

# TFG

---

## **LA PINTURA REENCARNADA.**

**LO PICTÓRICO FRENTE A LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS**

**Presentado por Álvaro Romero Molina**

**Tutor: José María López Fernández**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2019-2020**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN

*La pintura reencarnada* pretende ser un proyecto artístico de carácter plástico que intente cuestionar la percepción de las ficciones creadas por la promiscuidad de las imágenes que nos llegan a través de los medios de comunicación de masas tradicionales.

Mediante lo pictórico se persigue reflexionar sobre el actual alud de imágenes que puebla nuestro panorama cotidiano y que nos niega -en alguna medida- el hábito de la contemplación detenida, en favor de la irrevocable imposición de una percepción acelerada y redundante.

Por tanto, se procura repensar de esta forma la propia especificidad de la pintura hoy en día al encontrarse entre la disyuntiva de asumir el lenguaje dominante de los medios u oponerse a él.

**PALABRAS CLAVE:** Medios de comunicación, fotografía, pintura, realidad, ficción.

## ABSTRACT

*Reincarnated painting* aims to be an artistic project of a plastic nature that attempts to evade the perception of the fictions created by the promiscuity of the images that reach us through the traditional mass media.

Trough pictorial works we try to question the current amount of images that populates our daily panorama and denies us, in some way, the habit of careful contemplation, in favor of the irrevocable imposition of an accelerated and redundant perception.

Therefore, we try to rethink about the own specificity of current painting as it finds itself in a single dilemma, assuming the dominant language of the media or opposing it.

**KEY WORDS:** Mass media, photography, painting, reality, fiction.

*A Javier Claramunt, puede que no lo sepa, pero todo esto empezó  
gracias a él.*

*A Chema López, por la confianza depositada y la ayuda para llevar a  
cabo este proyecto.*

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>p.5</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	<b>p.8</b>
<b>3. CONTEXTO TEÓRICO DEL PROYECTO</b>	<b>p.10</b>
3.1. Aproximación a la pintura actual desde la hegemonía de los medios tradicionales	
3.2. La imagen. Realidad y ficción	
3.3. El imaginario iconográfico compartido entre la pintura y los medios	
3.4. La violencia en los medios de comunicación social	
3.5. Propaganda y publicidad	
<b>4. REFERENTES</b>	<b>p.19</b>
<b>5. LA PINTURA REENCARNADA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS. DESARROLLO DEL PROYECTO</b>	<b>p.26</b>
5.1. La pintura reencarnada	
5.2. Selección de imágenes	
5.3. Desde la imagen hasta la pintura	
5.4. Descripción de la obra	
- 5.4.1. Serie <i>Reconstrucción de una realidad heredada</i>	
- 5.4.2. Serie <i>Reconfiguración de nuevas realidades</i>	
5.5. La narrativa de la pintura	
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>p.38</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>p.40</b>
<b>8. ANEXO DE IMÁGENES</b>	<b>p.43</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

*La pintura reencarnada* pretende ser un proyecto artístico de carácter plástico que usa como herramienta de partida la fotografía. Las imágenes preseleccionadas se deconstruyen y alteran, descontextualizándolas, para que posteriormente sean representadas en el plano pictórico adquiriendo una nueva realidad.

El presente escrito es el resultado de intentar cuestionar las ficciones creadas por la promiscuidad de las imágenes que nos llegan a través los medios de comunicación de masas tradicionales antes de la irrupción de internet y las redes sociales y reflexionar sobre el modo en que se consumen las imágenes.

El título del trabajo está extraído del libro de Georges Didi-Huberman, que ya habló sobre la encarnación de la pintura en *La pintura encarnada* (1984), donde mediante una reflexión sobre el cuerpo de la pintura a partir de la lectura de Honoré Balzac titulada *La obra maestra desconocida* (1837) hablaba sobre la superación de las barreras de representación en la pintura para crear un ser más allá del objeto pictórico.

“El encarnado sería, por tanto, otro fantasma, el colorido en acto y en tránsito. Una trenza entre la superficie y la profundidad corporales, una trenza de blanco y de sangre”<sup>1</sup>, de esta manera Didi-Huberman define el encarnado. Sin embargo, continúa diciendo que “la oscilación temporal del encarnado del rostro significará una especie de límite de la pintura; límite que habrá sido *la desaparición del colorista* y la desesperación, convirtiéndose rápidamente en locura, (...) desembocará en un retoque exacerbado que acaba en desfiguración, fracaso y caos.”<sup>2</sup>

Se piensa que cuando David Barro acuñó el término pintura encarnada para hacer referencia a la pintura después de la pintura, en relación al uso conceptual de la fotografía, lo hizo para referirse al proceso para representar lo irrepresentable.

“En el declinar de la imagen estática se produce una acumulación de información que la torna densa; la distorsión deriva en invisibilidad y la invisibilidad en esencia. Se consigue aceptar y negar al mismo tiempo la pintura.”<sup>3</sup> Con esta afirmación Barro establecía, a nuestro parecer, cierta analogía con lo que Didi-Huberman decretó en su ensayo, en el que además

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *La pintura encarnada*, p. 29.

<sup>2</sup> Íbidem, p. 29.

<sup>3</sup> BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*, p. 35.

añadía: “De modo que el encarnado, paragón de una verdad en color, acaba por *engañar al pintor* sobre lo que es capaz, y le hace echar a perder una obra maestra: estaba, sin darse cuenta de ello, en el último límite del arte. (...) Este límite es decir algo que funciona a la vez como verdad absoluta y como alteridad absoluta.”<sup>4</sup>

Para David Barro se recoge la libertad de poder pintar a partir de lo que se ve en una postal para ir más allá de la simple exaltación del espacio, la composición o el color como lógica constructiva y prioritaria de la pintura. Las imágenes que se usan son imágenes ya existentes, bañadas por un halo melancólico producto de su anhelo por capturar la imagen que refleja la realidad, que no es nunca la imagen de lo real, sino la mirada transversal de esta en un intento de aprehender la realidad.

“La cualidad intensiva de la *profundidad implicada* de la que Jean Clay dice que es una estructura de recubrimientos, de borraduras, y al mismo tiempo de descubrimientos, de ecos.”<sup>5</sup> Esta afirmación recuerda a lo que David Barro concluyó en *La pintura como mensaje cifrado* y ha sido de gran importancia para este trabajo de investigación recordar un fragmento que escribió: “Algo así como aquel construir eliminando que proclamaba Giacometti, mitad deseo, mitad nostalgia; una especie de encrucijada que necesita ordenar y cerrar aunque sea a partir de darle una veladura, como si quisiese esconder algunos fragmentos que permitan a la imagen permanecer”<sup>6</sup>

La parte práctica se compone de una serie de trabajos pictóricos usando como herramienta partida las imágenes que provienen de los medios. Se ha explicado la metodología empleada y el proceso de conversión de la imagen a la pintura.

Respecto a la memoria escrita, se ha dividido en los diferentes epígrafes que construyen el engranaje conceptual del trabajo. En primer lugar, se han establecido los objetivos que se pretendían cumplir con el proyecto, ya sea en la parte escrita como en la práctica, seguidamente de la descripción de la metodología que se ha empleado para llevar a cabo el trabajo.

A continuación, se ha desarrollado el marco teórico del proyecto. En este epígrafe se han contextualizado las influencias conceptuales que han motivado la realización de todo el proyecto y que han aproximado al lector a la línea teórica en la que pretendemos situar el escrito.

---

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *La pintura encarnada*, p. 30.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>6</sup> BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*, p. 37.

Seguidamente, se han analizado algunos referentes. Artistas tanto de carácter pictórico como fotográfico en los que nos hemos apoyado tanto por su producción como por cómo trabajan conceptualmente la imagen

Finalmente, se ha concluido la memoria del escrito mediante un análisis autocrítico en el que se valora la propuesta, el alcance de los objetivos y el posible desarrollo del mismo.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este proyecto pretende describir, en primer lugar, el proceso de creación de una serie de obras de carácter plástico con una unidad formal y conceptual coherente y, en segundo lugar, realizar un escrito que contextualice el marco teórico en el que se inscribe la propuesta y justifique las motivaciones del trabajo.

Los **objetivos generales** de este proyecto son:

- Conseguir una serie de obras pictóricas con una factura estilística fresca y coherente entre ellas que remita al lenguaje de los medios de comunicación de masas y que se detecten las influencias de un medio para con el otro.
- Repensar la propia especificidad de la pintura al encontrarse esta hoy en una única disyuntiva, asumir el lenguaje dominante de los medios u oponerse a él en una forma de pensar sobre lo pictórico.

Los **objetivos específicos** son los siguientes:

- Observar cómo los procesos para generar imágenes nacen desde lo pictórico y se acentúan todavía más si atendemos a la manera de proceder de la fotografía o el cine, con maneras y procesos idénticos a los utilizados para un cuadro.
- Analizar, en el caso de la parte teórica de la memoria, todos los aspectos y artistas que han influenciado este proyecto y las motivaciones que han llevado a reflexionar cómo las imágenes son un espejo de lo real.
- Procesar compositivamente las imágenes heredadas por los medios de comunicación de masas para diseccionarlas y recoger esos fragmentos deconstruidos con el objetivo de formular nuevas composiciones que permitan el posterior trabajo pictórico.

Respecto a la metodología empleada, detalladamente explicada más adelante, se divide en dos fases. La primera es la búsqueda y apropiación de las imágenes heredadas de los medios de comunicación de masas. El cuadro pictórico ha conseguido extrapolarse al encuadre fotográfico, también al vídeo y al cine, por lo que esas imágenes provienen de estos medios, así como de la televisión, revistas, fotografías del álbum familiar e internet.

Una vez tenemos ese material seleccionado, procesamos compositivamente las imágenes para pasarlas de un plano fotográfico al pictórico. Es un proceso que depende de cada imagen, pero generalmente

las diseccionamos y las descontextualizamos para escoger esos fragmentos que parecen más sugerentes, ya sea formal o conceptualmente, y que nos sirvan de apoyo para construir las obras. Mediante el reencuadre y la reutilización de dichas imágenes robadas, producto de un reflejo de la realidad –que puede ser real o no-, las convertimos en una nueva realidad mediante la pintura.

“La pintura, o mejor, el pintar cuadros a partir de fotografías, torna absurda la representación. (...) Si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando esta llega a la pintura la imagen se convierte en realidad.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> BARRO, D. La pintura como mensaje cifrado. En: *Alain Urrutia*, p. 12.

### 3. CONTEXTO TEÓRICO DEL PROYECTO

#### 3.1. APROXIMACIÓN A LA PINTURA ACTUAL DESDE LA HEGEMONÍA DE LOS MEDIOS TRADICIONALES

*La pintura reencarnada*<sup>8</sup>, la pintura después de la pintura en la era de la promiscuidad de la imagen y el tiempo en la pintura, es un término acuñado por David Barro (Ferrol, 1974), crítico y comisario español. El término hace referencia a una pintura reencarnada a través del uso de la fotografía, por lo que desde ese punto de vista sería interesante partir para ver cómo ha progresado la imagen contemporánea.

A partir del ensayo que escribió Walter Benjamin titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*<sup>9</sup>, del que John Berger utilizó cuarenta años después como precedente para *Modos de ver*<sup>10</sup>, se extrajo la idea de que lo que han hecho los medios de reproducción modernos ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo –o, mejor aún, sacar las imágenes que reproducen– de cualquier coto. “Por primera vez en la historia, las imágenes artísticas se han vuelto efímeras, ubicuas, inconsistentes, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean de la misma manera que lo hace el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder sobre sí mismas.”<sup>11</sup>

Ya los artistas Pop, frente al Expresionismo Abstracto Americano que se desarrolló en 1950, efectuaron una descontextualización de las imágenes que heredaron de los medios de comunicación de masas, incluyéndolas en el ámbito de la pintura, produciendo imágenes repetitivas y profundamente impersonales, frente a la idea romántica que enfatizaba la figura del artista y su gesto espontáneo e irrepetible. La fotografía significa no solo la confirmación del fin de la pintura sino que a partir del arte pop se ha caminado de la mano con ella y por ella se ha convertido en una suerte de *ready made* duchampiano. Se pinta a partir de la fotografía para preguntarse el qué pintar, el cómo y el por qué seguir haciéndolo.

Joan Peiró recoge estos hechos en su tesis *Pintura y televisión: aproximación a la pintura actual desde la hegemonía de los nuevos medios*<sup>12</sup>

<sup>8</sup> BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*, p. 35.

<sup>9</sup> BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*. Madrid: Casimiro Libros, 2010.

<sup>10</sup> BERGER, J. *Modos de ver*. Londres: British Broadcast Corporation y Penguin Books, 1972.

<sup>11</sup> Íbidem, p. 32.

