten house I*.
- Fig. 165.** Imágenes referenciales para las partes inferiores de las obras *Forgotten house II*.
- Fig. 166.** Carlos Asensio. *Forgotten house*, Mixta / Óleo sobre lino, 30x30 cm / 20x30 cm (2017).
- Fig. 167.** Carlos Asensio. *Forgotten house II*, Mixta / Óleo sobre lino, 30x30 cm / 20x30 cm (2017).
- Fig. 168.** Proceso de elaboración de los diferentes linóleos y las herramientas necesarias para su elaboración.
- Fig. 169.** Proceso de elaboración de los diferentes linóleos y las herramientas necesarias para su elaboración.
- Fig. 170.** Primeras pruebas con el grofado, una muestra de los tres motivos empleados en las diferentes obras.
- Fig. 171.** Primeras pruebas con el grofado, una muestra de los tres motivos empleados en las diferentes obras.
- Fig. 172.** Primeras pruebas con el grofado, una muestra de los tres motivos empleados en las diferentes obras.
- Fig. 173.** Carlos Asensio. *Forgotten roots IX*, Mixta sobre papel, 61x45 cm (2017).
- Fig. 174.** Carlos Asensio. *Forgotten roots X*, Mixta sobre papel, 61x45 cm, (2017).
- Fig. 175.** Carlos Asensio. *Forgotten roots XI*, Técnica mixta sobre papel, 72x56 cm (2018).
- Fig. 176.** Carlos Asensio. *Forgotten roots XII*, Técnica mixta sobre papel, 72x56 cm, (2018).
- Fig. 177.** Carlos Asensio. *Forgotten roots XIII*, Técnica mixta sobre papel, 72x56 cm (2018).
- Fig. 178.** Carlos Asensio. *Forgotten roots XIV*, Técnica mixta sobre papel, 72x56 cm (2018).
- Fig. 179.** Fragmentos fotograficos utilizados para las obras *Inhospitable places I* (izquierda).

- Fig. 180.** Fragmentos fotograficos utilizados para las obras *Inhospitable places I* (izquierda).
- Fig. 181.** Fragmentos fotograficos utilizados para las obras *Inhospitable places II* (centro).
- Fig. 182.** Fragmentos fotograficos utilizados para las obras *Inhospitable places II* (centro).
- Fig. 183.** Fragmentos fotograficos utilizados para las obras *Inhospitable places III* (derecha).
- Fig. 184.** Fragmentos fotograficos utilizados para las obras *Inhospitable places III* (derecha).
- Fig. 185.** Carlos Asensio. *Inhospitable place*, Técnica mixta sobre papel, 68x68 cm (2017).
- Fig. 186.** Carlos Asensio. *Inhospitable place II*, Técnica mixta sobre papel, 68x68 cm (2017).
- Fig. 187.** Carlos Asensio. *Inhospitable place III*, Técnica mixta sobre papel, 80x80 cm (2018).
- Fig. 188.** François Baranger. Ilustración de Cthulhu del autor H.P. Lovecraft (2017).
- Fig. 189.** David Lynch. Fotograma de la película *Una historia verdadera* (1999).
- Fig. 190.** Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert. Ilustraciones del libro *Anatomie* (2003).
- Fig. 191.** Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert. Ilustraciones del libro *Anatomie* (2003).
- Fig. 192.** Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert. Ilustraciones del libro *Anatomie* (2003).
- Fig. 193.** Carlos Asensio. Selección de fotomontajes de obra para la serie *Ghost reveries*.
- Fig. 194.** Carlos Asensio. Selección de fotomontajes de obra para la serie *Ghost reveries*.
- Fig. 195.** Carlos Asensio. Selección de fotomontajes de obra para la serie *Ghost reveries*.
- Fig. 196.** Carlos Asensio. *Ghost reveries*, Óleo sobre tabla, 92x108 cm (2017).
- Fig. 197.** Carlos Asensio. *Ghost reveries II*, Óleo sobre tabla, 80x80 cm (2017).
- Fig. 198.** Carlos Asensio. *Ghost reveries III*, Óleo sobre tabla, 92x108 cm (2017).
- Fig. 199.** Carlos Asensio. *Ghost reveries IV*, Óleo sobre tabla, 92x108 cm (2018).
- Fig. 200.** Carlos Asensio. Bocetos empleados como referencia para la realización de las esculturas.
- Fig. 201.** Carlos Asensio. Bocetos empleados como referencia para la realización de las esculturas.
- Fig. 202.** Carlos Asensio. Detalles del proceso de realización de las esculturas.
- Fig. 203.** Carlos Asensio. Detalles del proceso de realización de las esculturas.

- Fig. 204.** Carlos Asensio. Detalles del proceso de realización de las esculturas.
- Fig. 205.** Carlos Asensio. *Hybrid*, Gres blanco, 40x31x25 cm (2017).
- Fig. 206.** Carlos Asensio. *Hybrid II*, Gres blanco, 40x27x20 cm (2017).
- Fig. 207.** Carlos Asensio. Presentación de las figuras *Hybrid* y *Hybrid II* tras haber sido cocidas.
- Fig. 208.** Vista parcial del stand con los premiados en las dos categorías del premio MARTE e inscrito en la feria.
- Fig. 209.** Presentación y fotografía de la obra expuesta dentro de la bienal.
- Fig. 210.** Presentación y fotografía de la obra expuesta dentro de la bienal.
- Fig. 211.** Captura fotográfica de todas las piezas expuestas en el stand individual de la feria.
- Fig. 212.** Captura fotográfica de todas las piezas expuestas en el stand individual de la feria.
- Fig. 213.** Captura fotográfica de todas las piezas expuestas en el stand individual de la feria.
- Fig. 214.** Captura fotográfica de todas las piezas expuestas en el stand individual de la feria.
- Fig. 215.** Captura fotográfica de todas las piezas expuestas en el stand individual de la feria.
- Fig. 216.** Captura fotográfica de todas las piezas expuestas en el stand individual de la feria.
- Fig. 217.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 218.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 219.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 220.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 221.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 222.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 223.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 224.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 225.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 226.** Vistas generales y planos propios de las piezas montadas para la exposición individual.
- Fig. 227.** Vista parcial de una de las dos salas que conforman la exposición colectiva.

