



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

UNA MIRADA ANESTESIADA: LA IMAGEN
DISTORSIONADA A TRAVÉS DE LA PINTURA

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Martin Alamo, Maria de la Luz

Tutor/a: Galindo Gálvez, José

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

El proyecto trata de cómo el mundo contemporáneo se caracteriza por la constante recepción de imágenes a la que estamos sometidos. Vivimos inmersos en una mirada anestesiada, sin percatarnos de lo que nos rodea debido a la gran saturación de los medios. Por esta razón, el trabajo establece una conexión con los elementos de la publicidad, para reflejar la realidad actual.

Refrescos, alcohol y cigarrillos es una serie de ocho cuadros en la que se ha seleccionado imágenes de la vida cotidiana, desvinculándolas de su significado original para otorgarles uno totalmente diferente, para que trate la nada, sin lírica ni narrativa, creando una crítica a través de elementos de la publicidad que incomode al espectador. Se busca causar una extraña e indescriptible sensación a través del recuerdo o la memoria, con el fin de romper el placer visual del observador mediante sus propias conclusiones.

Los resultados obtenidos revelan el desarrollo de una propuesta artística que se enfoca en la reflexión, el cuestionamiento y el desafío de la situación visual contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Crítica, mirada anestesiada, publicidad, intervención de la imagen, relación obra-espectador.

ABSTRACT

The Project aims to show how the contemporary world is characterized by the constant reception of a succession of images to which we are subjected. We live immersed in an anesthetized gaze, unaware of what surrounds us due to the great saturation of the media. For this reason, the work establishes a connection with the elements of advertising, to reflect the current reality.

Refrescos, alcohol y cigarrillos is a series of eight paintings in which images of everyday life have been selected, detaching them from their original meaning to give them a totally different one, to deal with nothingness, without lyric or narrative, creating a criticism through elements of advertising that makes the viewer uncomfortable. The aim is to cause a strange and indescribable sensation through memory of recollection, to break the visual pleasure of the observer through his own conclusions.

The results obtained reveal the development of an artistic proposal that focuses on reflection, questioning and challenging the contemporary visual situation.

KEY WORDS: Criticism, anesthetized gaze, advertising, image intervention, work-spectator relationship.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 4 |
| 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA | 5 |
| 3. LA DECEPCIÓN DE LA MIRADA | 7 |
| 3.1 LA PANTALLA SATURADA: EL MÉTODO LUDOVICO | 7 |
| 3.2 ANOREXIA Y BULIMIA: HACIA UN ALIVIO DE LA MIRADA | 8 |
| 3.2.1 <i>EL DOBLE VACÍO DE FORMA Y CONTENIDO</i> | 8 |
| 3.2.2 <i>BULIMIA Y ANOREXIA DE LA VISIÓN</i> | 9 |
| 3.3 FORMAS DE LA NADA | 11 |
| 3.3.1 <i>REDUCCIÓN</i> | 11 |
| 3.3.2 <i>OCULTACIÓN</i> | 11 |
| 3.3.3 <i>DESMATERIALIZACIÓN</i> | 12 |
| 3.4 LO SINIESTRO Y LO REAL | 12 |
| 3.5 LA PUBLICIDAD | 13 |
| 3.6 EL PRINCIPIO COLLAGE | 16 |
| 4. REFERENTES | 18 |
| 4.1 ALAIN URRUTIA | 18 |
| 4.2 LUC TUYMANS | 20 |
| 4.3 GERHARD RICHTER | 21 |
| 4.4 RAZVAN BOAR | 22 |
| 4.5 MICHÄEL BORREMANS | 23 |
| 4.6 DAVID SALLE | 24 |
| 5. DESARROLLO DEL TRABAJO | 26 |
| 5.1 METODOLOGÍA DEL TRABAJO PRÁCTICO | 26 |
| 5.1.1 <i>IMÁGENES QUE USO</i> | 26 |
| 5.1.2 <i>BÚSQUEDA DE IMÁGENES</i> | 26 |
| 5.1.3 <i>TÉCNICA DE APLICACIÓN DE LA PINTURA</i> | 27 |
| 5.2 RESULTADOS | 28 |
| 5.2.1 <i>MARLBORO Y RHUM NEGRITA</i> | 28 |
| 5.2.2 <i>COCA – COLA Y CAMEL</i> | 30 |
| 5.2.3 <i>SPRITE Y VODKA</i> | 32 |
| 5.2.4 <i>WINSTON Y GIN XORIGUER</i> | 34 |
| 6. CONCLUSIONES | 36 |
| 7. REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS | 38 |
| 8. ÍNDICE DE FIGURAS E ÍNDICE DE TABLAS | 40 |

1. INTRODUCCIÓN

Vivimos en un mundo en el que recibimos una cantidad angustiosa de información a través de imágenes en nuestra vida cotidiana que acaba por saturarnos. Por ello, nuestra mirada se ha vuelto inconsciente y anestesiada, ya que hemos visto tanto que hemos dejado de prestar atención a lo que nos rodea. Solo vemos lo que tenemos delante, pasando por alto lo que sucede a nuestro alrededor.

El Trabajo Final de Grado consiste en un conjunto de ocho cuadros, divididos en cuatro series, cada una de ellas conformadas por dos pinturas. A través de estos trabajos, se reflexiona sobre cómo se enlaza hoy en día una imagen con el espectador.

La motivación para realizar este trabajo surge a partir de la observación de la congestión de imágenes en el mundo en el que vivimos. El encuentro con artistas que practicaban la figuración bajo el “Efecto Tuymans” como Alain Urrutia y Gerhard Richter tuvieron un impacto significativo en mi percepción y en la forma de pensar sobre la pintura. La manera en la que plasmaban las figuras pictóricamente me llevó a realizar trabajos utilizando sus recursos para crear en el espectador las mismas sensaciones que crearon ellos en mí.

A medida que observaba y estudiaba las obras de estos artistas, surgieron las motivaciones que impulsan mi actual trabajo. Después de un año sin realizar cuadros, sentí una gran necesidad de reflejar en mis pinturas las reflexiones y pensamientos que tengo acerca de la saturación de imágenes, y en especial, de la publicidad.

A través de los recursos que utilizan los artistas que me han influido, de la apropiación de elementos publicitarios y mis imágenes de la vida cotidiana, quiero transmitir como nos afecta esta sobrecarga de imágenes en nuestro día a día.

Con esta serie de pinturas, pretendo generar un diálogo entre el cuadro y el espectador, incitándolo a cuestionarse lo que está observando como metáfora de cómo vemos hoy en día debido a la saturación de imágenes.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A continuación, describo cada uno de los objetivos para este Trabajo Final de Grado.

Objetivos generales:

1. Ejecutar una serie de obras pictóricas que reflejen las influencias y evoluciones de la parte teórica.
2. Despertar una conciencia crítica a través de la incomodidad y curiosidad, invitando al espectador a observar detenidamente y redescubrir la importancia de prestar atención a los detalles y a nuestro entorno visual.

Objetivos específicos:

1. Realizar un trabajo tanto teórico como práctico en relación con la saturación de imágenes y su impacto en la actualidad.
2. Manipular las imágenes a través del collage para generar sensaciones de curiosidad y misterio.
3. Seleccionar imágenes cotidianas y establecer una conexión con la publicidad.

La memoria del Trabajo Final de Grado aporta un cuerpo teórico que va a sustentar mi trabajo práctico, y que hemos construido de lo general a lo particular.

La estructura empleada en la memoria se basa en diferentes capítulos donde explico mis investigaciones, pensamientos y reflexiones tanto en la parte teórica como en la práctica.

En el capítulo 3, “La decepción de la mirada”, se establece el contexto actual de la mirada y se desarrollan en sucesivos epígrafes los procedimientos que la describen. Del mismo modo se analiza la estética que subyace en estos procedimientos. Por último, se aborda el entorno de imágenes que nos rodea. El propósito de esta investigación se centra en la saturación de imágenes que recibimos actualmente, sobre todo en el ámbito de la publicidad, y cómo esta saturación impacta en nuestra imaginación a través del recuerdo o la expectativa. Este aspecto que tanto nos interesa ha sido reflexionado por filósofos como Jean Baudrillard.

En el capítulo 4, “Referentes”, se analizan los artistas que han influido en mi trabajo. La mayoría de los artistas investigados comparten características similares que han despertado mi interés y que sirven de base para el desarrollo de una obra pictórica propia, localizando sus particularidades. Se encuentran artistas como Alain Urrutia, Razvan Boar, Gerhard Richter, Luc Tuymans, Michaël Borremans y David Salle.

En el capítulo 5, “Desarrollo del trabajo”, se aborda el marco procesual, donde empleamos la pintura para aplicar los presupuestos teóricos de la primera parte del trabajo y desarrollar un conjunto de obras que refleje todo lo aprendido y leído. Se vincula la relación entre la publicidad y el arte de manera paralela, en la cual ambos se nutren mutuamente. Además, empleamos una metodología experimental basada en el ensayo y error, aplicando las características adquiridas por los referentes. El propósito de estas pinturas es invitar al espectador a reflexionar sobre aquello que puede pasar desapercibido entre las masas de comunicación y la publicidad al que estamos expuestos.

Finalmente, las conclusiones, que reflejan la información, pensamientos y reflexiones sobre el tema tanto en mi trabajo teórico como práctico para lograr un proceso de desarrollo en mi obra general.

Cabe destacar los dos textos que han sido fundamentales para la construcción de esta memoria. El primero es “La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio” escrito por Miguel Ángel Hernández-Navarro. Este libro aborda una de las claves de la expansión del espectáculo hacia todos los aspectos de la vida cotidiana: la casi inexistente presencia de lo que podríamos llamar “vomitorio”. Esta ausencia tiene como consecuencia principal el engrosamiento de la imagen en la sociedad contemporánea y la ceguera frente a lo real y la realidad. El autor se basa en el pensamiento artístico de Jacques Lacan para desarrollar su análisis. El segundo libro “Modos de ver” de John Berger también ha sido primordial para este trabajo. En él, Berger explora cómo nuestros modos de ver afectan nuestra forma de interpretar el mundo. Específicamente, analiza cuatro aspectos de la interpretación de la pintura al óleo. Uno de los capítulos se centra en la relación entre la herencia visual de la pintura y la publicidad actual.