<sup>12</sup> PEIRÓ, J. *Pintura y televisión: aproximación a la pintura actual desde la hegemonía de los nuevos medios*, [Tesis doctoral] Valencia: Universitat Politècnica de València, 1989.

en 1989, donde además afirma que el tiempo de visión ejemplifica la enorme distancia que existe entre los mundos de la pintura y la televisión. La contemplación calmada de la pintura se contrapone a la *sociedad de la prisa*. En la pintura, el tiempo parece haberse detenido.

La actual avalancha de imágenes que puebla nuestro panorama cotidiano nos niega -en alguna medida- el hábito de la contemplación detenida, en favor de la irrevocable imposición de una percepción acelerada y redundante.

“En ningún otro tipo de sociedad de la historia ha habido tal concentración de imágenes, tal densidad de mensajes visuales. Uno puede recordar u olvidar estos mensajes, pero los capta durante unos instantes, y por un momento estimulan la imaginación, ya sea mediante el recuerdo o la expectativa,”<sup>13</sup> es lo que comentaba Berger sobre la densificación iconográfica que han originado los medios de comunicación de masas.

Antes, sin embargo, es de fundamental importancia hablar sobre los medios de comunicación de masas tradicionales, antes de la irrupción de la era de internet y las redes sociales. La rápida popularización del cine, la radio, la prensa y la televisión entre nosotros ha conferido, al margen de otras virtualidades intrínsecas, un poder que viene dado no ya por el valor del medio de comunicación mismo, sino por la especial significación que la audiencia le da.

J.M. Vázquez afirma en *Violencia y medios de comunicación social*<sup>14</sup> que la condición rápida y transitoria de los medios de comunicación proviene de la naturaleza misma de los instrumentos de comunicación: la potencialidad social del impacto y el carácter efímero de la experiencia comunicativa. Por ello, “la acomodación del individuo a su papel de lector o espectador de ficciones se viene a convertir en atrofia de las reacciones positivas ante los hechos de la vida real cristalizándose en una actitud pasiva y una cultura sintética”<sup>15</sup>.

Sin embargo, volviendo a la intención de aproximarnos a lo que sería la pintura actual desde la hegemonía de los nuevos medios, pensamos que, a favor o en contra, la pintura tiene una única disyuntiva, o asume el lenguaje dominante de los medios o se opone a él, buscando su propia especificidad. *La pintura reencarnada*, como acuña David Barro a la pintura después de la

---

<sup>13</sup> BERGER, J. *Modos de ver*, p. 129

<sup>14</sup> VÁZQUEZ, J.M. et al. *Violencia y medios de comunicación social*. Madrid: Industrias gráficas España, 1972.

<sup>15</sup> *ibidem*, p. 5.



**Gerhard Richter:** *Rocket*, 1966. Óleo sobre tela, 93 x 73 cm

Imagen de prensa encontrada en el rastro utilizada para **Álvaro Romero:** *Sin título*, 2020. Óleo y esmalte sobre lino, dos piezas de 100 x 81 cm

pintura en la era de la promiscuidad de la imagen, se convierte en una idea y una forma de pensar sobre la propia pintura, una suerte autorreferencial.

Es por ello que en el fondo podemos entender conceptualmente la pintura hoy como un proceso de decisión y que formalmente bebe directamente de la relación entre los medios de comunicación y la tradición de la pintura. La pintura trabaja ahora con imágenes ya existentes, robadas, bañadas por un halo melancólico producto de su anhelo por capturar la imagen que refleja la realidad, que no es nunca la imagen de lo real, sino la mirada transversal de esta, el instante de un presente que flota en la memoria. Porque son imágenes que son fruto de una manera tensa de aprehender la realidad.

Sin embargo, como afirma John Berger, que aporta más claves al diferenciar entre la fotografía –documento del pasado- y la pintura – profecía recibida del pasado acerca de lo que el espectador ve al situarse ante la pintura en ese momento-, podemos analizar cómo las imágenes devienen producto de ficciones:

### 3.2. LA IMAGEN. REALIDAD Y FICCIÓN

Según Roland Barthes, la fotografía nace bajo la concepción de ser huella y espejo de lo real, lleva a su culminación el logro de la ilusión realista. Por otra parte, el mismo hecho de poder crear imágenes mediante una máquina aparentemente ajena a la subjetividad y a la impronta del gesto, la legítima como medio objetivo. Bajo este contexto, la fotografía adquirió un papel fundamental como posibilidad de información. En el caso de los medios de comunicación, a partir del momento en que la fotografía permitió su reproducción en la página impresa de los periódicos y demás publicaciones, las imágenes pasaron a ilustrar los textos, convirtiendo lo que antes eran relatos de sucesos en información veraz que verdaderamente había ocurrido.<sup>16</sup>

Sin embargo, J.M. Vázquez analiza en sus tesis *Violencia y medios de comunicación social*<sup>17</sup> las numerosas variables que se ponen en juego en la experiencia comunicativa de los medios: la semántica entre el comunicante y el destinatario; barreras psicológicas y culturales entre emisor y receptor; las inevitables distorsiones. “Hay un temor a que los medios adormezcan a las gentes y las alejen de sus vivencias. Hasta la información se torna en

<sup>16</sup> BARTHES, R. *La cámara lúcida*, p. 37

<sup>17</sup> VÁZQUEZ, J.M. et al. *Violencia y medios de comunicación social*. Madrid: Industrias gráficas España, 1972.



Álvaro Romero: Fotograma de película experimental de 8 mm, 2020.

*pseudo acontecimiento* por los fabricantes de sucesos. Lo de menos es lo que ocurre, sino lo que hacen que ocurran los mismos medios de comunicación”<sup>18</sup>.

Tal y como dice Ana María Guasch, “la relación entre fotografía y archivo no se plantea únicamente en el desarrollo de la capacidad documental de la fotografía, sino en su capacidad de fragmentar y ordenar cíclicamente la realidad (...). Con la fotografía, la realidad se hace más fragmentable y se ordena en unidades de distinta densidad de significación”<sup>19</sup>.

En el caso de los medios de comunicación, como sabemos, es aún más evidente. Al igual que en los archivos, también se van conformando los sucesos mediante proceso de selección, valoración y síntesis. No se ofrece la información de toda la realidad, sino tan sólo fragmentos pertinentes, cuya finalidad es direccionar la noticia hacia unos intereses concretos.

¿La fotografía miente? Joan Fontcuberta afirma rotundamente que sí. “La fotografías siempre mienten porque no son la realidad, son suplantaciones de esta. Se ha producido un cambio de paradigma que supone la muerte de una cierta concepción decimonónica de la fotografía. Las imágenes que tomamos ahora responden a un nuevo mundo de realidad, de globalización y de inmediatez”<sup>20</sup>.

Parafraseando otra vez a John Berger, este defiende que una imagen es una visión que ha sido recreada y reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez y que se ha preservado durante unos momentos o unos siglos. Por tanto, toda imagen incorpora un modo de ver. Sin embargo, aunque toda imagen incorpora un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen también depende de nuestro propio modo de ver.

Berger piensa que la invención de la cámara fotográfica cambió el modo de ver de la sociedad. La cámara aislaba apariencias instantáneas y, al hacerlo, destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O, dicho de otro modo, la cámara demostraba que la noción de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual -salvo en las pinturas-, por lo que lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos, y esto se reflejó inmediatamente en la pintura. Gracias a la cámara, la pintura viaja hasta el

<sup>18</sup> *íbidem*, p. 5.

<sup>19</sup> GUASCH, A.M, *Arte y archivo*, p. 27.

<sup>20</sup> AZNAR, G. *Maquinaria hecha arte. Entrevista a Joan Fontcuberta*. En: *Diari de Tarragona* (Tarragona). España: *Diari de Tarragona*, 2020-01-04.

espectador en lugar de a la inversa. En estos viajes, su significado se diversifica<sup>21</sup>.

### 3.3. EL IMAGINARIO ICONOGRÁFICO COMPARTIDO ENTRE LA PINTURA Y LOS MEDIOS

“La pintura y los medios de comunicación de masas son polos opuestos de una misma realidad: la realidad de la imagen”<sup>22</sup>. Con esta frase defendía Joan Peiró en su tesis que ambos medios compartían imaginario iconográfico al detectar un conjunto de influencias tan evidentes entre ellos que permiten hablar de deudas de un medio para con el otro.

Desde una perspectiva histórica, han sido numerosos los enfrentamientos entre la pintura y los diversos medios técnicos de producción de imágenes de la edad moderna, como la fotografía y el cine. “Numerosos avatares han sacudido con fuerza el mundo de la pintura desde que en el impresionismo, la inmediatez y la verosimilitud de la imagen fotográfica modificasen sustancialmente lo pictórico hasta la asimilación de lo fotográfico en la propia pintura, proceso consumado plenamente en el pop-art, y posteriormente, en el hiperrealismo.”<sup>23</sup>

También lo corroboraba David Barro al afirmar que el cuadro pictórico ha conseguido extrapolarse al encuadre fotográfico, también al vídeo y al cine, a pesar de que seguramente ha sido la fotografía quien ha sabido tornar caleidoscópico el sentido de los géneros tradicionales sobre lo que desde siempre se había considerado pintura. Las luces, los colores, la densidad del grano y la perspectiva fotográfica y cinematográfica beben, sin querer, de la historia de la pintura. Lo pictórico es, por tanto, un pensamiento, que precede a la pintura o a su plasmación en la superficie.

Esos procesos de generación de imágenes nacen desde lo pictórico y se acentúan todavía más si atendemos a la manera de proceder, con maneras y procesos idénticos a los utilizados para pintar un cuadro.

John Berger aporta más claves sobre la imagen en *Modos de ver*. En un sentido superficial, la imagen es tan instantánea como la de una fotografía, pero en un sentido más hondo, el cuadro “contiene” tiempo y experiencia. El cuadro trasciende las sucesivas etapas que se han pasado hasta y después del momento del desvelamiento total. La pintura puede pertenecer simultáneamente a cualquiera o a todas ellas.



**Peter Gabriel:** *Sledgehammer*, 1986. Videoclip, 1'19"



**Johannes Khars:** *Silent Depression*, 1999. Óleo sobre tela, 170 x 219,5 cm

<sup>21</sup> BERGER, J. *Modos de ver*, p. 20.

<sup>22</sup> PEIRÓ, J. *Pintura y televisión: aproximación a la pintura actual desde la hegemonía de los nuevos medios*, p. 14.

<sup>23</sup> *Íbidem*, p. 13.



Portada de **La Vanguardia** (Barcelona).  
España: La Vanguardia, 1935-02-08

Sin embargo, creemos que es de vital importancia remarcar lo que también diferencia a estos dos medios. Frente a la imagen estática de la pintura y la dinámica de los *mass media*, entre el carácter reflexivo de la contemplación sosegada de la primera y la visión acelerada y adictiva de la segunda, el espectador se ha acostumbrado a compaginar ambos modos de ver. En definitiva, lo que tradicionalmente ha diferenciado las imágenes de ambos medios es el tiempo. La contemplación pausada de la pintura es sustituida por la masificación de encuadres.

### 3.4. LA VIOLENCIA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL

La abundancia de material nocivo en los medios de comunicación de masas, tales como la relación entre violencia y sexo, es indiscutible. Pero ¿conduce en realidad a crear una conducta imitativa? ¿Crea un clima general de valores perniciosos? Demostrar esas preguntas resulta difícil, puesto que toda persona expuesta a esa obra “abyecta” habrá estado expuesta también a una gama diferente de experiencia. Lo que sabemos o lo que creemos afecta a cómo vemos las cosas.

J.M. Vázquez expone la siguiente tesis: “A pesar de todo, se puede afirmar que es innegable que los *mass-media* ejercen algún tipo de influencia mediante la difusión masiva y directa de los acontecimientos, pautas culturales e información diversas que actúan sobre la psicología de la audiencia. Estos han colaborado especialmente a una masificación de criterios, de actitudes y comportamientos. El llamado “hombre-masa” no es otro que aquel sujeto imbuido de las ideas generales de su grupo social y que adapta su comportamiento a las normas que el grupo impone, más o menos directamente. Se unifica así la cultura”<sup>24</sup>.

La televisión, la prensa, el cine y la radio son elementos de difusión cultural, reflejando las condiciones de nuestra vida. Conscientemente –al informar- o bien de manera no prevista –como elemento concomitante de recreo- los medios nos ofrecen un acercamiento a la violencia y hasta llegan a situarnos en medio de ella.

Sin embargo, lo que se escribe sobre una persona, cualquier noticia de prensa o un acontecimiento determinado es simplemente una interpretación, así como una pintura o un dibujo. De esta manera es común que la gente insista en que algunas de sus vivencias de hechos violentos en

<sup>24</sup> VÁZQUEZ, J.M. et al. *Violencia y medios de comunicación social*, p. 5.

las cuales se vieron involucradas, como un accidente de aviación, un tiroteo o un ataque terrorista, “parecían de película”.