3. LA DECEPCIÓN DE LA MIRADA

Podríamos afirmar que vivimos en lo que se conoce como “la sociedad del espectáculo”. En nuestra vida cotidiana nos rodeamos de imágenes que reemplazan la realidad. En este contexto, el arte contemporáneo se enfrenta al reto de desarrollarse rompiendo con el placer visual del espectáculo, a través de temas como el secreto, el recuerdo y la memoria.

El filósofo Jean Baudrillard ha utilizado la obesidad como metáfora de la sociedad contemporánea¹. En su visión, nuestra mirada se ha vuelto inconsciente y anestesiada, ya que hemos visto tanto que hemos dejado de prestar atención a lo que nos rodea. Nos centramos solamente en lo que tenemos delante, lo que se repite y acaba por saturarnos. “Obesidad de los sistemas de memoria, de los stocks de información que ya han dejado de ser manejables-obesidad, saturación de un sistema de destrucción, que en estos momentos ya está superando sus propios fines, excrecente, hipertélico”²

El arte contemporáneo se ha dado cuenta de este problema y ha propuesto dos estrategias: “dar nada o demasiado”³, con la única tarea de insinuar que la imagen es sólo un señuelo de lo real y que detrás de ella se encuentra lo verdadero. Con estas estrategias, se busca despertar al espectador a través de la incomodidad, ya sea saturándolo con una sobrecarga de información o reduciendo todo al mínimo para que no pueda ver nada.

3.1. LA PANTALLA SATURADA: EL MÉTODO LUDOVICO

El proceso de “espectacularización” empezó en el siglo XIX y se extendió hasta las últimas décadas del XX⁴. En esta sociedad, el ojo goza porque se le da todo aquello que desea ver. En este ambiente de “panem et circenses” del espectáculo, la doma-mirada se ejerce por saturación.

“El método Ludovico” se interpreta como un proceso de saturación del sujeto mediante un seguido de imágenes, lo que puede llevar al individuo a rechazarlas debido a la saturación. Cuando se experimenta una cantidad excesiva de placer, puede llegar a producirse una sensación de incomodidad en lugar de una sensación positiva.

¹ HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Institució Alfons el Magnànim, 2006, p.13.

² BAUDRILLARD, J.: *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1984, p. 251.

³ HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Institució Alfons el Magnànim, 2006, p.14.

⁴ Cf. CRARY, J.: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999, p. 306.



Fotogramas de la película *La naranja mecánica* (1971). Se observa al protagonista siendo sometido al Método Ludovico

Un ejemplo de este método sería una escena de *La naranja mecánica* (1971) en la que el protagonista es sometido a un experimento en el que lo sujetan a una silla y, con unos aparatos, es forzado a mantener los ojos abiertos y obligado a ver las escenas violentas que él mismo cometía. Al principio las disfruta, pero a medida que va pasando el tiempo quiere dejar de observarlas e incluso vomitar. El joven Alex no puede resistir tanto placer visual: “quería cerrar los ojos, pero no podía, y aunque trataba no conseguía sacarlos de la línea de fuego de la película. Así que tuve que seguir *videando* lo que pasaba, y oyendo los más atroces gritos que salían de esa cara. Sabía que no podía ser realmente *real*, pero no cambiaba las cosas. Yo estaba retorciéndome, pero no podía vomitar”⁵

Una realidad donde el sujeto es engañado y está objetualizado, se convierte en un espectador pasivo: es otro el que decide por él. Se le enseña al sujeto a “mirar hacia el lado”, aunque solo puede mirar al frente. Al ojo no le pasa nada, pero el sujeto ya no ve o no quiere ver más, ya no juzga de interés su alrededor.

El médico Sigmund Freud llamó a esa patología “ceguera histérica”, una ceguera producida por exceso de visión, causada por sobreexposición al haber visto demasiado⁶. El sujeto, saturado, no encuentra el lugar para “vomitar” todo el seguido de imágenes que recibe. No hay descanso.

Un pilar del experimento Ludovico es que la imagen se encuentra en todas partes y que la “cura” se basa en representaciones de lo real, porque todo ya es “imaginario”. Se trata de una integración del espectáculo que tiene como prioridad la eliminación de la huella, de lo real y de la realidad.

3.2 ANOREXIA Y BULIMIA: HACIA UN ALIVIO DE LA MIRADA

3.2.1 EL DOBLE VACÍO DE FORMA Y CONTENIDO

En 1839, Paul Delaroche expresó su opinión de que la pintura había perdido su capacidad de captar la realidad, lo que llevó a su supuesta “muerte”. Su comentario no se refería a la muerte literal del arte, sino a la pérdida de goce y significado. Desde entonces, la pintura se ha visto como un arte que ocupa un lugar vacío y ausente, donde el goce que se experimentaba anteriormente ya no se encuentra.

⁵ BURGUESS, A.: *La naranja mecánica*. Barcelona: Minotauro, 1972, p. 107.

⁶ FREUD, S.: “Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión”, en *Obras Completas*. Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968, pp. 1631-1635.

Entonces, ¿Cómo podemos definir un lugar de señuelos que se ha quedado sin señuelos? Como Jacques Lacan ha respondido más de una vez, a contracorriente: “La relación del artista con la época en que se manifiesta es siempre contradictoria. El arte intenta operar nuevamente su milagro siempre a contracorriente, contra las normas reinantes [...]”⁷.

¿Cómo se puede definir actualmente la imagen en el arte? Algunos artistas han optado por delimitarla a través del vacío. Ejemplos de artistas son Kassimir Malevich y Marcel Duchamp, quienes restablecieron una nueva técnica: vaciar. Duchamp vació de significado los objetos; y en el caso de Malevich, vació la pintura, eliminando la ficción. Es decir, vaciar de significado para otorgar uno nuevo. Malevich en sus cuadros presenta el vaciamiento de la mirada: “nada para ver, o mejor, *la nada para ver*”⁸

A partir de los años sesenta, esta técnica empezó a ser utilizada en la neovanguardia, como se ve reflejado en el arte pop y el minimalismo. Estos movimientos activaron el doble vaciamiento que había sido planteado por Duchamp y Malevich.

3.2.2 BULIMIA Y ANOREXIA DE LA VISIÓN

En el arte contemporáneo se utilizan dos estrategias con la técnica del vacío: una consiste en ofrecer una sobresaturación visual que llega al punto de no poder soportarlo, provocando en el espectador una reacción de rechazo; mientras que la otra consiste en no ofrecer nada a la vista, llevando al espectador casi a la ceguera. La primera de ellas es la bulimia.

Hal Foster, en su obra *El retorno de lo real*⁹, examina una serie de técnicas artísticas que emplean el concepto lacaniano de *lo Real* para inquietar al sujeto mediante la repetición, saturación o la representación del trauma. Según Foster, estas técnicas rasgan la “pantalla-tamiz” que separa al espectador de la mirada y permiten que lo Real penetre, causando en el espectador una sensación de inestabilidad, movilización e inquietud.

Foster destaca estas dos estrategias artísticas. Por un lado, las técnicas que se relacionan con el arte postmoderno, como la fragmentación, lo excesivo y lo obscuro. Un arte que da tanto al ojo que lo hace vomitar, provocando en el espectador tal sensación de repulsión e incomodidad que le obliga a apartar la mirada. Por otro lado, se encuentra el arte que trabaja con lo abyecto, lo

⁷ LACAN, J.: *La ética del psicoanálisis*, Cit., p. 174.

⁸ HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Institució Alfons el Magnànim, 2006, p.52.

⁹ FOSTER, H.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 18.

obsceno y lo extremo que se caracteriza por mostrar aquello que no está presente en la imagen-espectáculo y que se considera “inapropiado”, buscando impactar visualmente al espectador.

Tal pensamiento “contravisual” se ha violentado más a medida que ha avanzado el tiempo. “cuanto más visual se hacía la sociedad, el mundo, más contravisual el pensamiento. Una sospecha de la mirada tanto mayor cuanto más avanzada la hipervisualidad del espectáculo.”¹⁰ La segunda estrategia a la que nos referimos es la anorexia.

En el ámbito del arte contemporáneo, frente a la estrategia de lo excesivo, nos encontramos con un arte silente, oculto y desaparicionista que prescinde del aspecto visual, eliminando, reduciendo, ocultando o haciendo desaparecer todo lo que pueda ser visto. De esta manera, el exceso se transforma en defecto y la idea de “ver demasiado” se traduce en “apenas ver nada”. Como dice Lacan: “[...] el arte que no muestra nada, que calla, que oculta, reduce, o hace desaparecer lo visible, deberá ser, también, y, en consecuencia, un arte de lo Real.”¹¹

El método de ceguera en el arte implica ocultar el objeto y reducir al mínimo lo que se puede percibir visualmente. Este reduccionismo tuvo su momento más destacado en los sesenta, cuando Lucy Lippard lo llamó “la desmaterialización del objeto artístico”¹², que, en las últimas décadas del siglo XX, se ha basado en la retórica de la “ocultación”, “nada para ver”. Además, Lippard también definió las obras “silentes”¹³ como obras que no dicen nada, porque nada “muestran, porque todo esconden”.

La eliminación de elementos visibles en una obra puede generar un efecto frustrante e inquietante en el espectador. Esta falta de claridad puede crear la sensación de ceguera, lo que provoca que el espectador se cuestione lo que está viendo sin tener certeza sobre lo que se está demostrando en la obra, tal como dijo Eduardo Subirats: “no ve nada, no siente nada, no comprende nada. En su desorientación absoluta titubea como un ciego en la infinita noche [...] Nada entiende. No reacciona. Una especie de innominada ataraxia se apodera de todo su ser. [...] Es lo inexperimentable, incognoscible e inexpressable”¹⁴

¹⁰ HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Institución Alfons el Magnànim, 2006, p. 58.

¹¹ HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Institución Alfons el Magnànim, 2006, p. 59.

¹² LIPPARD, L.: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal, 2004, p. 42.

¹³ Cf. LIPPARD, L.: “The Silent Art”, *Art in america*, Enero-Febrero, 1967, pp. 58-63.

¹⁴ SUBIRATS, E.: *Culturas Virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 116.

En definitiva, en la actualidad se pueden observar numerosas obras que precinden de lo visual y dejan al espectador en un estado de decepción escópica, es decir, sin dar placer a la mirada.

3.3 FORMAS DE LA NADA

El método de “ceguera”, mencionado anteriormente, es una tendencia que ha surgido y se ha desarrollado a lo largo del siglo XX. Consiste en una negación de lo visible que se convierte en procedimiento, discurso y estrategia retórica.

Las principales estrategias son:

3.3.1 REDUCCIÓN

Se puede afirmar que el arte de vanguardia defiende la idea de que el arte moderno surge a partir de un impulso simplificador y reductivo.