Susan Sontag lo explica más detalladamente: “El verdadero primitivismo moderno no es contemplar la imagen como algo real; las imágenes fotográficas apenas son tan reales. Más bien la realidad se ha asemejado cada vez más a lo que muestran las cámaras.”<sup>25</sup> Por tanto, las imágenes fotográficas no parecen tanto un enunciado sino fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir.

Partiendo desde nuestro posicionamiento sobre el cuestionamiento de las ficciones que provienen de la herencia de las imágenes de los medios, sin olvidar las sustanciales diferencias que surgen entre la imagen estática (contemplación sosegada) y la contemplación dinámica (visión acelerada), entre el carácter reflexivo de las primeras y la visión un tanto hipnótica de las segundas, el espectador del presente está acostumbrado a compaginar ambos modos de ver.

Sin embargo, creemos que mediante la pintura se puede invocar a la reflexión y comprensión para evitar un desfase entre la realidad y su proyección ideológica.



Sam Samore: *The Suicidist*, 1973.

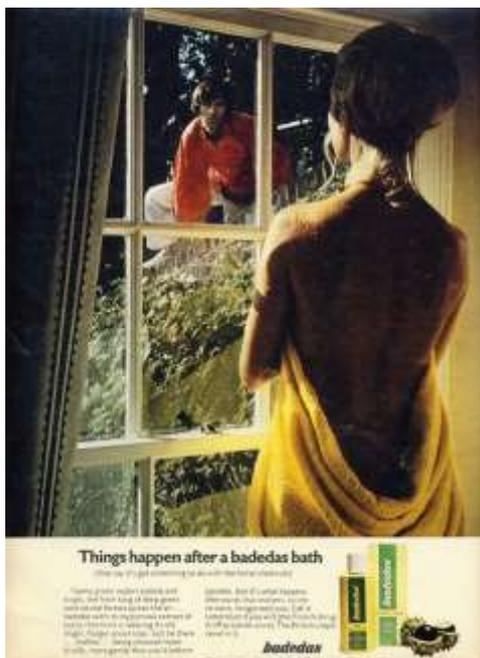
<sup>25</sup> SONTAG, S. *Sobre la fotografía*, p. 226.

### 3.5. PROPAGANDA Y PUBLICIDAD

Como hemos dicho con anterioridad, pueden citarse como medios de comunicación social los siguientes instrumentos: la prensa, la radio, el cine y la televisión. Por tanto, en realidad ni la publicidad ni la propaganda son, como tales, medios de comunicación de masas. Sin embargo, son facetas integrantes del proceso de comunicación masiva; sin estos medios las posibilidades de propaganda serían ínfimas y las de la publicidad prácticamente nulas.

Para finalizar el contexto teórico en el que se enmarca este proyecto es necesario mencionar el abuso de la propaganda (como control político) y de la publicidad (para lograr ganancias comerciales).

Por ello, nos gustaría evidenciar cómo la publicidad se centra en las relaciones sociales, no en los objetos. Y ahí reside un parecido común con la pintura al óleo, ya que según Berger, la publicidad estática, lejos de sustituir a la pintura, lo que hace es perpetuar y desarrollar su patrimonio. “La publicidad ha captado las implicaciones de la relación que existe entre la obra de arte y su espectador propietario, y con ellas procura persuadir y halagar al espectador comprador. La publicidad depende en gran medida del lenguaje de la pintura al óleo.”<sup>26</sup>



Badedas: Anuncio de Badedas Bath, 1971



Gerhard Richter: Alfa Romeo (with text), 1965. Óleo sobre tela, 150 x 155 cm

<sup>26</sup> BERGER, J. *Modos de ver*, p. 40.

Sin embargo, nutriéndose esta también de las imágenes de los medios, el contraste entre la interpretación del mundo por parte de la publicidad y la situación real de este podría definirse como cruel o violenta. En esencia, la publicidad carece de acontecimientos. Estos hechos no hacen más que reforzar la idea de que la publicidad, así como la propaganda, son un producto que deviene en ficciones.

Además, la relación que existe entre las imágenes y el texto que las acompaña puede llegar a crear nuevas significaciones y realidades. Roland Barthes lo afirma de la siguiente manera: “El texto no hace más que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero también a veces el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo y que de alguna manera se proyecta retroactivamente en la imagen”<sup>27</sup>

Por tanto, ambos medios de comunicación utilizan procedimientos altamente táctiles muy similares para aprovecharse del espectador. La publicidad carece de acontecimientos, ya que su campo de acción es justo aquel en el que no ocurre nada. Sin embargo, la falsa realidad que describen refuerza las ficciones creadas por los medios de comunicación social que, en algunos casos, se convierten en más real que lo real.

---

<sup>27</sup> BARTHES, R. *El mensaje fotográfico*, p. 2.

## 4. REFERENTES ARTÍSTICOS

A continuación pasamos al análisis de los referentes que han influenciado este trabajo. Entre ellos, encontramos algunos de carácter pictórico y otros fotográficos, pero nos hemos apoyado en estos referentes tanto por su producción como por cómo trabajan conceptualmente la imagen. No se trata de elaborar un listado que describa individualmente a cada uno de ellos, sino realizar un análisis que evidencie lo que realmente nos interesa de cada artista y cómo todas las obras, que podrían estar relacionadas entre ellas de alguna manera, ya sea formal o conceptualmente, han influenciado en este proyecto.

Entendemos que muchos artistas cambien de medio de expresión de la pintura a la fotografía y viceversa, pero sobre todo de pintura a fotografía, no por comodidad o por puro oportunismo, sino por el anhelo de la continuidad de entender la relación entre pintura y fotografía, así como de la televisión y otros medios que trabajan con las imágenes.

El primero de los artistas que ha influenciado este trabajo es **Gerhard Richter** (1932). Richter es un artista contemporáneo alemán considerado uno de los más influyentes del siglo que, más allá de su larga y heterogénea producción, formalizada con diferentes estilos, bautizó lo que se ha acuñado como el concepto de lo incompleto.

Lo que este artista pone en juego es conseguir representar lo irrepresentable sin la necesidad de inventar nada. Recoge la libertad de poder pintar a partir de lo que se ve en una postal para ir más allá de la simple exaltación del espacio, la composición o el color como lógica constructiva de la pintura.

La parte de la producción que más nos interesa de Richter es en la que usa la fotografía para ganar distancia a la hora de penetrar en lo real. Se pinta a partir de la fotografía para preguntarse el qué pintar, el cómo y el por qué seguir haciéndolo. David Barro lo explicaba con más profundidad: “La pintura, o mejor, el pintar cuadros a partir de fotografías, torna absurda la representación. Pero a Richter le interesa el ‘hacer’ la fotografía, el pintar a partir de ella sabiendo que eso podría hacerse también sin pincel en el cuarto oscuro. La libertad de ya no tener que inventar, de poder olvidar lo que significa la pintura. (...) Si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando esta llega a la pintura la imagen se convierte en realidad.”<sup>28</sup>



**Gerhard Richter:** *Ema (Nude on a staircase)*, 1966. Óleo sobre tela, 200 x 130 cm

<sup>28</sup> BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*, p. 35.

Porque con Richter el lienzo ya no está vacío de antemano y la pintura no sirve para producir la imagen sino que es la imagen la que nos sirve para producir pintura. Así, es la imagen, o su dislocación, la que genera otra imagen.

Respecto a Richter y su espacio borroso, ese espacio es también una estrategia de muchos artistas que desarrollan de ese modo la fotografía. Como ejemplo, el artista **Sam Samore** (1953), la obra del cual consiste en una suerte de difuminado que torna misterioso cada uno de los personajes retratados.

Lo que resulta interesante de la obra de Samore es que esas imágenes carecen de historia, se desnudan de información enfatizando todo ello a partir de la fragmentación y de trabajar un grano basto, que convierte la escena en algo borroso. Esta ambigüedad aviva la curiosidad de un espectador que se mueve en la más pura de las incertidumbres, en un catálogo de personajes anónimos que, sin embargo, sentimos cercanos, conocidos.



**Sam Samore:** *Accumulation of Shapes #8*, 2015. En Galería Gisela Capitain, Köln  
*Accumulation of Shapes #4*, 2015. En Galería Gisela Capitain, Köln

**Álvaro Romero:** *Sin título*, 2020. Óleo y esmalte sobre lino, dos piezas de 100 x 81 cm

El siguiente artista que querríamos destacar es **Michaël Borremans** (Bélgica, 1963). En sus primeras obras pintaba a partir de fotografías que manipulaba de libros, revistas o internet, aunque más adelante crea, utilizando modelos, escenarios que fotografía y después traslada a sus pinturas.

Borremans inventa ambiguos y extraños mundos visuales a partir de los que reflexiona sobre el absurdo de la existencia humana, pero lo hace de forma irónica. Estas escenas a veces resultan fascinantes, irritantes, bellas o tristes en un todo contrario. En sus propias palabras explica: “Con las pinturas, al principio esperas una narrativa porque las figuras son familiares.

Pero entonces ves que algunas partes de las pinturas no encajan o no tienen sentido. Las obras no llegan a una conclusión tal y como esperamos. Las imágenes están inacabadas: quedan abiertas. Eso las hace duraderas.”<sup>29</sup>



**Michaël Borremans:** *Mercy*, 2016. Óleo sobre tela, 36 x 30 cm



**Johannes Kahrs:** *Girl with mask*, 2014. Óleo sobre tela, 22 x 24"



**Álvaro Romero:** *s/t*, 2020. Óleo y esmalte sobre madera, 23 x 17 cm

Lo que más nos interesa de su obra es que con sus pinturas y películas fuerza al espectador a plantearse cuestiones filosóficas sobre la pintura y sus infinitas posibilidades, sobre lo que representa y simboliza, sobre interpretación y significado. Una imagen muy simple puede cuestionar mucho. Son obras ambiguas, abiertas, con un elemento misterioso, intrigante, que el espectador debe resolver. Sus escenas teatrales podrían compararse con el espectáculo televisivo.

Siguiendo conceptualmente esa línea, se encuentra **Johannes Kahrs** (1965). Este artista alemán manipula imágenes procedentes de fotografías, películas o de la prensa hasta que pierden su significado original, realizando un ejercicio de reinterpretación y descontextualización para reconvertir las imágenes en ficciones. El resultado suelen ser escenas extrañas de gran ambigüedad que pinta sobre tela. Sin embargo, la impronta de la imagen no deja de impregnar su obra hasta llegar a crear una identidad ambivalente entre fotografía y pintura, que el artista acentúa con un tipo de marco propio de la fotografía.

La forma de trabajar de Kahrs normalmente consiste en apropiarse de la estructura narrativa de una película al pintar secuencias de una escena que describe en una atmósfera oscura y misteriosa. Con esta estrategia, su

<sup>29</sup> CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA. *Michaël Borremans' Fixture*. Málaga: CAC Málaga, 2016. [consulta: 2020-06-01] Disponible en: <[http://www.cacmalaga.eu/images\\_wordpress/pdf/BorremanSala.pdf](http://www.cacmalaga.eu/images_wordpress/pdf/BorremanSala.pdf)>

pintura no solamente sugiere movimiento, sino que trasmite el suspense que se crea entre las dos imágenes.<sup>30</sup>

Bajo estos parámetros artísticos podríamos encontrar también la obra de **Willhelm Sasnal** (1972), **Adrian Ghenie** (1977), **Rinus Van de Velde** (1983) o incluso **Magnus Von Plessen** (1967). Mediante el uso de la fotografía y el vídeo reproducen esos modelos en el lienzo y trabajan de manera similar a sus coetáneos artísticos nombrados anteriormente.

Es también el caso del artista vasco **Alain Urrutia** (1989). Disecciona su mundo, sus inquietudes, desde lo irrepresentable. El cuadro como expansión de todas sus posibilidades. La influencia de la fotografía y el cine en los encuadres de sus pinturas es indudable.

En *La pintura como mensaje cifrado*, David Barro afirma que Urrutia compone y apaga casi instantáneamente la imagen, como si tratase de resolver un elogio de lo borroso<sup>31</sup>. Como el resto de los artistas que nos han influenciado, trata las imágenes que toma de experiencias personales del propio artista, al orden de lo irrepresentable y lo simbólico. Las historias se entrecruzan, se deconstruyen. Hablamos de borrosidad, de desenfoque, de fragmentos, de esconder la habilidad de pintar bien, de solapamientos, de recortes, de interrupciones, de reducciones tonales. Todo gracias al simple gesto de procesar manualmente la “imagen” de la fotografía buscando la densidad de esta.