“Esa reducción, desde un principio, estuvo también relacionada con un impulso antivisual, con una desconfianza de lo visible y, sobre todo, con un descrédito casi iconoclasta de la imagen. [...] La mencionada búsqueda del cero y la tabla rasa se convirtió en literal y llevó aparejada la reducción y virtual eliminación del componente visual de la obra por medio del recurso al monocromo negro, blanco o de los más variados colores”¹⁵.

3.3.2 OCULTACIÓN

Para interrumpir la vista del objeto principal se necesitan elementos como la tachadura, el desplazamiento, la opacidad, la obstrucción, el mimetismo... Es decir, estrategias de ocultación. Esto genera una sensación de angustia en el espectador ya que se le quita la posibilidad de ver lo que se encuentra oculto.

Mediante esta estrategia, solo el artista conoce lo que está oculto, mientras que el espectador se siente frustrado al no poder comprender lo que se propone en la obra.

¹⁵ HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Institución Alfons el Magnànim, 2006, p. 80

3.3.3 DESMATERIALIZACIÓN

Lucy Lippard definió “la desmaterialización del objeto artístico”¹⁶. Se trata principalmente de dar más importancia a la idea o al desarrollo que a la obra material. Según Lippard, comienza con el minimalismo, el cual es considerado el primer arte tras la muerte del arte, que incluye muchas de las producciones realizadas hoy en día.

La desmaterialización también se muestra en la pérdida de sustancia de la materia, una especie de adelgazamiento de lo visible. Un ejemplo sería el *Dibujo borrado de Willem de Kooning*, de Robert Rauschenberg.



Robert Rauschenberg
Eased De Kooning Drawing, 1953.
Performance, 64.14 x 55.25 cm.
San Francisco Museum of Modern
Art, San Francisco (Estados Unidos).

Esta estrategia se enfoca en la “representación de lo irrepresentable”, un término que ha sido utilizado por varios teóricos y filósofos a lo largo de la historia. Sin embargo, en mi opinión, este término no resulta adecuado, ya que, si algo es irrepresentable, por definición, nunca se puede llegar a representar. Por lo tanto, prefiero llamarlo “representación de lo indescriptible”, ya que se trata de una situación en la que el lenguaje no puede captar completamente lo que se quiere expresar, ya sea por su complejidad o por su carácter traumático. Es la dificultad de representar con palabras aquello que no puede ser descrito de manera suficiente o precisa.

En el contexto de la estrategia de la desmaterialización, también conocida como “desaparición”, se emplea la técnica de la ausencia. Esta ausencia se convierte en un procedimiento simbólico en el sentido entendido por Craig Owens, dotado de “una lógica atracción por lo fragmentario, lo imperfecto y lo incompleto [...]”¹⁷. En otras palabras, se trata de una representación que se enfoca en el paso del tiempo y en la fugacidad de la vida, que se reúnen en el papel de la memoria y el uso de la huella, la traza, el resto o el accidente.

3.4 LO SINIESTRO Y LO REAL

El arte de ceguera se relaciona con el concepto freudiano de “lo siniestro”, que es “aquella suerte de sensación de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde un tiempo atrás”¹⁸. En otras palabras, lo siniestro es aquello que resulta extraño por su cercanía con lo familiar, como una especie de *dejà-vu* de lo cotidiano. En el contexto del arte antivisual, lo siniestro aparece en la

¹⁶ LIPPARD, L.: *La desmaterialización del objeto artístico*, Cit.

¹⁷ OWENS, C.: “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad”, en WALLIS, B. (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, p. 204.

¹⁸ FREUD, S.: “Lo siniestro” [1919], *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2483-2505.

alteración de lo visual, ya sea mediante la reducción, ocultación, desmaterialización o desaparición, es decir, quitar de vista aquello que tendría que estar ahí provocando una inquietud y desconcierto en nuestro ojo.

El goce visual queda aplazado a otro lugar al no poder adentrarse en ninguna superficie. Al mostrar lo “apenas visible”, lo antivisual se sitúa en la mirada con la intención de atraer al ojo para luego frustrarlo. El ojo se ciega y angustia, generando una sensación de inquietud y despertando al sujeto.

3.5 LA PUBLICIDAD

En la actualidad, estamos rodeados de una gran cantidad de imágenes, especialmente aquellas relacionadas con la publicidad. De hecho, son el tipo de imágenes que se presentan con mucha frecuencia en nuestro camino. Captamos su mensaje en un breve instante, pero por un momento estimulan nuestra imaginación, ya sea mediante el recuerdo o la expectación.

La imagen publicitaria es omnipresente: la encontramos en páginas web, mientras caminamos por la calle, en vehículos y, por supuesto, en la televisión o en nuestro móvil. Estas imágenes nunca nos hablan del presente, sino que a veces hacen referencia al pasado y siempre apuntan hacia el futuro.

La publicidad nace de una competencia entre diferentes empresas que persiguen un objetivo común. Estas empresas contribuyen al bienestar del consumidor y a la eficacia de los fabricantes, lo que a su vez favorece la economía del país. El mecanismo de publicidad está relacionado con el concepto de “libertad”, ya que presenta una oferta que a su vez permite la libertad de elección entre diferentes productos. “Los grandes tabloneros de anuncios y los letreros luminosos de las ciudades capitalistas son el signo inmediatamente visible del *Mundo Libre*”¹⁹

La publicidad es efectiva porque se basa en necesidades reales o ficticias y satisface nuestros deseos naturales. Sin embargo, su objetivo no es solo vender el producto en sí, sino el placer de obtenerlo. Por eso, la publicidad no se enfoca únicamente en el producto, sino en el futuro comprador. Le ofrece una imagen atractiva de sí mismo gracias al producto u oportunidad que intenta vender. ¿Qué hace que esta imagen sea deseable? La envidia de los demás. La publicidad se centra en las relaciones sociales más que en los objetos en sí. En otras palabras, la publicidad nos convence para comprar un producto al mostrarnos personas que ya lo poseen.

¹⁹ BERGER, J.: *Modos de ver*. 4ª-6ª ed., Gustavo Gili, 2000, p. 145.

¿Qué tiene en común la publicidad con la pintura, que fue considerado el modo de representación predominante en Europa durante cuatro siglos antes de la invención de la cámara fotográfica?

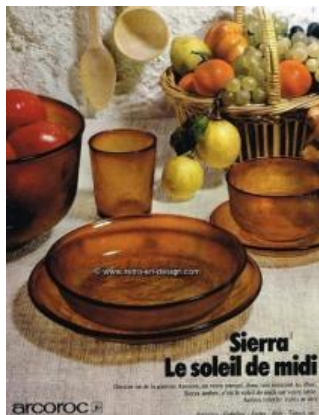
Las imágenes publicitarias a menudo incorporan esculturas o pinturas para aumentar la seducción o la credibilidad de los mensajes que transmiten. El arte se considera un símbolo de prestigio y forma parte del mobiliario que asociamos con la riqueza y la buena vida.



La publicidad ha captado la relación entre la obra de arte y su espectador-propietario, y procura convencer y agradar al espectador-comprador, ya que la obra de arte transmite una sensación de autoridad cultural, dignidad y sabiduría que se extiende a cualquier interés material. Por lo tanto, cuando la publicidad incorpora obras de arte en sus mensajes, sugiere que el producto es un lujo y un objeto de valor cultural.

¿Por qué la publicidad depende del lenguaje visual de la pintura?

La publicidad es la cultura de la sociedad del consumo y, mediante las imágenes, divulga lo que la sociedad cree de sí misma. Sin embargo, la publicidad se nutre del lenguaje visual de la pintura, que era una celebración de la propiedad privada. Esta forma de arte se inspiraba en el principio de “eres lo que tienes” y la publicidad ha aprendido a transmitir esta misma idea al espectador-comprador.



La publicidad busca vender la idea de pertenencia a un estilo de vida idealizado y para lograrlo se aprovecha de la educación tradicional del espectador-comprador medio, que está influenciada por la cultura del pasado.

De esta manera, la publicidad intenta vender el pasado al futuro, generando en el espectador-comprador un deseo de pertenencia de algo nostálgico que se presenta como más auténtico.

La aparición de la fotografía en color que podía captar la textura y la tangibilidad de los objetos, algo que sólo había sido posible en la pintura, fue un gran adelanto para la publicidad. La fotografía a color generaba en el espectador-comprador la sensación de estar adquiriendo el producto al mostrarle una imagen que parecía real, lo que aumentaba su deseo de poseerlo.

Las funciones de la publicidad y la pintura son muy diferentes entre sí: la pintura reflejaba la realidad y mostraba lo que su dueño estaba disfrutando en ese momento, reforzando su visión de sí mismo tal como era. La publicidad tiene un propósito diferente, busca crear insatisfacción en el espectador con su estilo

(Arriba) **Pieter Claesz**
Bodegón con copa roemer, taza de plata y panecillo, 1637.
Óleo sobre lienzo, 83 x 66 cm
National Gallery, Londres.

(Abajo) Anuncio donde se observa una vajilla arcoroc haciendo referencia al bodegón de Pieter Claesz.

de vida actual, sugiriéndole que, si obtiene el producto anunciado, su vida mejorará. La publicidad le ofrece una alternativa mejorada de lo que ya tiene, generando en el espectador-comprador el deseo de obtener el producto para alcanzar un ideal de vida mejorada.

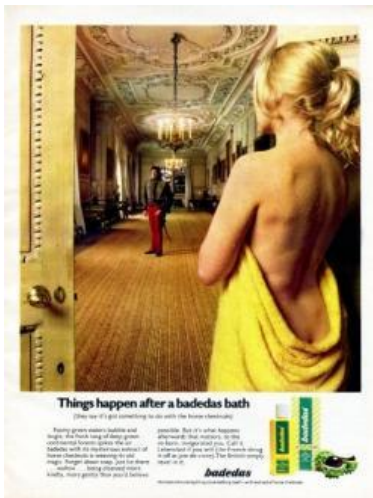
La publicidad utiliza la ansiedad como herramienta, centrándose en la idea de que todo gira entorno al dinero. Su estrategia se basa en el miedo de si no tienes nada, no eres nada. La publicidad se dirige al espectador-comprador, primero como trabajador y después como consumidor, creando esa sensación de que, si adquiere el producto anunciado, podrá pertenecer a la sociedad del consumo y su felicidad e identidad estarán ligados a las posesiones materiales que adquiere. Curiosamente, los barrios ricos están libres de publicidad, ya que allí el dinero sigue siendo una posesión valiosa por sí sola. “Según la mitología publicitaria, los que carecen de la capacidad de gastar dinero se convierten literalmente en seres sin rostro. Los que la tienen, en seres adorables.”²⁰

Otra técnica empleada por la publicidad es la sexualidad para promover y vender productos o servicios, pero es una sexualidad que se asocia a algo superior: al estilo de vida en el que se puede alcanzar todo lo que desea. Ser capaz de comprar equivale a ser sexualmente deseable, y en algunos casos, este mensaje se comunica explícitamente a través de la publicidad. Como he mencionado anteriormente, la publicidad se dirige a la clase obrera con el objetivo de prometer una transformación personal a través de las virtudes del producto que se está enunciando.

¿De qué manera la publicidad se mantiene con cierta credibilidad para ejercer su influencia en nosotros?

La publicidad tiene como objetivo crear una fascinación en el espectador-comprador, basada en una serie de ideas modernas como la gracia, la elegancia y la autoridad. El éxito de la publicidad se evalúa en función de si se alinea con las fantasías del espectador y no con la realidad, ya que su objetivo principal es vender los deseos del espectador-comprador.

“La fascinación no puede existir sin que la envidia social de las personas sea una emoción común y generalizada. La sociedad industrial que ha avanzado hacia la democracia y se ha detenido a medio camino es la sociedad ideal para generar una emoción así. [...] Vive en la contradicción entre lo que es y lo que le gustaría ser. Entonces, o cobra plena conciencia de esta contradicción y de sus causas, y participa en la lucha política por una democracia integral, lo cual entraña, entre otras cosas, derribar el capitalismo; o vive sometido



Badedas: Anuncio de Badedas Bath, 1971.

²⁰ BERGER, J.: *Modos de ver*. 4ª-6ª ed., Gustavo Gili, 2000, p. 159.

continuamente a una envidia que, unida a su sensación de la impotencia, se disuelve en inacabables ensueños.”²¹

La razón por la cual la publicidad sigue siendo creíble radica en la correspondencia entre lo que ofrece y las promesas futuras que hace, que coincide en la relación de la realidad del espectador-comprador y la realidad deseada. En lugar de intentar mejorar su situación actual mediante la actuación o la experiencia, se intenta llenar el vacío a través de fantasías. De esta forma, la publicidad consigue mantener su poder de atracción y su capacidad para influir en la conducta de compra.

La publicidad es un factor clave para la supervivencia del capitalismo, el cual obliga a la mayoría de las personas a definir sus propios intereses de manera egoísta. En la actualidad, en los países desarrollados se llega a esta situación mediante la imposición de criterios falsos sobre lo que es deseable y lo que no.

En conclusión, la publicidad tiene una gran influencia en nuestra vida y es un fenómeno político relevante que se enfoca únicamente en la capacidad de adquirir dejando de lado otras dificultades o necesidades humanas.

3.6 EL PRINCIPIO COLLAGE

En mis pinturas he utilizado como procedimiento compositivo principal el mecanismo del collage.

Anteriormente, la pintura tradicional utilizaba la naturaleza y su entorno como referente. Hoy por hoy, los diferentes medios de comunicación, como la publicidad, nos han otorgado una nueva visión de nuestro alrededor.

En los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, específicamente en el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, surgieron las primeras manifestaciones artísticas del collage, que comenzó a utilizarse desde una perspectiva conceptual y experimental. Los fragmentos se usaban para la creación de otra realidad. Actualmente lo podemos comparar con los medios de comunicación y las redes sociales ya que nos sirve como ámbito de interacción donde se establecen otras realidades

El modelo compositivo del Renacimiento se rompió con la llegada del método del collage debido a las representaciones de una realidad fragmentada a través de la combinación de imágenes. Por eso mismo, esta herramienta artística es primordial para la creación de otras existencias dado que se pueden agrupar

²¹ BERGER, J.: *Modos de ver*, 4ª-6ª ed., Gustavo Gili, 2000, pp. 162-163.

elementos de diferentes procedencias. “De los primeros colages surgen dos categorías de obras muy distintas, unas en que el elemento pegado vale por la forma, o más exactamente por la representación del objeto, otras en que entra por su materia. Con certeza estas últimas no constituyen más que obras pictóricas en las que se debate un problema de color, todo se resume en un enriquecimiento de la paleta, y a veces en una crítica de la paleta, en una ocurrencia. Por el contrario, las primeras hacen prever los colages por llegar, donde lo expresado pesa más que el modo de expresar, donde el objeto figurado desempeña el papel de una palabra”²².

El modo de trabajo diverso e inmediato que ofrece el collage fue bien recibido por los artistas modernos. Gracias a esta técnica pudieron experimentar diversas combinaciones entre una forma, un signo o una fotografía. Las diferentes mezclas aportan nuevos significados y nuevas formas de representación que además pueden plasmarse con la pintura, como es en mi caso.

El collage se apropia de obras o imágenes preexistentes para la composición de nuevas obras. Esto conlleva a una crítica contra el concepto tradicional de autoría en el arte en general. Los descubrimientos no son, en realidad, propiedad de quienes los realizan.

Es necesario mencionar artistas como Max Ernst, quien empleó profusamente la técnica del collage, particularmente enfocándose en dos formas que se alejaban de la materialidad: el collage fotográfico y el collage de ilustraciones. “Al principio este descubrimiento tendió a generalizarse, y las publicaciones dadá alemanas sobre todo contienen colages firmados al menos por diez autores”²³.

La exposición de sus collages en París en 1920 fue posiblemente la primera manifestación en la que se pudieron apreciar las innumerables posibilidades y recursos de un arte totalmente nuevo. Ernst incorporaba en sus obras elementos que se alejaban de su significado original para obtener uno diferente.

²² ARAGON, L.: *Los colages*, SÍNTESIS, 1965, p. 41.

²³ ARAGON, L.: *Los colages*, SÍNTESIS, 1965, p. 50.

4. REFERENTES

En el mundo del arte, la capacidad de crear tensión en una obra es esencial para captar la atención del espectador. En este sentido, los artistas que destacan son los que utilizan técnicas innovadoras para extremar la imagen y lograr una sensación impactante. El objetivo de estos es crear un lenguaje propio para conseguir la coherencia total de la imagen.

Los artistas emplean diferentes herramientas para crear imágenes borrosas que obligan al espectador a acercarse y a tensar la mirada para descubrir formas y figuras ocultas en ellas. Entre estas incluyen desenfoques, distorsiones visuales, reducción cromática e incluso tinieblas.

En la pintura además se utilizan recursos como lo incompleto, lo fragmentado y el reencuadre desplazado para incomodar la mirada del espectador, quien llega a hacerse preguntas como: ¿Qué está sucediendo?, ¿Qué esconden los protagonistas?, ¿Qué hacen?, ¿Dónde miran? Estas técnicas hacen que la obra se convierta en un misterio que el espectador desea resolver, aunque al final solo pueda llegar a su propia conclusión sin saber realmente lo que está sucediendo.

La utilización de estos elementos crea una sensación de imagen inmóvil, mientras que las formas y figuras se mueven lentamente sin llegar a definirse por completo. Un ejemplo de ello son las pinturas de Gerhard Richter, quien trabaja a partir del efecto de la borrosidad. A pesar de que algunas obras puedan presentar pinceladas rápidas y aparentar situaciones momentáneas, tienen la capacidad de detener el tiempo y permanecer en la memoria del espectador de manera duradera, incluso de forma inconsciente.



ALAIN URRUTIA.

Paraleloan/In parallel, 2013.
Óleo sobre tabla, 35 x 30 cm.
Bilbao.

4.1 ALAIN URRUTIA

El trabajo de Alain Urrutia (Bilbao, 1981) transforma la idea que subyace en la fotografía para traducirla a otra realidad al pintarla. Su objetivo es volver a reconstruir una imagen pictórica manipulándola. No tiene la necesidad de emplear un análisis profundo, ya que trabaja de forma intuitiva. Las pinturas de Urrutia son de proceso rápido, pero de percepción lenta, donde juega con una gama de colores muy restringida para conseguir su objetivo.

“Todo permanece idéntico, pero se impone un vacío, el de un pasado eternamente inmóvil, en suspensión”²⁴.

²⁴ URRUTIA, A. et al.: *Alain Urrutia*. Dardo, 2013, p. 30.

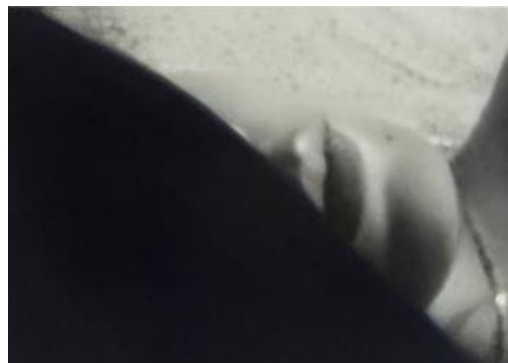
Quizá la cita sea el mejor comentario para mencionar que los trabajos de Urrutia poseen una especie de silencio que ralentiza el proceso de percepción hacia nuevas interpretaciones a partir de imágenes preexistentes, las cuales son fruto de sus experiencias personales. El artista difumina la realidad para convertirla en algo misterioso, haciendo que el espectador se cuestione el significado de lo que está mirando.

Sus historias se entrecruzan y deconstruyen, reflexionando sobre la huella del recuerdo. Para lograrlo utiliza el desenfoque, los fragmentos, los recortes y las reducciones tonales.

En los encuadres de sus pinturas se aprecia claramente la influencia de la fotografía y del cine. Utiliza el desencuadre para crear una suspensión no narrativa.

También queremos destacar su dominio de las técnicas de ocultación y reencuadre con el objetivo de generar tensión y misterio en el espectador, utilizando recursos como el desenfoque y la reducción cromática. Su propósito es generar una sensación de detención temporal en el espectador, quien se esfuerza en descifrar el significado de las obras. Pretende, además, que la contemplación no sea inmediata, sino que se requiera una pausa para crear un vínculo entre obra y espectador.

La influencia de Alain Urrutia en mi trabajo radica en el hecho de elegir imágenes de la vida cotidiana y manipularlas de manera que en los cuadros tengan lecturas nuevas, gracias a un proceso de fragmentación, reconstrucción y eliminación de los significados originales de las imágenes. Es decir, descontextualizar las imágenes de su escena original para que permanezcan ajenas al espectador.