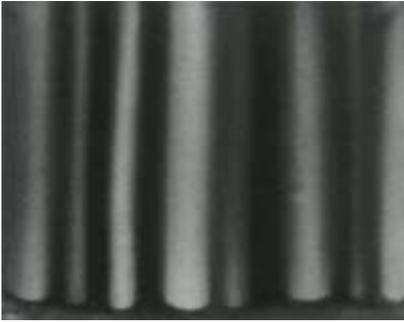
Urrutia parece tenerlo claro: “Más que nunca, hoy, se puede decir de nosotros, aunque afirmarlo resulte paradójico en un mundo hipervisible, que tenemos ‘ojos para no ver’, y de ahí que las referencias que utilizo partan del hecho de que muchas de las cosas que nos rodean y de que situaciones que en un principio podrían pasar desapercibidas tengan una



Johannes Khars: *Sin título (Piso desierto)*, 2004. Óleo sobre tabla, díptico de 190 x 506 cm

<sup>30</sup> COLECCIÓN CAIXA FORUM DE ARTE CONTEMPORÁNEO. *Johannes Khars*. Barcelona: Fundación “La Caixa”. [consulta 2020-05-28]. Disponible en: <<https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/2191/JohannesKahrs>>

<sup>31</sup> BARRO, D. La pintura como mensaje cifrado. En: *Alain Urrutia*, p. 12.



**Gerhard Richter:** *Cortina*, 1966.  
Óleo sobre tela, 24 x 30 cm

**Alain Urrutia:** *Maite ditut maite*,  
2019. Óleo sobre lino, 21 x 15 cm

**Álvaro Romero:** *Anna en la azotea*,  
2020. Óleo sobre lino, 33 x 24 cm

lectura y un carácter estético que se formaliza con su representación.”<sup>32</sup> Cuando analizamos su obra podemos hablar de borrosidad, de desenfoque, de fragmentos, de esconder la habilidad de pintar bien, de solapamientos, de recortes, de interrupciones, de reducciones tonales... Todo gracias al simple gesto de procesar manualmente la ‘imagen’ de la fotografía buscando la densidad de ésta. Así ese latente estado de violencia, de violación de la anatomía y el tiempo a modo de enigma irresoluble.

Siguiendo la estela de Urrutia, dentro del panorama español, encontramos a **Nacho Martín Silva** (Madrid, 1977), otro pintor español que lleva a la pintura diferentes imágenes de la realidad. En su trabajo investiga constantemente la “representación” de las imágenes fotográficas, entendidas como representaciones que sustituyen la realidad. Nacho Martín redefine el concepto de pintura mediante sus investigaciones pictóricas –tanto técnicas como conceptuales– que se orientan hacia formulaciones artísticas que visibilizan un imaginario de re-significaciones. David Barro justificó esta forma de abordar la pintura del artista como un proceso reductor.

“La información se pierde en la traducción y la imagen funciona como espectro en unos casos y como fragmento en otros. Adoptando la propia historia de la pintura como modelo y tema, asume el proceso como razón de ser de la pintura y aborda cuestiones estéticas internas de la misma, reivindicando lo específico de lo pictórico. Así, proyecta la imagen en el lienzo y comienza a pintar, dejando que la propia pintura mande hasta abandonar el referente, la forma primera, con la memoria como telón de fondo.”<sup>33</sup> Como en el resto de los referentes descritos, lo que más nos interesa es asumir la condición de la pintura, convertida en una idea y una forma de pensar sobre la propia pintura, autorreferencial.

Formalmente, Nacho Martín afronta la dificultad de la percepción, la importancia de la búsqueda. “Podríamos añadir similitudes con algunos artistas que siguen eso que Jordan Kantor definió como estética del “no talento” a modo de consecuencia formal del objetivo conceptual de representar lo irrepresentable, como Sasnal o el propio Tuymans, artistas en los que lo ambiguo y lo literal se equilibra.”<sup>34</sup> Por ejemplo, en *Unbekanntes Bild*, a partir de una fotografía encontrada en internet del despacho de Hitler, un retrato autoría del cual es imposible de encontrar, Nacho Martín inicia un proceso de búsqueda que deriva en una obra que se

<sup>32</sup> BARRO, D. La pintura como mensaje cifrado. En: *Alain Urrutia*, p. 12.

<sup>33</sup> BARRO, D. *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*, p. 78

<sup>34</sup> *Íbidem*, p. 78.

conforma a partir de fragmentos de los posibles retratos que podrían ser el original. “Todo se fragmenta y en ese proceso temporal lo documental, la realidad, se subordina a lo pintado, a la ficción. (...) Podría decirse entonces que recupera, a partir de una voluntad de conjunción y des-ocultación de fragmentos y emociones, mundos y significados múltiples y contrarios. Así, para acercarnos, por los caminos en que arriesga, a un desmantelamiento de algunos de los límites de la representación. Casi como un incesto en lo inevitable.”<sup>35</sup>



**Nacho Martín Silva:** *Room*, 2013. Óleo sobre lienzo, 190 x 145 cm

**Nacho Martín Silva:** *Destino (El Gran Estudio)*, 2014. Óleo sobre lino, 180 x 300 cm



Para finalizar este epígrafe nos gustaría hablar también sobre la obra de **Chema López** (Albacete, 1969). El proceso creativo del artista se basa en ese juego de la representación/sustitución de imágenes, ya sean de fotografías o fotogramas ya existentes de los que se apropia, cita y discursa más que imitarlos. Sus obras ponen de manifiesto problemáticas como la búsqueda de la propia definición de imagen y su devenir, y la capacidad de la pintura para producir imágenes a partir de estas. Pone en el centro del discurso a la imagen y a la historia a través de una colección de obras en las que se enfrenta la confianza en el poder documental de la fotografía y su capacidad para poder tergiversar la realidad.

A partir de las palabras de Ricardo Forriols podemos adentrarnos más en el proceso conceptual del artista: “Chema López sigue apropiándose y reconstruyendo imágenes que son, en términos benjamianos, imágenes dialécticas que se arremolinan y saturan en constelaciones entre lo que se extraña y lo profundo, lo perdido y su significado, dando pie en los cuadros a un nuevo acontecimiento del sentido resultado de la suma de materiales diversos, de fragmentos dispares, de momentos diferentes que se van

<sup>35</sup> *Íbidem*, p. 79.

recopilando y disponiendo si acaso a manera de ensayo y representación de una historia, de la historia de imágenes.”<sup>36</sup>

Cabe destacar en último lugar la obra de **Ana Císcar** (Picanya, 1993). Siguiendo la línea de todos sus predecesores, la metodología que emplea la artista se divide en dos fases: primero compone una serie de collages a partir de imágenes de archivo; por otro lado, algunos de estos son transcritos pictóricamente a una escala mayor. En sus obras se cuestiona la veracidad de la información, que nos llega deformada, a veces negada, sobre algunos hechos históricos, y así las pinturas intentan mostrar un descoloque y un cierto desfase de la información.

Todos los artistas que hemos visto trabajan con imágenes ya existentes, robadas; sin embargo, a pesar de tratarse de una pintura claramente figurativa, parece que caminan hacia un proceso de disolución de la imagen dificultando y entorpeciendo de diferentes modos nuestra visión de simples espectadores ante encuadres desenfocados. Entre tanto, los espectadores, tenemos que hacer un esfuerzo para interpretar lo que se nos cuenta e imaginar más allá de ese velo suspendido donde nace el matiz de la sombra, la sugerencia, el suspense y la intriga.



**Chema López:** *Los años del plomo II*, 2012. Óleo sobre lino, 180 x 130 cm



**Ana Císcar:** *Esta es la manera como podría haber sucedido, ¿qué piensa Vd.?*, 2017. Óleo sobre tabla, dos piezas de 180 x 130 cm

<sup>36</sup> FORRIOLS, R. *La esfinge sin secreto o meditación sobre otro caballo de juguete*. En LÓPEZ, Ch. *Un cuento de fantasmas para adultos*, p. 35.

## 5. LA PINTURA REENCARNADA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS. DESARROLLO DEL PROYECTO

En este epígrafe se procede a realizar un análisis general de los aspectos técnicos y formales del proyecto, así como de un proceso metodológico más concreto para elaborar el trabajo pictórico. El presente apartado podría resumirse en la selección de imágenes heredadas de los medios de comunicación de masas, ya sean fotografías, fotogramas, recortes de revistas, archivos de prensa o televisión, la conversión o transcripción de la imagen a la pintura y la descripción de la serie de obras pictóricas. Antes, sin embargo, se han añadido unos últimos apuntes sobre el concepto de la pintura reencarnada para terminar de contextualizar el modo con el que se trabajan las imágenes.

### 5.1. LA PINTURA REENCARNADA

En el siglo XXI no son pocos los que hablan de la vida después de la muerte de la pintura. No se trata tanto de una resurrección sino del concepto alemán llamado *Nachleben*, es decir, que está a medio camino entre la idea de pervivencia y la de supervivencia. “El concepto de *pintura reencarnada* se podría traducir en la resistencia de la pintura contemporánea por estar continuamente repensando su lugar en el arte, preguntándose el qué pintar y por qué seguir haciéndolo”.<sup>37</sup>

Lo pictórico es ahora poliédrico; las diferentes caras con que la pintura contemporánea ha sabido migrar de cuerpo y abrazar nuevos materiales y procesos para acercarse a otras disciplinas ha hecho que se reencarne en otros medios. Como explicábamos en el marco teórico de este proyecto, no es de extrañar que el imaginario iconográfico que comparten la pintura y los medios de comunicación de masas haga que el cuadro pictórico, en el sentido más amplio de la palabra, se haya extrapolado al encuadre fotográfico, al vídeo y al cine. A pesar de todos los cambios que ha sufrido, tanto de contextos como de medios, el mundo sigue siendo visto en términos pictóricos.

La pintura no tan solo se ha desbordado de su lugar tradicional, sino que ha sido capaz de desligarse de la materia que la caracterizaba. El hecho

---

<sup>37</sup> BARRO, D. La polièdria de la pintura. En: *La pintura, un rept permanent*, p. 21.



**Michaël Borremans:** *The Devil's Dress*, 2011. Óleo sobre tabla

**Jeff Wall:** *Insomnia*, 1994.

pictórico precede a la pintura, o al menos, su plasmación en la superficie.

“Sobre eso ha teorizado Gerhard Richter, e incluso Wolfgang Tillmans ha conseguido leerlo como pocos en sus fotografías, no tan solo en el tema, sino también en el encuadre y en las composiciones espaciales, de manera que ha conjugado la abstracción, entre aquello óptico y aquello táctil, para abrazar los errores del proceso y acariciar los matices propios de la labor pictórica.”<sup>38</sup> Lo que más nos interesa de la pintura es como ha conseguido contener las distancias formales y conceptuales más diversas dentro del universo pictórico, después de asumir que su condición ya no es la de ser una técnica sino una tradición, una idea, una forma de pensar y mirar sobre la pintura en sí misma y su posibilidad de aprehender el mundo.

Es exactamente en esa forma de entender el mundo, o la realidad, donde se ha enfocado este proyecto. Abordar la imagen pictórica auscultando sus posibilidades desde lo fotográfico o cinematográfico es una manera de generar imágenes que dialogan entres estos medios a partir de una base pictórica independiente del soporte y de la herramienta o disciplina convocada para trabajar en cada momento. Se genera así una realidad intermedia, entre lo vivido y lo que podemos recordar, lo que es ficticio y lo que es real.

En este sentido podemos citar a Richter a propósito de la fotografía para encuadrar la relación que la pintura estrecha con los medios de comunicación: “cuando pinto a partir de una fotografía el pensamiento consciente queda suprimido. No sé lo que hago. Mi trabajo se asemeja más a lo informal que a cualquier tipo de realismo. La fotografía tiene una abstracción propia que no es nada fácil de penetrar”<sup>39</sup>.

Otros artistas contemporáneos también trabajan de esta forma. A partir de referentes cotidianos, la obra de Jeff Wall escenifica la realidad, la detiene, o mejor, suspende su movimiento. Todo es producto de una ilusión, como sucede en el cine. Esta es una suerte de manierismo fotográfico o pintura reencarnada que se tornará paradigma de un tipo de fotografía contemporánea, no sólo en lo representado sino también en la forma de hacerlo, con estrategias que coquetean al mismo tiempo con la pintura y con la publicidad. La estrategia que sigue Wall es buscar la inmersión de lo no trascendente, intuyendo que sus trabajos están inmersos en un tiempo no completo, un espacio abierto. Como decía David Barro, “en el fondo, Wall es, sobre todo, un narrador, un creador de escenas ambivalentes, por un lado de apariencia real y, sin embargo, de marcado carácter teatral”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Íbidem, p. 22.

<sup>39</sup> BARRO, D. La polièdria de la pintura. En: *La pintura, un repté permanent*, p. 21.

<sup>40</sup> BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*, p. 35.

En este sentido, no está muy lejos del compromiso inherente a toda la obras de nuestros referentes. Todos ellos redefinen la noción del espacio pictórico a través de la redefinición, del reencuadre y la deconstrucción de su arquitectura visual con el objetivo de crear una *pintura reencarnada*.

## 5.2. SELECCIÓN DE IMÁGENES

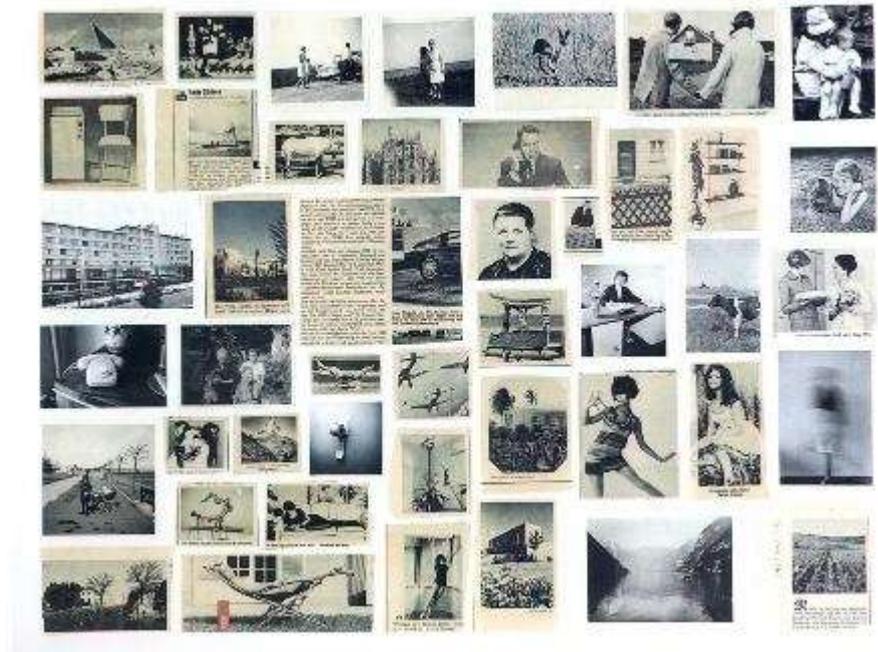
Todas las imágenes empleadas para la realización de la parte práctica y el trabajo pictórico en sí parten de fuentes tan diversas como las hemerotecas nacionales digitales –La Vanguardia, Mundo Gráfico, etc-, revistas encontradas en el rastro, recortes de periódicos, fotogramas, fotografías antiguas, imágenes televisivas y álbumes familiares desconocidos, incluso el propio.

Lo que comenzó, por ejemplo, para Richter siendo una recolección de fotografías de su álbum familiar como simple ejercicio de memoria personal, ha terminado siendo una actividad continua de apropiación de imágenes que posteriormente ha intervenido para crear nuevas realidades, que pueden ser ficticias o no.



**Gerhard Richter:** *Barbara Nüsse*, 1970. En *Atlas* (página 57), 1962-1966. Recortes de periódico y fotografías del álbum familiar, 51,7 x 66,7 cm

**Gerhard Richter:** *Atlas* (página 5), 1962-1966. Recortes de periódico y fotografías del álbum familiar, 51,7 x 66,7 cm



La propia elección de estas está motivada, en primer lugar, por el interés que nos logre despertar cada imagen de forma intuitiva, aunque nunca es una elección azarosa o banal, y, en segundo lugar, en función de los aspectos formales que puedan ayudarnos a conjugar la imagen con lo pictórico y la reelaboración de esta, siempre que temáticamente sea coherente con todo el proyecto y el resto de archivos. Al elegir una imagen, en vez de elegir composiciones planas y de fácil lectura, se priman las escenas sórdidas y susceptibles, ambiguas e incluso irónicas, ya que la imagen ha de despertar



Álvaro Romero: *Reencuadre a modo de boceto para la posterior práctica pictórica*, 2020

Álvaro Romero: *Reencuadre a modo de boceto para la posterior práctica pictórica*, 2020

en nosotros preguntas, no respuestas. Se intenta que sean de interpretación abierta para que el espectador cree sus propias conclusiones.

Iconográficamente, lo que más nos interesa son imágenes muy descontextualizadas en vez de que el lugar y el período sean muy concretos porque de esta manera se crean juegos y tensiones más interesantes entre ellas y de este modo se consiguen escenas ambiguas que llamen la atención del espectador.

### 5.3. DESDE LA IMAGEN HASTA LA PINTURA

Puede ser difícil aprender a distinguir si se está tratando de pintar una cosa a través de una fotografía mediadora que puede facilitarnos información o si, de lo contrario, se está pintando la fotografía de una cosa y aparentemente puede parecer un sinsentido copiarla sin ir más allá. Sin embargo, el trabajo que se pretende realizar llega mucho más lejos: pretendemos transcribirla, travestirla y traducirla para penetrar en la superficie de la imagen en busca de algo que nos pueda aportar algo más, oculto e imperceptible.

Lo explica David Barro de forma más detallada al afirmar que “las imágenes del efecto Tuymans son imágenes ya existentes, robadas, bañadas por un halo melancólico producto de su anhelo por capturar la imagen que refleja la realidad, que no es nunca la imagen de lo real, sino la mirada transversal de esta”<sup>41</sup>.



Álvaro Romero: *Reencuadre a modo de boceto para la posterior práctica pictórica*, 2020

<sup>41</sup> BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*, p. 35.



Álvaro Romero: *s/t*, 2020. Óleo y esmalte sobre madera, 23 x 17 cm

Álvaro Romero: *s/t*, 2020. Óleo sobre tabla, 46 x 33 cm

Álvaro Romero: *s/t*, 2020. Óleo sobre tabla, 23 x 17 cm

El objetivo de pintar una imagen no es representar lo que se ve, sino generar nuevas imágenes a partir de ella, dislocando la realidad, porque es la imagen la que nos sirve para producir pintura, no al revés. La fotografía es una forma de ganar distancia a la hora de penetrar en lo real, porque lo que se persigue es encontrar el rastro de cada imagen en su superficie y aportarle algo nuevo a lo pictórico a partir de esta.

“La ficción de las escenas y temas barajados apelan a la imaginación de quien mira y al imaginario colectivo de nuestra cultura visual. Lo que interesa es la construcción de la imagen, su articulación, como un montaje cinematográfico”.<sup>42</sup>

Metodológicamente, partimos de estos archivos de imágenes para nuestra creación pictórica. Por ello, no se realizan bocetos, sino que se interviene directamente sobre la imagen jugando con esta, recortándola, reencuadrándola y deconstruyéndola. Este proceso hace que algunas de las imágenes, durante la transcripción de lo fotográfico a lo pictórico, se dejen por el camino información, invisibilizando algunas partes, como textos o partes de la composición, así como emborronando conceptualmente otras. La información se fragmenta, no le llega al espectador en su totalidad, y este ha de exigirse un esfuerzo para interpretar lo que se nos cuenta. A veces el contenido sí esconde un sentido, otras veces no. Sea como sea, esta forma de trabajar la imagen hace que esta, al sufrir un proceso de conversión hacia la pintura, adquiera ese aire intemporal e indefinido.

Lo curioso es que, como hemos explicado anteriormente, los medios de comunicación de masas nos sirven los sucesos a partir de un proceso de selección, valoración y síntesis, por lo que no nos ofrece la información de toda la realidad, sino algunos fragmentos. Prácticamente se ha calcado esa forma de trabajar en nuestra metodología para evidenciar las ficciones que se crean y reflexionar sobre lo que es real mediante lo pictórico.

En ese proceso conceptual de aprehender la realidad se descontextualizan las imágenes y se evidencia así lo ficticio, lo irreal, lo imaginario, al documentar un espacio especial que surge entre lo que se representa y el espacio pictórico.

Formalmente, la composición que se utiliza depende siempre de la imagen que se haya intervenido y de qué formato tenga. Asimismo, teniendo en cuenta las características de cada imagen se eligen el resto de aspectos formales, como el color. Normalmente se intenta que la paleta cromática, aunque esta sea policromada, reduzca las tonalidades y apague los colores, para jugar con los tonos grisáceos. Sin embargo, también se

<sup>42</sup> BARRO, D. *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*, p. 78.



juega con el contraste entre complementarios para darle un aire mucho más teatral y algunas zonas se emborronan y se crean áreas difusas. Casi siempre es la imagen la que habla y dice qué necesita formalmente.

#### 5.4. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

En este apartado vamos a proceder a describir el conjunto de trabajos pictóricos de forma más concreta, analizando los aspectos más importantes de la serie de obras realizadas para el proyecto.

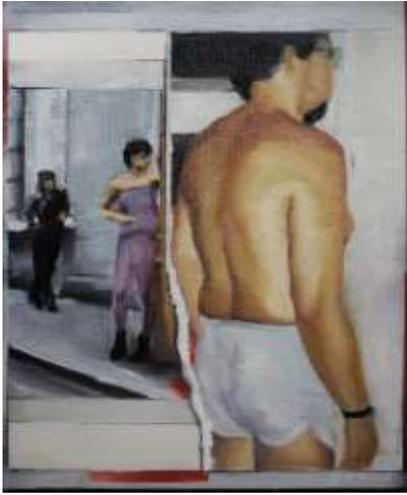
##### 5.4.1. Serie *Reconstrucción de una realidad heredada*

El primero de los cuadros que hemos realizado para este trabajo se trata de un díptico de 100 x 81 cm (cada pieza) realizado a partir de tres imágenes –*Sin título*–. Se realizó una composición a partir de las tres fotografías y se articuló el boceto final a modo de collage. Pensamos que la idea de fragmentar esa realidad funcionaría mejor para aprehender la ficción que intentamos cuestionar. Además, en el proceso de conversión de la imagen a la pintura, olvidamos algunas partes del recorte de la revista como metáfora de que la información se perdía, se tornaba densa y el mensaje final ambiguo.

Álvaro Romero: *La hora del baño*, 2020.  
Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 81 cm



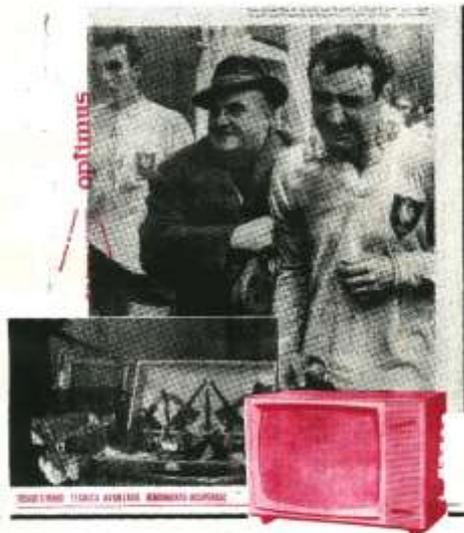
Álvaro Romero: *Sin título*, 2020. Óleo y esmalte sobre lino, dos piezas de 100 x 81 cm



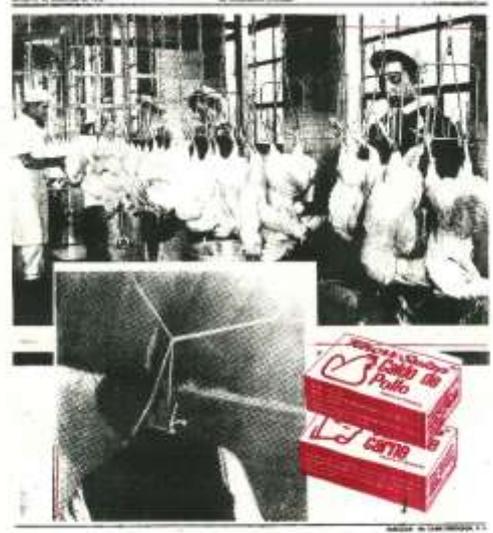
Álvaro Romero: *Sexo y violencia en los medios de comunicación de masas*, 2020. Óleo sobre tela, 45 x 30 cm

El siguiente de los trabajos que se ha pintado se titula *La hora del baño* (100 x 81). En este cuadro se puede observar en la escena cómo se contraponen dos mundos aparentemente distintos. Lo que más nos interesaba de esta obra era conseguir cierta teatralidad o posado de los personajes, negando de alguna manera el reconocimiento del rostro de la figuras para acentuar ese carácter ambiguo. Como en la anterior obra, se ha concebido la composición a partir de distintas fotografías de prensa, que se han reencuadrado para elaborar un cuadro donde se dificulta la visión de la escena representada mediante el giro de la imagen o la ocultación del rostro. De la misma manera sucede en el boceto que se realizó para *La charla*. Este iba a ser un cuadro de 120 x 90 cm en el que procedimos de la misma manera que los tres anteriores, fragmentando la escena, pero se iban añadiendo posteriormente algunos elementos de la publicidad para hacer reflexionar al espectador sobre lo que se vendía.