ALAIN URRUTIA

Der Spaziergang, 2019.

Óleo sobre lino, 15 x 21cm

Berlín.



(Arriba) **LUC TUYMANS**
The diagnostic of view V, 1992
 Óleo sobre lienzo, 58 x 40 cm
 Bélgica.

(Abajo) **LUC TUYMANS**
Fingers, 1995
 Óleo sobre lienzo, 37.5 x 33 cm
 Bélgica.

4.2 LUC TUYMANS

La obra de Luc Tuymans (Mortsel, Bélgica, 1958) destaca por la exploración de la relación entre la fotografía y la pintura, así como abordar temas de la memoria y la cotidianidad. “Con mi memoria trato de mantener algo del pasado en el presente”²⁵. Tuymans nos muestra en sus pinturas fragmentos que nos mantienen en una tensión y en una inquietud constante, ya que no sabemos dónde encajan dentro de la escena completa. Esta técnica es una característica fundamental de su obra; aunque tenga una apariencia tranquila, en realidad transmite una sensación de extrañamiento y ambigüedad en el espectador.

En 1980, se convirtió en pionero de la pintura figurativa no narrativa. Trabaja a partir de la selección de imágenes preexistentes de diversas fuentes y las transforma en sus pinturas alterando la perspectiva, la escala y la composición para crear una representación única. Explora cómo la información puede superponerse e incrustarse dentro de ciertas escenas y significados para representaciones de las obras no están limitadas por su significado original y aunque no se sepa con certeza, es imborrable para la memoria del espectador.

Tuymans utiliza una paleta apagada y fría en sus obras, creando un efecto de recuerdo lejano y borroso que se va desvaneciendo con el tiempo. El artista tiene un lenguaje propio a través de sus pinceladas cortas que siguen el contorno de la forma, así como suaves y vibrantes que crean un efecto borroso en la imagen.

Cada obra es una experiencia única para el espectador. El artista adopta una actitud de desinterés en su forma de pintar, con un estilo en apariencia sencillo e intrascendente. “Tuymans da a su trabajo la apariencia de no preocuparse en absoluto por esto, una apariencia que no excluye la admiración por la forma elaborada en que se produce”²⁶.

A pesar de que sus obras tengan un aire familiar, el espectador queda desorientado al no saber exactamente el significado que hay en las pinturas. Sin embargo, a la vez se siente atraído por intentar adivinar lo que está sucediendo.

En conclusión, la obra de Luc Tuymans ha sido una gran inspiración para mi trabajo. En particular, su enfoque en temas cotidianos y la técnica de crear fragmentos fuera de la escena completa de la imagen. Admiro su habilidad para generar la sensación de incomodidad en el espectador al eliminar del significado principal de la imagen y otorgarle uno nuevo en la pintura. También he aplicado

²⁵ TUYMANS, L. et. al.: *Luc Tuymans*. Phaidon, 1996, p. 44.

²⁶ TUYMANS, L. et. al.: *Luc Tuymans*. Phaidon, 1996, p. 46.

la técnica de pinceladas cortas y suaves que utiliza Tuymans en mis pinturas, buscando el mismo efecto de borrosidad que crea el misterio en la imagen.

4.3 GERHARD RICHTER

Desde el inicio de su carrera Gerhard Richter (Dresde, Alemania, 1932) ha demostrado un gran interés por la relación existente entre la pintura y la fotografía, haciendo de su obra un gran ejemplo de cómo ambos medios pueden interactuar. “Quizá porque me da pena la fotografía, porque tiene una existencia tan miserable a pesar de ser una imagen tan perfecta, me gustaría hacerla válida, hacerla visible... simplemente hacerla (aunque lo que haga sea entonces peor que la fotografía). Y este hacer es algo que no puedo comprender, ni imaginar ni planificar. Por eso sigo pintando a partir de fotografías, porque no puedo hacerlo, porque lo único que se puede hacer con las fotografías es pintar a partir de ellas. Porque me atrae estar tan a merced de una cosa, estar tan lejos de dominarla”²⁷.

Richter ha recurrido a una gran cantidad de gustos e intereses dentro del mundo del arte; se ha introducido en diversas corrientes pictóricas, desde el pop art y la pintura mural hasta el expresionismo abstracto y el neoexpresionismo. En resumen, su obra se puede dividir en tres categorías: figurativa, que se basa en la fotografía y la naturaleza; constructivista, que incluye trabajos conceptuales como tablas de color, los paneles de vidrio y los espejos; y, por último, abstracta, que abarca la mayor parte de su trabajo a partir de 1976, exceptuando los bodegones y los paisajes.

Mi trabajo se ha visto influenciado principalmente por la primera categoría de obras de Richter, que se remontan a la década de 1960, donde produjo una serie de pinturas figurativas.

Estas obras se caracterizan por el uso de la borrosidad, el movimiento y lo misterioso. Crea una serie de pinturas basadas en las fotografías de su álbum familiar, representando imágenes de su vida cotidiana, tanto como referencia como soporte. A través de la pintura, sublima lo banal, lo ordinario y lo vulgar. Las imágenes son alteradas, dejando la huella de su propia construcción. Se percibe una mirada cómica, desvergonzada e irónica que se refleja en la forma en que procede con la pintura, en la que a menudo la manufactura no responde a reglas o normas.



(Arriba) **GERHARD RICHTER**
Zwei Liebespaare Two Couples, 1966.
Óleo sobre lienzo, 115 x 160 cm
Catalogue Raisonné: 128

(Abajo) **GERHARD RICHTER**
Reisebüro Tourist Office, 1966
Óleo sobre lienzo, 150 x 130 cm
Catalogue Raisonné: 120

²⁷ GERHARD, R. y OBRIST, H.: *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*. MIT Press, 1995, p. 33.

En su obra, Richter utiliza una paleta limitada de blancos y negros, lo que causa más dramatismo y crea una sensación de imagen incompleta. La técnica de la borrosidad transmite la idea de que los recuerdos están fragmentados y se van desvaneciendo con el tiempo y la memoria. Su técnica se basa en la acumulación de capas de pintura, que luego se difumina con diferentes herramientas como un cepillo o una espátula para que cada elemento se iguale y tengan la misma importancia. Utilizando una técnica semejante, he conseguido integrar las fotografías cotidianas en mis pinturas.

4.4 RAZVAN BOAR

Razvan Boar (Lugoj, 1982) vive y trabaja en Bucarest, Rumania. Para sus obras utiliza una amplia variedad de fotografías, incluyendo desde fotogramas de películas hasta fotografías históricas, y sus dibujos y bocetos, reconstruyéndolos y reinterpretándolos.



Una de las obras de Razvan Boar donde utiliza el fotomontaje y la paleta de color restringida.

Muchas de sus obras se basan en la estética de la década de los 50, como él dijo: “Los años 50 eran glamorosos y sexys, y obtienes esa estética particular que es tan atractiva. Los '50 también fueron ingenuos. Pero para mí, casi todas las imágenes de este período de tiempo en particular parecen haber sido tomadas o extraídas de algún tipo de broma. Es una actitud ingenua, orientada a la broma, que obtienes de las imágenes, películas, cómics, dibujos animados, etc. hechos en los años cincuenta. Y estoy fascinado por la forma en que las imágenes logran presentarse y tener tanto significado”²⁸.

La recopilación de muchas imágenes en blanco y negro tuvo un gran impacto en su percepción del color, las texturas, la composición y el dibujo. Como resultado, comenzó a trabajar con una paleta de color restringida, reduciendo todo a la mínima expresión y adaptando composiciones, difuminando los contornos.

La técnica de Boar consiste en crear doble sentidos usando monocromos y grises, creando figuras distorsionadas y personajes que se enfrentan a cuerpos retorcidos y formas sin rostro. Esta técnica provoca confusión entre la figuración y la abstracción, generando un diálogo con el surrealismo, la fantasía y lo siniestro, dando lugar a la presencia y ausencia en la obra.

Las figuras de sus obras permanecen suspendidas y encajadas en algún lugar, mostrando una relación recíproca entre el dibujo y la pintura. Boar consigue que el espectador establezca un vínculo con la obra, haciéndose preguntas sobre su

²⁸ Razvan Boar – Hunted Projects (s.f) Hunted Projects.
<https://www.huntedprojects.com/interviews/razvanboar>

significado y prestando atención a toda la pintura en su conjunto, incluyendo las marcas, tonos y texturas. “[...] El enfoque en el medio y la atención hacia los detalles en mi trabajo siempre fueron constantes. Además, creo que podríamos hablar de cierta lógica que exhiben mis pinturas en general. Un tipo de estructura dentro de la imagen generada por una forma específica de acercarse a las imágenes”²⁹.

4.5 MICHAËL BORREMANS

Michaël Borremans (Bélgica, 1963) es un pintor figurativo que se inspira en diferentes fuentes, como fotografías del siglo XX, revistas y libros ilustrados de los años 30 y 40, telenovelas y series de televisión. Se puede observar claras influencias de pintores como Degas, Manet y, sobre todo, Velázquez. Borremans utiliza fotografías que él mismo ha tomado como base para sus pinturas, lo que le otorga un gran control sobre la composición de las escenas. Con su estilo realista, sus obras evocan retratos fotográficos, prestando atención a los detalles de la ambientación, los accesorios y la iluminación sobre las figuras inmóviles, misteriosas y atemporales que pinta. Las escenas de Borremans son tan abiertas y complejas que presentan estados de ánimos contradictorios, los temas que aborda son: la soledad, el miedo, los defectos, la confusión y la tragedia.

Su estilo es altamente perfeccionista, prestando atención a detalles como el tamaño y el encuadre de las imágenes, como se percibe en la repetición de algunas de sus obras que desafían las expectativas y evocan un sentido de lo indefinible.

El artista opta por una paleta limitada y una representación visual que requiere un esfuerzo por parte del espectador para comprender lo que se muestra, lo cual está relacionado con nuestra capacidad para recordar las cosas. Al eliminar los fondos o presentar a los sujetos de espaldas, el artista nos impide contextualizarlos o identificarlos claramente, lo que a su vez genera una sensación de inseguridad e incomodidad en el espectador. El “paréntesis” pictórico, la pintura como fragmento incompleto retenido en el tiempo que esconde el resultado y niega el acceso a las cosas. “La obra debe moverme, inquietarme. Tratar de una forma determinada: como un cuchillo en el ojo”³⁰. Las figuras representadas en sus obras parecen negar la presencia del espectador, ya que nunca nos miran o nos miran con una mirada vacía, como si no viesen nada.