También se realizaron mediante el uso de diferentes imágenes de prensa unas litografías *offset* a modo de posible boceto en las que se jugó con dos tintas, aunque finalmente por su fuerza en el papel nunca se llegaron a transcribir a la pintura. Como se observa, se combinaron los colores negro y rojo y se incorporaron elementos publicitarios –la televisión y las pastillas de caldo de pollo- para ver si estos elementos conjugaban en sintonía con el resto de imágenes y ver si se podía aplicar de la misma manera al cuadro pictórico.

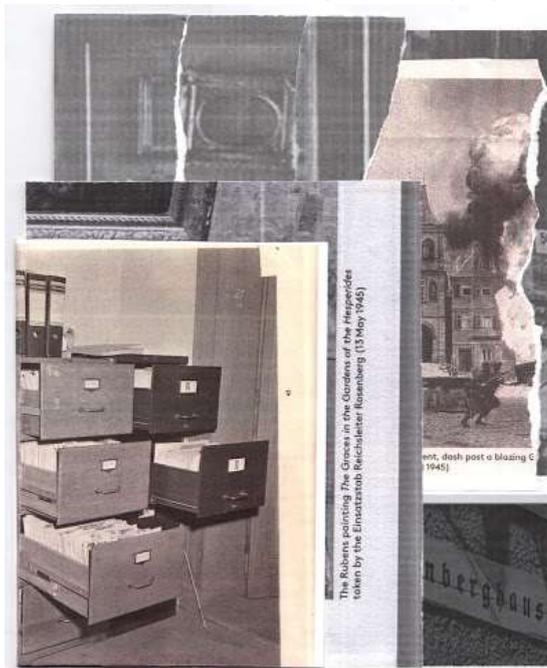


Álvaro Romero: *La televisión como arma*, 2020. Litografía offset a dos tintas, 35 x 30 cm



Álvaro Romero: *Caldo de pollo*, 2020. Litografía offset a dos tintas, 35 x 30 cm

Esta serie, creada a partir de elementos de prensa –recortes de periódico, elementos publicitarios-, se ha visto determinada por el hecho de trabajar a partir de unas imágenes cromáticamente tan características. Como se puede observar en algunas de ellas, predominan los colores amarillentos, rojos contrastados y tirando a blanquecinos. En cuanto a la técnica, aparte del uso de la pintura al óleo como técnica principal, también se ha incorporado la utilización de esmaltes y *sprays* para dotar a la imagen de un granulado propio de la imagen de prensa.



Ana Císcar: *Boceto para el proyecto Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, 20219



Álvaro Romero: *Boceto para el cuadro La Charla*, 2020

#### 5.4.2. Serie *Reconfiguración de nuevas realidades*

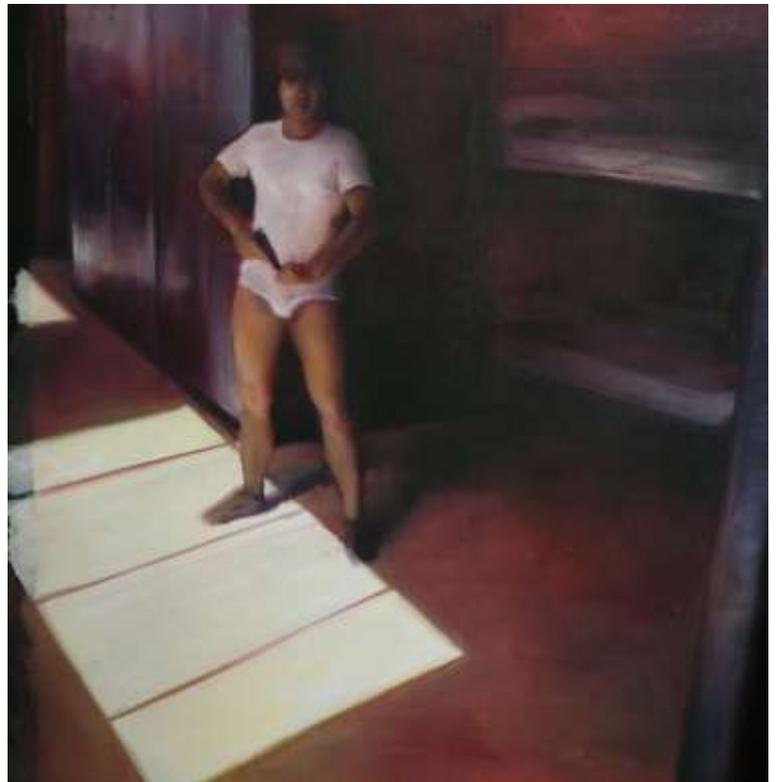
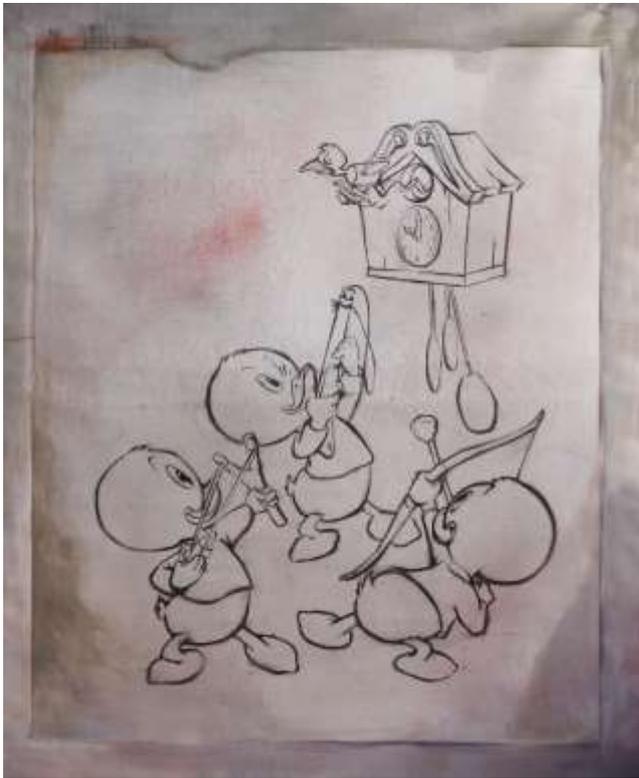
A continuación se realizaron otro tipo de trabajos en los que la forma de fragmentar la realidad no se aplicaba directamente sobre una misma superficie, es decir, que también se creaban diferentes escenas para que dialogaran entre ellas y se establecieran metáforas que invitaran a la ambigüedad y a la reflexión pero en diferentes soportes, no en la misma composición.

En esta segunda serie, que respecto a la primera se observa visual y cromáticamente diferenciada, se han escogido unas imágenes de otro tipo que claramente han hecho que diste de la primera. Sin embargo, conceptualmente y temáticamente tratan de lo mismo.

Se ha utilizado para *Reconfiguración de nuevas realidades* fotografías del álbum familiar, revistas infantiles de dibujos, imágenes encontradas por internet o usadas de las redes sociales. Se han intervenido conceptualmente

de la misma manera que la serie previa, pero como decíamos antes, se ha preferido componer los trabajos en un soporte de forma independiente. A pesar de esto, no significa que todas las imágenes que se observan esté alejadas unas de otras, sino que siguen dialogando entre ellas y el espectador puede sacar sus propias conclusiones al ver todo el conjunto.

Lo que sí es importante remarcar es que cromáticamente la paleta de colores se ha reducido a tonos más oscuros, grisáceos, sin ese rojo tan llamativo. Prima también un marcado claroscuro en contraposición a las imágenes blanquecinas y difusas de la serie anterior.



**Álvaro Romero:** *Walt Disney estaría orgulloso*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 81 cm

**Álvaro Romero:** *Hombre con arma*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 100 cm

Temáticamente, se han tratado temas relacionados con la violencia mostrada en los *mass media*. Sin embargo, no se pretendía utilizar imágenes morbosas sobre guerras y cadáveres, cayendo en imágenes al uso y efectistas, sino generar tensiones entre escenas aparentemente muy dispares pero que escondían un mensaje detrás que invitara a reflexionar y que podría unir todo el conjunto pictórico, como sucede en *Walt Disney estaría orgulloso* y *Hombre con arma*.

Otros temas que se barajan son el conflicto entre la alta y la baja cultura. Sin entrar profundamente en el debate, ya que puede ser mucho más difícil de lo que parece establecer una distinción entre arte y entretenimiento, ¿puede en realidad considerarse esto como base certera para considerar si

una obra es de “calidad” y otra “de baja calidad”? Lo que tiene que demostrarse, para sostener la teoría de que la “cultura superior” corre el peligro de verse aplastada por la “cultura de masas”, es que no solo existen unas diferencias entre ellas sino un conflicto. Para Raymond Williams, “la característica de toda obra que forma parte realmente de la gran tradición artística es que, de maneras muy distintas, puede inducirnos a reaccionar. A veces constituye un reto inquietante a lo que siempre habíamos creído y hecho, y a veces un camino hacia nuevas formas de percepción, nuevas maneras de ver y sentir”<sup>43</sup>. Por eso, también se quería enfrentar estos dos tipos de cultura en la representación de los dibujos animados de Walt Disney y el famoso cuadro de la Mona Lisa para poder reflexionar sobre los modos de ver que incorpora cada uno.



Álvaro Romero: *s/t*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 81 cm

<sup>43</sup> WILLIAMS, R. *Los medios de comunicación social*, p. 45.

También se han realizado otras pruebas en diferentes formatos más reducidos para investigar con diferentes lenguajes a partir de la fotografía. Todas las obras se han concebido en primer lugar de forma independiente y desnuda de su significado original y conforman un tejido plural y transversal de ideas que sugiere una forma diferente de mirar, en la que esta se convierte en la clave para descifrar el mensaje. Con estas obras de pequeño formato se propone obligar a un posible espectador a detenerse delante de la obra, pensarla y acabar de leerla de forma independiente en un acto de intimidad y reflexión.

### 5.5. LA NARRATIVA DE LA PINTURA

En último lugar, para acabar de entender cómo las obras se relacionan entre sí, pensamos que, a pesar de que en algunas de ellas observamos diferencias formales, mantienen cierta unidad conceptual y formal para que funcionen y dialoguen bien dentro del conjunto pictórico.

En el proceso metodológico de creación de cada una de las piezas siempre nos preguntamos si la imagen estática podría llegar a adquirir cierta *narrativa*. Aparentemente, en la reflexión continua que se ha hecho de las imágenes heredadas por los medios de comunicación de masas, aunque estas podrían tener cierto aire documental, siempre esconden de forma inherente un relato. No pretendemos entrar de lleno en el debate, pero sí cabe destacar el hecho de que los trabajos que hemos realizado están caracterizados por contener un tiempo indefinido, podríamos decir que se encuentran suspendidos en el tiempo. En toda imagen estática hay un antes y un después en la realidad que la conforma.

Como pasa en la fotografía, en la pintura, o en un tipo de pintura que bebe directamente de la fotografía, hay también una naturaleza polisémica a la hora de descifrar el mensaje de las imágenes. Esto quiere decir que las escenas que conforman la obra contienen diversos significados y la obra es plural, abierta, por lo que el espectador creará sus propias conclusiones y de alguna forma terminará la obra, haciéndole partícipe de esta.

Lo que hemos intentado con nuestro trabajo pictórico es, mediante el uso de unas determinadas imágenes con una narrativa propia, documental o no, cuestionar las ficciones que estas suponen y crear a partir de ellas un nuevo relato que el espectador aprehenderá. Esta narración será ambigua, pero es lo que permitirá a la serie de obras tener un carácter plural.



**Álvaro Romero:** *Anna en la azotea*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 33 x 24 cm



**Álvaro Romero:** *s/t*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 33 x 24 cm



**Álvaro Romero:** *s/t*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 33 x 24 cm

## 6. CONCLUSIONES

Para finalizar la memoria vamos a analizar las conclusiones a las que se han llegado a partir de los objetivos que se habían marcado. Pensamos que, desde el punto de vista de las metas propuestas, se han cumplido de forma satisfactoria algunas de ellas.

Respecto a la producción pictórica, uno de los principales objetivos era que los trabajos realizados remitieran al imaginario y al lenguaje de los medios de comunicación de masas y, respecto a eso, pensamos que se ha alcanzado ese objetivo. Se puede observar en la serie pictórica unas deudas estilísticas de un medio para con el otro. Sin embargo, nuestro trabajo aún debe madurar. Algunos cuadros podrían funcionar de lejos, pero si acercamos la mirada se puede observar que la factura no es tan fresca como nos gustaría ni contiene toda la pulcritud pictórica que nos hubiera gustado conseguir. Algunos emborronamientos se han convertido en manchurroneos y algunos difuminados han ensuciado la paleta cromática. A pesar de todo esto, pensamos que nuestro trabajo aún tiene mucho que crecer, no como algo negativo, sino como muestra de que se ha depositado una pequeña semilla en este proyecto y que con trabajo y esfuerzo puede desarrollarse todavía más positivamente en un futuro.