(Arriba) **MICHAËL BORREMANS**
The Devil's Dress, 2011
Óleo sobre tabla



(Abajo) **MICHAËL BORREMANS**
The Painting, 2006
Óleo sobre tabla, 41 x 52 x 3 cm

²⁹ Razvan Boar – Hunted Projects (s.f) Hunted Projects.

<https://www.huntedprojects.com/interviews/razvanboar>

³⁰ BORREMANS, M.: en el film de De Bruyn, G: Knife in the eye, 2013.

Borremans logra crear una atmósfera intrigante y misteriosa que a la vez resulta familiar e íntima. Sus personajes están involucrados en actividades ambiguas y la imagen que nos presenta puede ser engañosa, ya que a medida que se observa con mayor detalle, se revelan elementos oscuros y perturbadores. De esta manera, las pinturas crean una sensación de tensión, miedo y violencia. La falta de claridad en las escenas desconcierta al espectador y lo lleva a cuestionarse lo que está sucediendo, dirigiéndolo a una conclusión inquietante.

4.6 DAVID SALLE

David Salle (Norman, Oklahoma, 1952) es un pintor estadounidense que se identifica con la postmodernidad. Se le ha considerado en diferentes tendencias como el Neoexpresionismo, el Simulacionismo, el Bad painting o la New Image Painting.

Salle utiliza procedimientos cinematográficos como el montaje y la pantalla dividida. Combina imágenes de diferentes escenas de la historia del arte, la publicidad, el diseño y la cultura popular. Se inspira en el arte contemporáneo, en especial en el Pop-art, y utiliza el cuadro como “multipantalla”, con una fragmentación presente en el espacio, estilo y factura. En ocasiones, incorpora textos o signos en sus obras que recuerdan al graffiti.

La técnica compositiva principal de David Salle es la yuxtaposición de imágenes, incluyendo objetos tridimensionales de diseño. Esto crea un mundo donde las imágenes y estilos originales se mezclan y pierden su contexto original como si fuesen recuerdos lejanos. En sus cuadros, no hay una historia específica que seguir; el objetivo es crear una experiencia visual que provoque sensaciones en el espectador.

Me interesa especialmente la técnica de fragmentación de Salle, incorporando pequeñas imágenes estratégicamente para romper con la composición y el significado original de la obra. Cada imagen pretende desorientar y aportar interpretaciones polisémicas y ambiguas.

Los cuadros de Salle tienen un aspecto torpe y deliberadamente mal pintado, con composiciones y estructuras equívocas. El artista utiliza escenarios con diferentes historias dentro de un mismo espacio, donde emplea elementos característicos como franjas longitudinales que seccionan el espacio jugando con la percepción del espectador, con un estilo irónico y autocrítico.

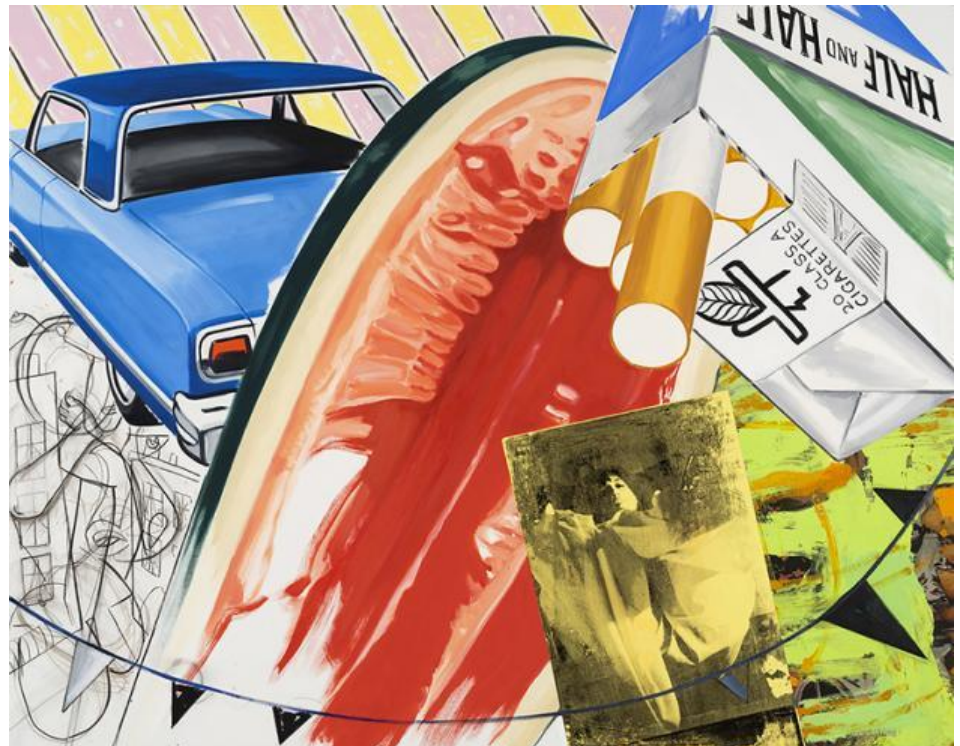
En 1993, Salle creó su serie de pinturas *Early Product Paintings*, entre las que se encuentra *Exit Laughing*. En estas obras se aprecia la gran influencia del estilo



(Arriba) **DAVID SALLE**
Yellow Fellow, 2015.
Óleo, acrílico, serigrafía, crayón e impresión digital de digital.
Archivo sobre lienzo, 78 x 108 pulgadas.

(Abajo) **DAVID SALLE**
Smoke Kools, 2014-2016.
Óleo, acrílico, serigrafía y archivo digital.
Transferencia y archivo sobre lienzo, 67 x 92 pulgadas.

Pop Art del artista James Rosenquist por la mezcla de anuncios de bebidas alcohólicas, electrodomésticos y cigarrillos. Estas pinturas coinciden temáticamente con mi propia serie, ya que también recurro a utilizar anuncios de bebidas alcohólicas, refrescos y cigarrillos.



DAVID SALLE

Portrait of Beverly, 2017.

Óleo, acrílico, flashe, carboncillo e impresión digital.

Archivo sobre lienzo, 67.13 x 92.13 pulgadas.

5. DESARROLLO DEL TRABAJO

En este apartado explicaré detalladamente mi proceso de trabajo, desde los primeros pensamientos y reflexiones acerca del mismo, hasta los bocetos, la técnica utilizada, el proceso y finalmente, los resultados obtenidos.

5.1 METODOLOGÍA DEL TRABAJO PRÁCTICO

5.1.1 IMÁGENES QUE USO

La imagen es un elemento a través del cual recibimos información en nuestro día a día. Estas imágenes se repiten, cambian de forma y nos hacen sentir perdidos en un mundo en el que se suceden infinitamente. La publicidad, con sus imágenes, nos bombardean permanentemente y en cualquier lugar. Este hecho despierta mi curiosidad acerca de cómo recordamos las cosas, ya que, al fin y al cabo, son imágenes a las que no prestamos atención ni nos detenemos a observar detenidamente. Esta falta de atención se debe a la saturación.

Esto me lleva al tema de la memoria y el recuerdo. Al revisar las fotos de mi galería, rara vez puedo recordar las imágenes que he ido almacenando a lo largo del tiempo. Incluso si las comparto en redes sociales, la gente las pasa por alto, ya que vivimos con una mirada anestesiada.

Esta es la razón de que, para mi Trabajo Final de Grado, se me ocurriera la idea de combinar las imágenes de mi vida cotidiana con las imágenes de la publicidad.

5.1.2 BÚSQUEDA DE IMÁGENES

Para la búsqueda de imágenes, recorro a la galería de mi móvil, dónde encuentro fotografías propias que puedo utilizar como referencia y que quiero conservar como un recuerdo eterno. Al no hacer fotografías con la intención específica de pintarlas, muchas son improvisadas o están mal encuadradas y desenfocadas. No obstante, aquellas en las que aparecen mis amigos con elementos que puedo relacionar con la publicidad me llaman la atención. Algunos de estos elementos se repiten más que otros, y son los que he utilizado en mi serie: “Refrescos, alcohol y cigarrillos”.

Todas las imágenes que he seleccionado para mis pinturas las he almacenado de manera digital, lo cual evita su pérdida o daño. El proceso de almacenamiento me permite analizar las fotografías recopiladas. Además, el formato digital ofrece la ventaja de ahorrar tiempo.



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO
Collage MARLBORO



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO
Collage CAMEL

El siguiente paso consiste en la manipulación de la imagen. Para ello, entre mis referentes he seleccionado los recursos que he empleado en mi trabajo, tales como partir de una imagen preexistente y manipularla mediante la fragmentación, eliminación y reconstrucción de su significado fotográfico. También utilizo el encuadre movido para destacar detalles, la reducción cromática para tensar la mirada y la fragmentación que oculta gran parte del rostro. Al emplear estas herramientas puedo explorar diferentes composiciones atendiendo al principio collage.

Con el procedimiento del collage, la imagen original se mantiene como fondo, mientras que se superponen partes fragmentadas de la imagen preexistente delante de ella. Estas partes han sido sometidas al reencuadre y a la ampliación para combinarlas y crear una composición adecuada después de varios intentos. Una vez dimensionados e incluidos, los fragmentos rompen la estructura original de la imagen, funcionando como una metáfora de cómo vemos en la actualidad.

El último paso para obtener un referente sólido que se ajuste a la idea de mis obras es buscar anuncios publicitarios relacionados con los productos o elementos recurrentes en mis fotografías. Por ejemplo, si una de ellas muestra un paquete de Marlboro, aprovecho ese elemento para iniciar la búsqueda de anuncios relacionados con Marlboro. Una vez los observo, me apropio del logotipo y lo coloco de la misma manera en la que aparece en los anuncios, de modo que mis imágenes reflejen ese anuncio y establezcan una conexión entre la imagen cotidiana y la publicidad.

Una vez seleccionada la imagen, situadas las partes fragmentadas y el logo del anuncio, ya está lista para ser utilizada en la pintura.

5.1.3 TÉCNICA DE APLICACIÓN DE LA PINTURA

Para mis pinturas el primer paso importante es la elección del soporte. Seleccione unas medidas de altura y anchura que se ajustan a la proporción de la imagen que quiero representar en las obras. Los soportes forman parte de una serie, por lo tanto, se mantienen las mismas medidas en todas las obras (81 cm x 65 cm).

Los soportes son de chapa sobre bastidor, previamente imprimada con gesso. Esta elección de un soporte rígido se debe a mi objetivo de lograr pinceladas más sueltas y rápidas, explorando nuevas técnicas y texturas en los cuadros. Y este no es un terreno especialmente cómodo para mí.



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO
Boceto digital *MARLBORO*



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO
Boceto digital *CAMEL*

Posteriormente, hago un boceto digital de la imagen referente, que luego imprimo en papel. Al principio, utilizaba una cuadrícula tanto en el boceto como en el soporte para trasladar la imagen de manera más precisa. Sin embargo, más adelante comencé a utilizar un proyector para componer directamente la imagen sobre el soporte. Este método agiliza el proceso y ahorra tiempo de trabajo.

Reservo con cinta las partes fragmentadas y procedo a pintar el fondo en una escala de grises, utilizo un pincel grueso y seco para pasar de izquierda a derecha por todo el soporte, creando un efecto borroso y diluido. Esta técnica genera una imagen de percepción lenta, logrando una sensación de tensión, misterio y curiosidad en el espectador, ya que se siente intrigado por resolver las manchas y formas que se observan en la obra.

Después, retiro la reserva de las partes fragmentadas que las ha protegido de mancharse. A diferencia del fondo, los fragmentos cuentan con una paleta cromática más amplia para crear contraste y destacar. Utilizo pinceladas cortas que se integran en una misma área, lo que crea una imagen más definida. El encuadre desplazado y la composición influyen en el significado percibido por el espectador, permitiéndome decidir qué va a ver y qué no, lo que dificulta la percepción de una representación completa de la realidad.

Finalmente, incorporo el logo del anuncio en las obras pictóricas utilizando plantillas. Para pintarlo empleo el spray. El objetivo es lograr que el logo tenga un interés intrínseco. Gracias al uso de plantillas, el resultado es limpio y sólido.

5.2 RESULTADOS

Los resultados consisten en un conjunto de ocho cuadros que se dividen en una serie dos, ya que se tienen que explicar de manera conjunta por sus características similares.

5.2.1 *MARLBORO* Y *RHUM NEGRITA*

MARLBORO y *RHUM NEGRITA* son las dos primeras pinturas de la serie.

En estos dos cuadros se puede apreciar un enfoque distinto en el fondo. En lugar de lograr un efecto de borrosidad, se ha creado un efecto de difuminado. El acabado del fondo, debido a la profundidad del color negro y los contrastes del blanco, genera una sensación de intensidad y lentitud en la imagen. Sin embargo, no logra alcanzar el objetivo que tenía en mente, ya que, como mencioné anteriormente, buscaba conseguir el efecto de borrosidad.

Las partes fragmentadas se superponen y ocupan áreas del fondo de la imagen, impidiendo ver el rostro y las acciones de la persona representada. Sin embargo, el problema con estos fragmentos radica en el uso de la paleta de colores. Aunque se haya utilizado una amplia gama de colores, el inconveniente está en el uso del blanco, puesto que no crea el contraste suficiente con el fondo.

Otro problema que se presenta es la repetición constante de las pinceladas, resultado de múltiples intentos en los que los colores se difuminan entre sí, perdiendo la apariencia de una pincelada directa. Esto genera una sensación de suciedad en la pintura, y el espectador puede notar que las obras han llevado mucho tiempo de realización, lo cual no llega a cumplir totalmente los objetivos propuestos.

Finalmente, quiero mencionar la tipografía utilizada en los anuncios de *MARLBORO* y *RHUM NEGRITA*, la cual fue realizada a mano alzada sin el uso de plantillas. Esto provoca una sensación de descuido y suciedad, similar a las partes fragmentadas. Además, las letras presentan una desigualdad evidente, lo cual indica la dificultad de su realización. Esta solución manual retrasó mi tiempo y avancé en la creación de otros cuadros. Aun así, la tipografía capta poderosamente la atención del espectador.



(Arriba) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**
RHUM NEGRITA (detalle), 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO
MARLBORO, 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO
RHUM NEGRITA, 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

(Abajo) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**
MARLBORO (detalle), 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

5.2.2 COCA – COLA Y CAMEL

Los siguientes dos cuadros son: *COCA – COLA* y *CAMEL*.

El fondo de la obra ha sido elaborado con una paleta de color en escala de grises centrándose en la representación de los elementos a través de las zonas de luz y sombra. En él, se generan formas mediante empastes aplicados con los pinceles medianos de cerdas blandas, permitiendo lograr un acabado liso y suave. A su vez, posibilita entrelazar tanto pinceladas largas como cortas con mayor precisión y dirigidas en varias direcciones, abandonando cualquier tipo de detalle.

El efecto de borrosidad del fondo es difícil de apreciar debido a varios factores: en primer lugar, el tamaño del pincel y sus cerdas cortas, son un inconveniente a la hora de realizar pinceladas sueltas y largas. En segundo lugar, la claridad del fondo es un problema para la apreciación de los trazos. Por último, el proceso de difuminar algunas áreas y otras no para crear el efecto deseado, llevado a cabo con cierto temor. Como resultado las figuras obtienen un tipo de difuminado que aún conserva su definición.

Esta experiencia me impulsa hacia el objetivo de utilizar una brocha de mayor tamaño con cerdas blandas y largas para mis futuras pinturas. Esto me permitirá deslizar el pincel de una sola vez por todo el soporte y sin ningún tipo de preocupación.

De acuerdo con mis objetivos, las partes fragmentadas de la imagen preexistente se reencuadran para resaltar detalles y superponerse creando una ocultación para que el fondo no sea completamente visible.

En estas áreas se ha utilizado un procedimiento diferente. En las primeras capas se han utilizado los colores primarios, los cuales se han dejado secar antes de incorporar un recubrimiento de tonos encarnados mediante la técnica de veladura, de modo que ambas capas se aprecien simultáneamente. Para crear la sensación de reflejo del entorno, como el tono amarillo por el reflejo del árbol o el azul por el reflejo del cielo.

Las pinceladas son sutiles pero precisas, haciendo que las diferentes tonalidades se entrelacen entre sí. De cerca, se pueden apreciar los trazos de la pintura; sin embargo, de lejos, la figura se define en su totalidad, lo que logra que destaque en relación con el fondo.

En cuanto al cuadro de *COCA-COLA*, persiste el uso del color blanco. Esto provoca que las partes fragmentadas se difuminen ligeramente con el fondo,

dificultando los encuadres de las mismas. Por otro lado, en el cuadro *CAMEL* se ha reducido el uso del color blanco y se ha ampliado la paleta cromática empleando tonos más oscuros que ofrecen un mayor contraste.

Las plantillas se han realizado con un método similar al vinilo de corte, pero de forma manual. Para ello se ha utilizado “forralibros”. En primer lugar, se imprimieron los logotipos invertidos en papel, de modo que, al situarlo en el soporte, se pudieran leer correctamente.

El logo de *CAMEL* se ha recortado letra por letra con la ayuda de un cúter. En cambio, el logo de *COCA-COLA*, se ha optado por hacerlo por palabras separadas. Esto se debe a que, al recortarlo en conjunto, el plástico se adhería con facilidad debido a las curvas y los huecos.

Una vez aplicada la plantilla sobre el soporte, con un spray y un cartón para evitar que la pintura se dispersara a otras zonas, pinté las letras. Una vez seco, retiré cuidadosamente la plantilla obteniendo como resultado letras limpias y sólidas.



(Arriba) **MARY LUZ MARTÍN
ÁLAMO**

COCA – COLA (detalle), 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO

COCA - COLA, 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO

CAMEL, 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

(Abajo) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**

CAMEL (detalle), 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

5.2.3 SPRITE Y VODKA

A continuación, las dos pinturas *SPRITE* y *VODKA* que continúan con la serie.

En los fondos de las pinturas predomina el color negro evocando un ambiente intemporal e indefinido que provoca una sensación de inquietud. Esta característica, recuerda a los cuadros de *MARLBORO* y *RHUM NEGRITA*.

Las figuras se representan por medio de un cúmulo de capas en blanco y negro que producen una variedad de tonos grises. A través de pinceladas rápidas y sueltas me centro en el contraste de luces y sombras sin detenerme en los detalles.

Para seguir el objetivo establecido en las obras anteriores, el fondo se ha realizado mediante la técnica utilizada por Gerhard Richter en sus pinturas. Para ejecutarlo, se ha empleado una brocha grande y gruesa y, para explorar otros resultados, se le ha añadido un poco de aguarrás para lograr el efecto borroso de una sola pasada. Esto da la sensación de que las pinceladas de las figuras se han desplazado hacia un lado permitiendo que la pintura se difumine ligeramente. A pesar de la intención de no mostrarlo todo y hacer visible un enigma a través de este efecto, las figuras continúan conservando su definición.

Las secciones fragmentadas tienen un enfoque particular en la mirada y los gestos, ya que han sido fundamentales a la hora de transmitir sensaciones y sentimientos. Siguiendo la dinámica de la serie, se han empleado las técnicas de ocultación y reencuadre.

La paleta cromática ha experimentado cambios. En lugar de utilizar blanco, en las primeras capas se ha dado mayor importancia a los colores primarios, controlando el volumen de los elementos representados, que, con la ayuda de la técnica de la veladura, se han obtenido luces y sombras sutiles.

En las capas posteriores se han incorporado tonos naranjas y lilas que se distinguen por su densidad e intensidad. Las pinceladas, delicadas y precisas, destacan sobre el fondo oscuro, dejando espacios abiertos para que las capas anteriores sean visibles. Estas se han dejado secar para agregar un último recubrimiento con tonos encarnados, en zonas seleccionadas, a través de trazos gestuales y automáticos con el fin de diferenciar todas las capas presentes en todo el proceso.

Siguiendo la dinámica de las plantillas, en el cuadro de *SPRITE* se han realizado los gestos que rodean la palabra. Una vez seco, se ha retirado y se ha aplicado una segunda plantilla con la palabra *Sprite*. Este logo se ha pintado

sobre el soporte utilizando el color verde ya que es el color que mejor representa a esta marca. En cuanto al logo de ABSOLUT VODKA, de color azul, las palabras se han resuelto por separado.