Otra de las metas que se quería conseguir era reflexionar sobre lo que significa la pintura hoy en día y qué lugar ocupa en los tiempos actuales. Creo que la posible respuesta que pretende darse con la pintura es crear obras que realmente puedan inducirnos a reaccionar. A veces constituye un reto inquietante a todo aquello que habíamos creído y hecho, y a veces un camino hacia nuevas formas de percepción. Pero con el trabajo realizado creo que el posible espectador puede reflexionar sobre la información que le llega y contrastar a través de la visión contemplada de la pintura lo que ve. Propongo invitarle a detenerse delante de la obra, pensarla y acabar de leerla de forma independiente en un acto reflexivo.

Respecto a la relación entre el conjunto pictórico, considero que no es un mero trabajo estilístico, sino que todas las obras han estado concebidas para que dialoguen entre ellas. Como explicábamos anteriormente sobre la narrativa de la pintura, pienso que el trabajo no puede mostrarse con unas simples fotografías de la serie, sino que hubiera sido fundamental y muy interesante colocar las obras en un espacio expositivo para reflexionar sobre el lugar que ocupa cada una si no hubiera sido por la situación excepcional creada por el COVID-19. Esto significa que lo que hace que este proyecto tenga un carácter más contemporáneo, con un desarrollo conceptual

profundo, es la relación que existe entre los cuadros, jugando con la escala, las texturas y la gama cromática, creando juegos y tensiones con las respectivas imágenes representadas y reflexionando sobre el contenido de cada una en una sala, de forma diáfana, donde se ofrezca la observación y contemplación detenida del conjunto pictórico. Lo que hemos intentado con nuestro trabajo es cuestionar las ficciones que las imágenes representadas suponen y crear a partir de ellas un nuevo relato que el espectador aprehenderá para que permita a la serie de obras tener un carácter plural.

Asimismo, también es una obligación y una responsabilidad académica pedir disculpas por el poco volumen de trabajo que conforma la serie pictórica. Como se comentaba anteriormente, debido a la crisis sanitaria creada por el coronavirus, nacieron algunas dificultades para seguir con el proyecto con plenas garantías. La dificultad para encontrar un espacio para pintar que no fueran las instalaciones universitarias, el hecho de no poder abastecerse de materiales para trabajar y la incertidumbre generalizada respecto al curso académico hicieron que el proceso de trabajo para el Trabajo de Fin de Grado se viera interrumpido de alguna forma y obligara al replanteamiento de nuevas opciones para la práctica pictórica. Aun así, se ha trabajado con la misma positividad y energía con la que se empezó este proyecto y se ha llevado a cabo hasta el final con la misma actitud.

La parte teórica y el cuerpo de la memoria en general se ha estructurado de forma concreta y ordenada para que el lector pueda seguir con facilidad el contexto conceptual en el que se inscribe este proyecto, evidenciando los aspectos más importantes que han marcado este trabajo y los referentes descritos para el posterior desarrollo de la parte práctica. Pensamos que todo se ha relacionado de forma sencilla y concisa para no perder el hilo del proyecto.

Por último, sería importante hacer una valoración general de este Trabajo de Fin de Grado. Creemos que, independientemente del logro de los objetivos, ha sido un punto de inflexión en nuestro trabajo artístico en general durante toda la carrera y nos será de gran utilidad seguir trabajando y desarrollando más proyectos a partir de las bases que se han creado con este. Elaborar este trabajo en el que se ha desarrollado un contexto teórico que siempre nos había interesado y que ha asentado conceptualmente los cimientos de la parte práctica hará que posteriormente se pueda seguir desarrollando un trabajo pictórico más maduro a partir de la relación que hay entre este medio y los medios de comunicación de masas.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

AZNAR, G. *Maquinaria hecha arte. Entrevista a Joan Fontcuberta*. En: Diari de Tarragona (Tarragona). España: Diari de Tarragona, 2020-01-04.

BALZAC, H. *La obra maestra desconocida*. Palma de Mallorca: Jose J. De Olañeta, 2011.

BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*. Santiago de Compostela Arte contemporáneo y energía AIE: Dardo Ediciones, 2009.

BARRO, D. La pintura como mensaje cifrado. En: *Alain Urrutia*. Santiago de Compostela: Dardo, 2012.

BARRO, D. *Antes de irse, 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela Arte contemporáneo y energía AIE: Dardo, 2013.

BARRO, D. La polièdria de la pintura. En: *La pintura, un repte permanent*. Barcelona: Fundació Bancària "La Caixa", 2019.

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, S. a, 1982.

BARTHES, R. *El mensaje fotográfico*. Barcelona: Paidós, 2003.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro Libros, 2010.

BERGER, J. *Modos de ver*. Londres: British Broadcast Corporation y Penguin Books, 1972.

BERGER, J. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2001.

CALLADO, A. Incesto en lo inevitable. Apuntes sobre el trabajo de Nacho Martín Silva. En: *Más allá del arcoíris* [catálogo]. Santander: Galería Nuble, 2014.

CALVO ULLOA, Á. El inmutable desasosiego o la calma tensa. El doble discurso como ruptura empírea de la obra de arte. En: *Force and Lightness* [catálogo]. Santander: Galería Nuble, 2012.

CALVO ULLOA, Á. ¿Qué pintar? El gran estudio como ejercicio de largo recorrido. En: *El gran estudio. Nacho Martín Silva* [catálogo]. Alcobendas: Centro de Arte de Alcobendas, 2016.

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA. *Michaël Borremans' Fixture*. Málaga: CAC Málaga, 2016. [consulta: 2020-06-01] Disponible en: <[http://www.cacmalaga.eu/images\\_wordpress/pdf/BorremansSala.pdf](http://www.cacmalaga.eu/images_wordpress/pdf/BorremansSala.pdf)>

CÍSCAR, A. *Ficciones de lo real. Un acercamiento a la violencia mediante la pintura y la fotografía*. [Trabajo de Fin de Grado] Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015.

CÍSCAR, A. *Narración y sabotaje*. [Trabajo de Fin de Máster] Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

EL CULTURAL. *Jeff Wall, un camino sin límites*. Madrid: El Cultural, 2019. [consulta: 2020-06-14]. Disponible en: <<https://elcultural.com/Jeff-Wall-un-camino-sin-limites>>

FORRIOLS, R. *La esfinge sin secreto o meditación sobre otro caballo de juguete*. En LÓPEZ, Ch. *Un cuento de fantasmas para adultos*, València: La Nau Centre Cultural de la Universitat de València. 2014

FRANCÉS, F. *Gerhard Richter*. Düsseldorf: CAC Málaga, 2004.

GUASCH, A.M. *Arte y archivo*. Madrid: Akal, D.L., 2011.

LÓPEZ, Ch. *El ladrón y el copista*. Valencia: Universidad Politècnica de València, 2008.

MARTÍNEZ, A. *Arte del siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2000.

MARTÍN-JIMÉNEZ, J. *Reformular/Reconsiderar la pintura. Open Studio*. Madrid: Nacho Martín Silva. [consulta: 2020-05-28]. Disponible en: <<https://www.nachomartinsilva.com/texts/javier-mart%C3%ADn-jimenez/>>

NAVAS, A. *Impressionism 200 Years After. Reversos de la pintura*. Madrid: Nacho Martín Silva. [consulta: 2020-05-28]. Disponible en: <<https://www.nachomartinsilva.com/texts/antonio-navas/>>

PEIRÓ, J. *Pintura y televisión. Aproximación a la pintura actual desde la hegemonía de los nuevos medios*. [Tesis doctoral] Valencia: Universitat Politècnica de València, 1989.

SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-Textos, 2018.

SÁNCHEZ, A. Doble contención. En: *Alain Urrutia*. Santiago de Compostela: Dardo, 2012.

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales, 2006.

COLECCIÓN CAIXA FORUM DE ARTE CONTEMPORÁNEO. *Johannes Khars*. Barcelona: Fundación “La Caixa”. [consulta 2020-05-28]. Disponible en: <<https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/2191/JohannesKahrs>>

VÁZQUEZ, J.M. et al. *Violencia y medios de comunicación social*. Madrid: Industrias gráficas España, 1972.

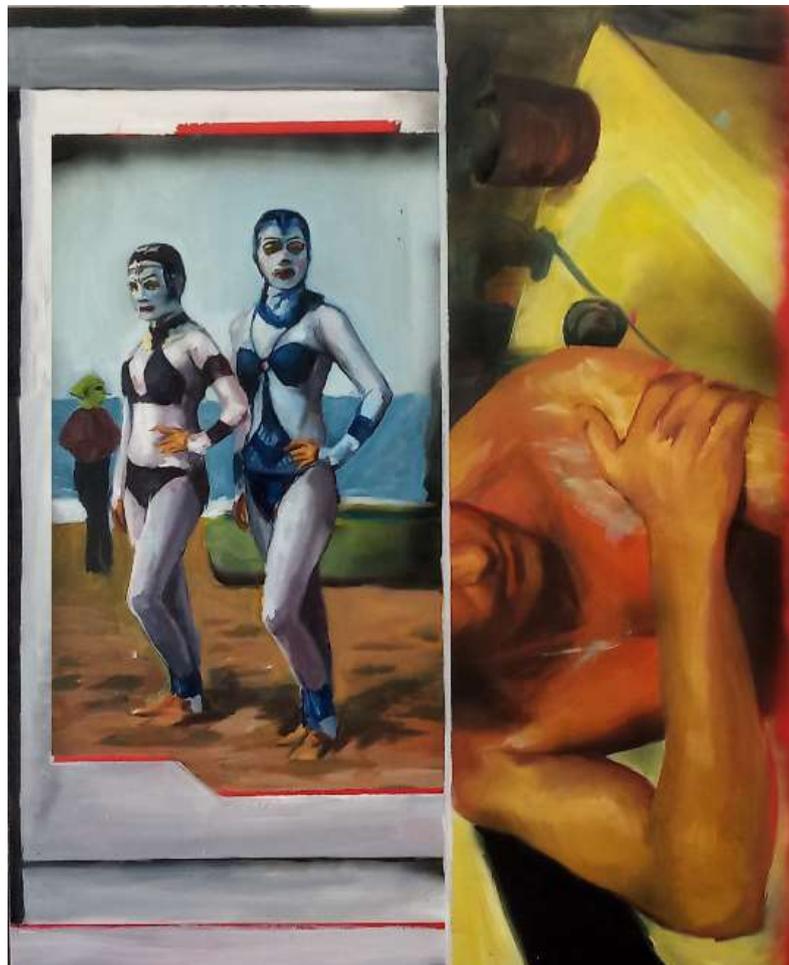
WILLIAMS, R. *Los medios de comunicación social*. Barcelona: Ediciones península, 1971.

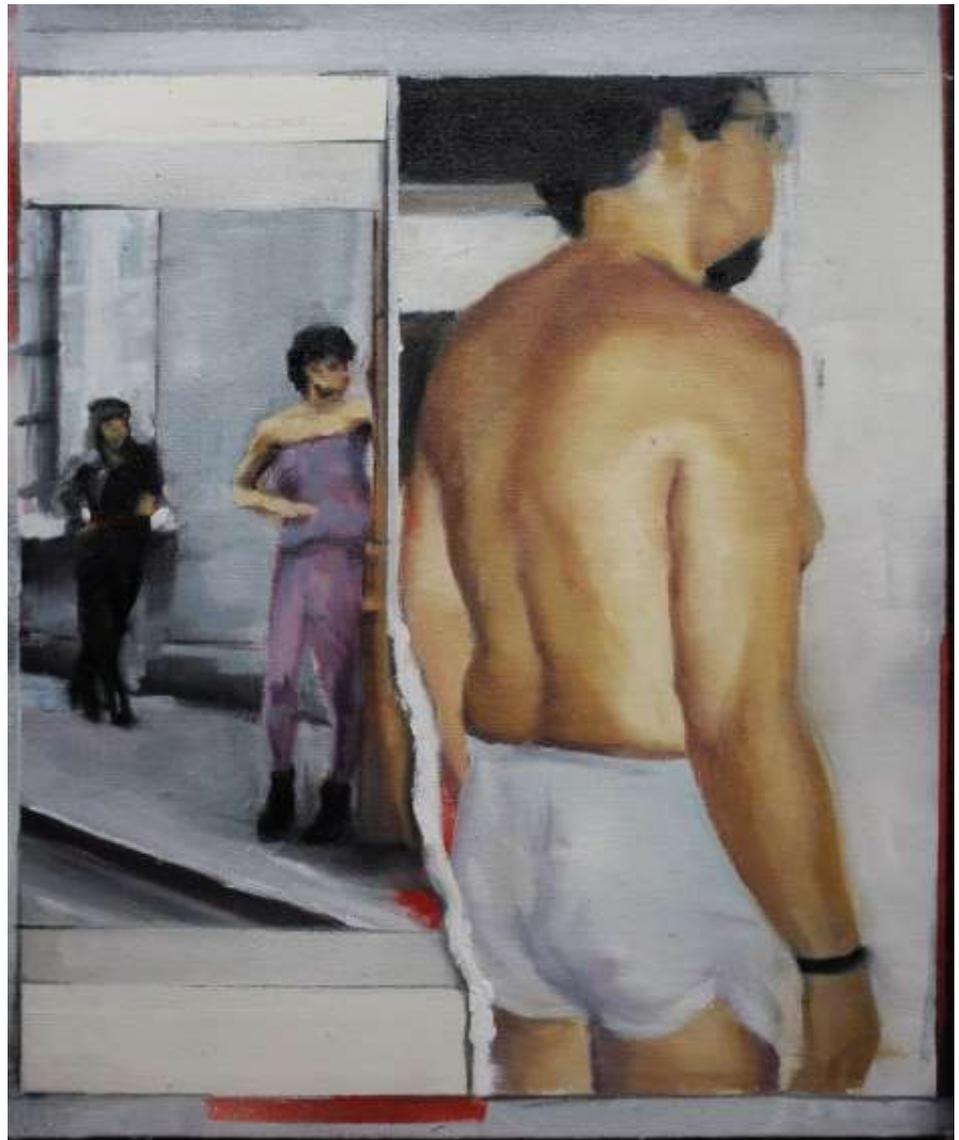
## 8. ANEXO DE IMÁGENES

Álvaro Romero: *Sin título*, 2020. Óleo y esmalte sobre lino, dos piezas de 100 x 81 cm

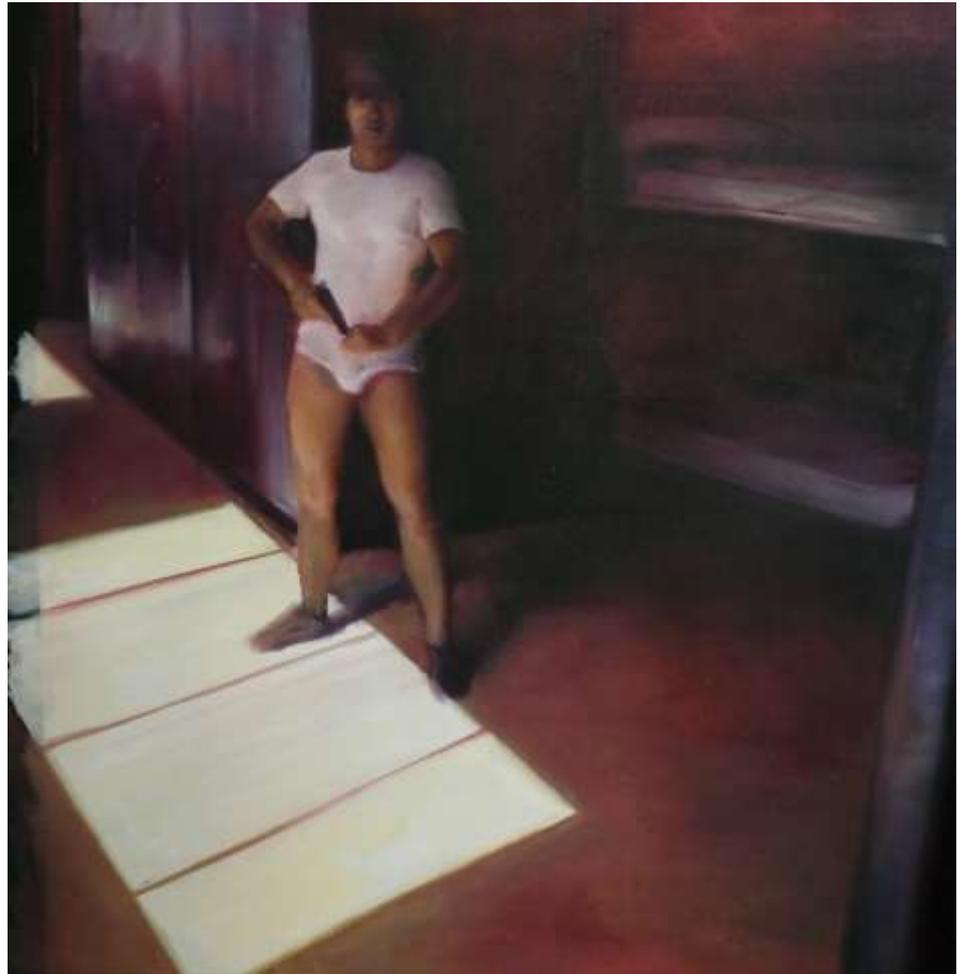


Álvaro Romero: *La hora del baño*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 81 cm

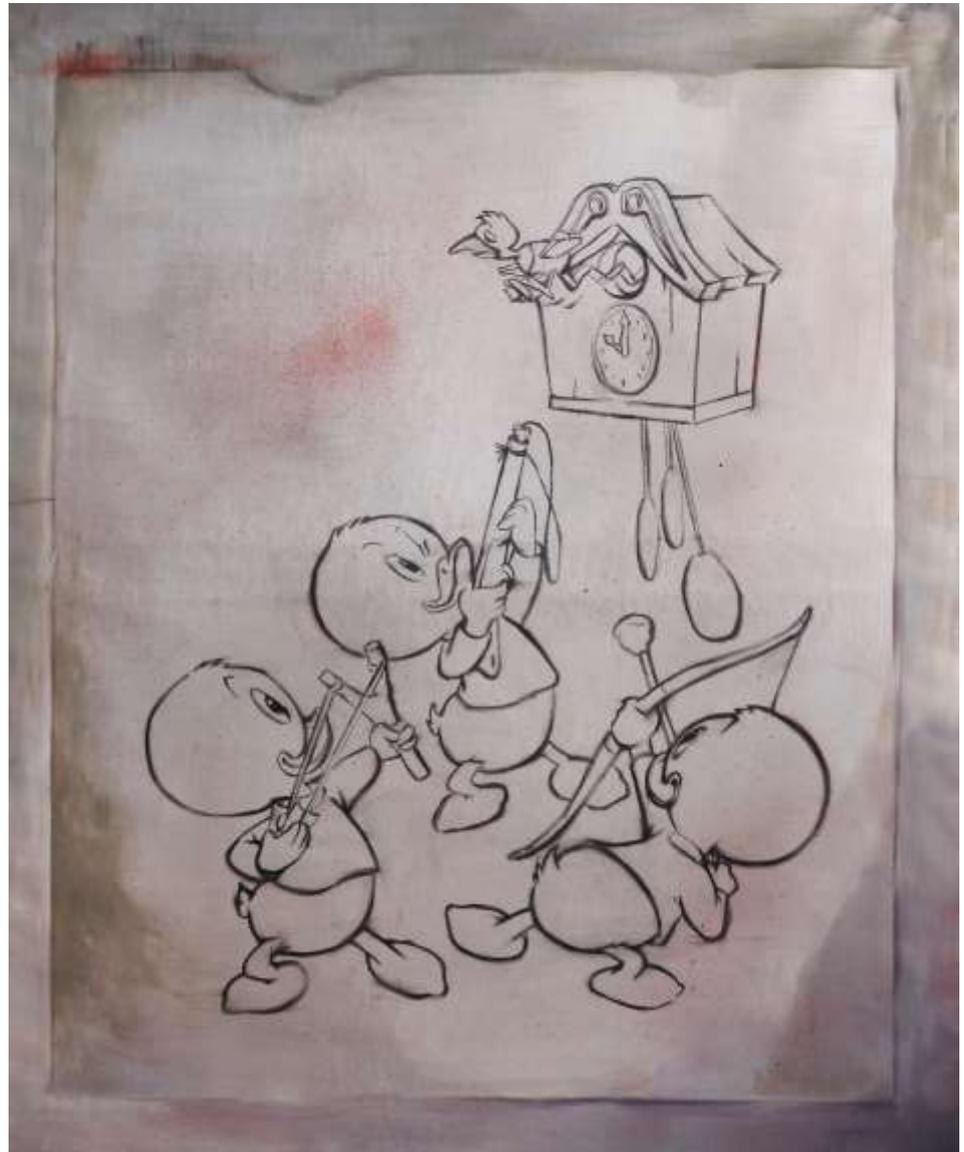




**Álvaro Romero:** *Sexo y violencia en los medios de comunicación de masas*, 2020. Óleo sobre tela, 45 x 30 cm



**Álvaro Romero:** *Hombre con arma*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 100 cm



Álvaro Romero: *Walt Disney estaría orgulloso*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 81 cm



Álvaro Romero: Detalle. *Walt Disney estaría orgulloso*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 81 cm



**Álvaro Romero:** *Anna en la azotea,* 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 33 x 24 cm



**Álvaro Romero:** *s/t,* 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 33 x 24 cm



**Álvaro Romero:** *s/t,* 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 33 x 24 cm



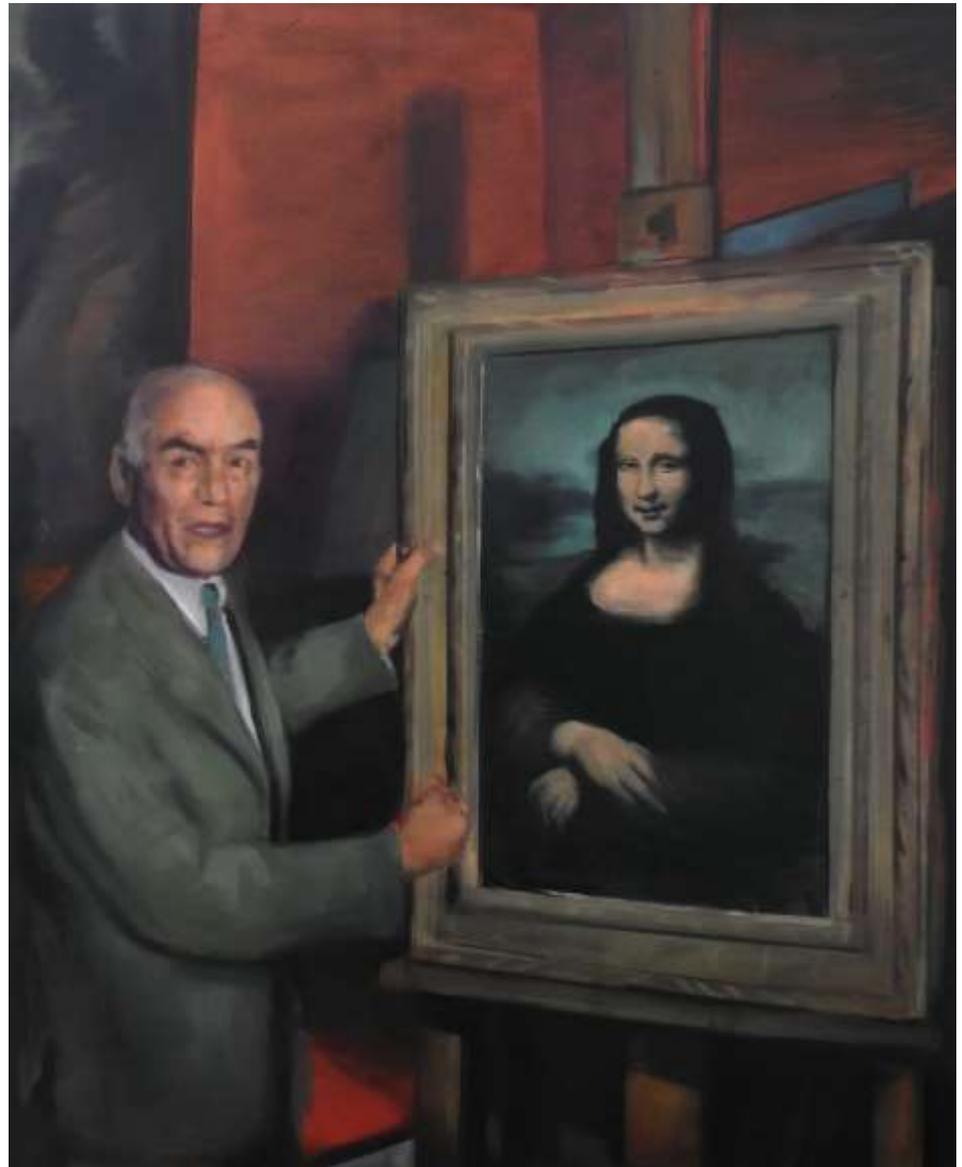
Álvaro Romero: *s/t*, 2020. Óleo y esmalte sobre madera, 23 x 17 cm



Álvaro Romero: *s/t*, 2020. Óleo sobre tabla, 46 x 33 cm



Álvaro Romero: *s/t*, 2020. Óleo sobre tabla, 23 x 17 cm



Álvaro Romero: *s/t*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 81 cm



Álvaro Romero: Detalle. *S/t*, 2020. Óleo y esmalte sobre tela de lino, 100 x 81 cm