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO

SPRITE, 2023

Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO

SPRITE (detalle), 2023

Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO

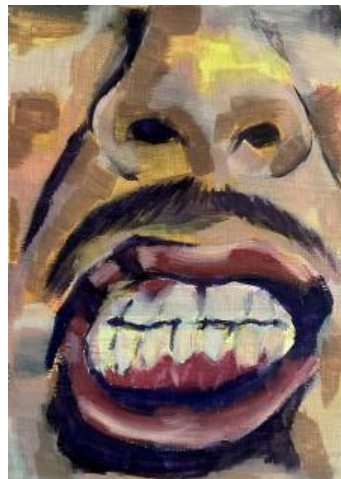
ABSOLUT VODKA, 2023

Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO

ABSOLUT VODKA (detalle), 2023

Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm



5.2.4 WINSTON Y GIN XORIGUER

Los dos últimos cuadros de la serie son: *WINSTON* y *GIN XORIGUER*.

En estas obras he decidido experimentar y llevar más lejos el efecto de la borrosidad. El objetivo es lograr que las figuras estén aún más difuminadas y que su representación no sea clara ni definida. La intención es amplificar o detener el tiempo mientras el espectador se esfuerza por desvelar el enigma que contienen estas pinturas.

Con este fin, he mantenido el color negro predominante en el soporte, para transmitir una sensación de intensidad y generar un silencio visual, además de reducir la paleta de color a sólo blanco y negro para las figuras representadas por medio de pinceladas empastadas. En este caso, para conseguir el efecto deseado, he aplicado la técnica que utiliza Razvan Boar para sus pinturas. Esta consiste en pasar varias veces la brocha, grande y seca, por todo el soporte para distorsionar aún más las figuras. Gracias a esta técnica se produce una ambigüedad entre la figuración y la abstracción, entre la presencia y la ausencia.

La borrosidad se convierte en un recurso poderoso. Nos encontramos con rostros desdibujados que no son anónimos, es decir, aunque nos resulten irreconocibles, nos permiten una identificación intuitiva y personal, creando un vínculo entre la obra y el espectador.

Debido a la simplificación del fondo y las partes fragmentadas que lo ocultan, se desata un mayor interés, incitando a reflexionar sobre lo que se está mostrando.

En las partes fragmentadas he incorporado nuevas estrategias. En las capas iniciales he usado colores primarios a través de veladuras superpuestas entre sí, aplicadas con pinceladas sueltas y degradadas que se han dejado secar. En las capas posteriores, con tonos naranjas más densos y tonos violetas con cierta transparencia, se han generado manchas grandes a través de gestos automáticos y en varias direcciones alejándose del detalle, para generar contraste y volumen en los elementos.

A diferencia de las obras *SPRITE* y *ABSOLUT VODKA*, esta vez he decidido mantener las capas de color tal como están, potenciando el contraste generado por los colores complementarios. Con el fin de transmitir la sensación de confusión y desorden que a veces puede percibirse en un mundo en constante cambio.

Para el logotipo de Winston, decidí crear una reserva en la parte superior imitando la forma en que se representa la marca de tabaco en los anuncios. Utilicé cinta de carrocerero para delimitar esta área y luego aplicar la pintura con spray. Una vez seco, puse la plantilla de las letras de Winston. Sin embargo, me encontré con un problema inesperado: el color blanco para las letras era bastante líquido, por lo tanto, la pintura se esparció por dentro de la plantilla a pesar de estar pegada correctamente.

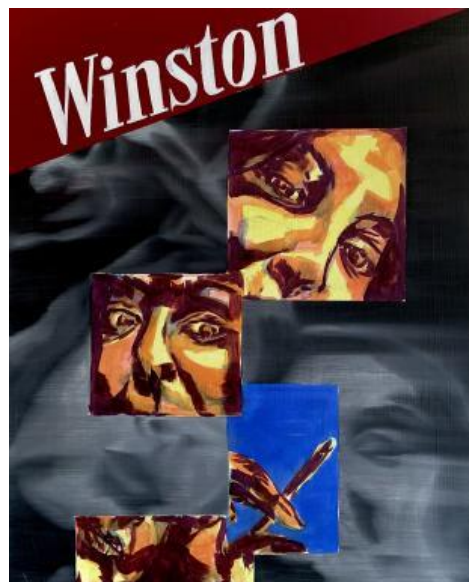
Ante esta situación, la solución fue optar por realizar una nueva reserva directamente en las letras cubriéndolas con cinta. Luego, apliqué el color rojo de la franja diagonal. Esta solución me permitió corregir el desborde de pintura y obtener un mejor resultado.

En cuanto al logotipo de *GIN XORIGUER*, también enfrentó dificultades debido al mismo problema que se había presentado en el cuadro mencionado anteriormente. Para solucionarlo, recurrí al uso de óleo negro, aplicándolo cuidadosamente sobre la pintura blanca para corregir y tapar áreas afectadas, logrando corregir el problema y obtener letras legibles.

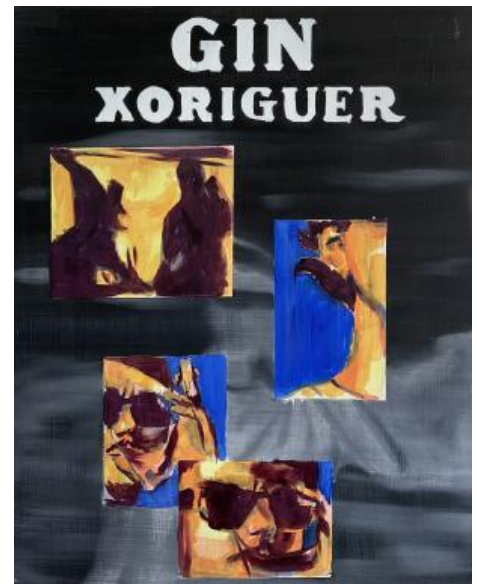


(Arriba) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**
WINSTON (detalle), 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

(Abajo) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**
GIN XORIGUER (detalle), 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO
WINSTON, 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm



MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO
GIN XORIGUER, 2023
Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

6. CONCLUSIONES

En la actualidad, nos encontramos inmersos en un entorno saturado de imágenes que reemplazan nuestra percepción de la realidad. El arte contemporáneo ha tomado conocimiento de esta situación y se ha propuesto despertar la consciencia de la sociedad.

Para lograrlo se ha recurrido a dos métodos: el primero, el Método Ludovico, que consiste en generar una sucesión de imágenes buscando romper el placer visual del espectador creando una sensación de incomodidad. El segundo, el método de “ceguera”, que se basa en la representación de lo indescriptible a través de estrategias como la reducción, la ocultación y la desmaterialización del objeto.

El arte contemporáneo, frente a esta situación, emplea la técnica del vacío del significado mediante los dos métodos mencionados anteriormente. Esto provoca en el espectador extrañeza al observar algo que le resulta familiar pero que realmente no acaba de entender, lo cual despierta su interés y con ello, su consciencia.

He utilizado la publicidad como componente primordial en mi trabajo para transmitir la idea de saturación ya que son imágenes que vemos en nuestro día a día. En ocasiones, la publicidad incorpora elementos del mundo del arte para atraer al espectador y crear deseos y necesidades ficticias.

El uso de técnicas como el collage me permitió crear otras realidades a través de la composición de los fragmentos que además posibilitan experimentar diversas combinaciones y nuevos significados a través de la apropiación de imágenes.

Seleccioné imágenes de la vida cotidiana y las combiné con la publicidad de manera intencionada para reflexionar sobre nuestra relación con la imagen en el mundo contemporáneo. Además, establezco fragmentos que rompen con la estructura original de la imagen, funcionando como una metáfora de cómo vemos en la realidad.

Al plasmar el collage de forma pictórica, el uso de diferentes herramientas tomadas de los referentes que han influido en mis cuadros obligaba al espectador a acercarse y a tensar la mirada para descubrir las formas y figuras que había ocultas en ellos. Estas herramientas ayudan a aparentar situaciones momentáneas con la capacidad de detener el tiempo y permanecer en la memoria del espectador.

En conjunto, estas reflexiones y exploraciones han contribuido a desarrollar una propuesta artística que cuestiona y desafía la situación visual contemporánea.

En lo que se refiere a los cuadros realizados, su fondo está resuelto con una paleta en escala de grises que se ha ido reduciendo a medida que avanzaba con el proceso. Esta paleta tiene la intención de crear la sensación de intensidad, por lo que predomina el color negro. Además, se utiliza para conseguir un efecto borroso, que empezó siendo aplicado con un efecto de difuminado, continuó con un intento de pinceladas cortas y, finalmente, logrando el efecto deseado gracias a las técnicas utilizadas por Gerhard Richter y Razvan Boar.

Las partes fragmentadas presentaron un problema por el uso del blanco y las pinceladas repetitivas, lo cual generaba un resultado con múltiples intentos y perdía la apariencia de una pincelada directa.

Además, lo fragmentado se difuminaba con el fondo e impedía que resaltase. La solución consistió en alejarse de esas técnicas y abandonar el uso del blanco. Se buscó lograr un gesto suelto y automático, además de una reducción de la paleta de color para generar contraste con el fondo.

Esta investigación plástica y visual ha permitido avanzar en mi práctica artística y enriquecer mi pensamiento al respecto.

7. REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGON, L.: *Los colages*, SÍNTESIS, 1965.
- BAUDRILLARD, J.: *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- BERGER, J.: *Modos de ver*. 4ª-6ª ed., Gustavo Gili, 2000.
- BORREMANS, M.: en el film de De Bruyn, G: *Knife in the eye*, 2013.
- BURGUESS, A.: *La naranja mecánica*. Barcelona: Minotauro, 1972.
- CRARY, J.: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- FOSTER, H.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- FREUD, S.: "Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión", en *Obras Completas*. Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968.
- FREUD, S.: "Lo siniestro" [1919], *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- GERHARD, R. y OBRIST, H.: *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*. MIT Press, 1995.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- LIPPARD, L.: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal, 2004.
- OWENS, C.: "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad", en WALLIS, B. (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.
- *Razvan Boar – Hunted Projects* (s.f) Hunted Projects. <https://www.huntedprojects.com/interviews/razvanboar>
- SUBIRATS, E.: *Culturas Virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

- TUYMANS, L. et. al.: *Luc Tuymans*. Phaidon, 1996. URRUTIA, A. et al.: *Alain Urrutia*. Dardo, 2013.

8. ÍNDICE DE FIGURAS E ÍNDICE DE TABLAS

PÁG. 9 Fotogramas de la película *La naranja mecánica (1971)*. Se observa al protagonista siendo sometido al Método Ludovico.

PÁG. 12 Robert Rauschenberg, *Eased De Kooning Drawing, 1953*. Performance, 64.14 x 55.25 cm. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (Estados Unidos).

PÁG. 14 (Arriba) Pieter Claesz, *Bodegón con copa roemer, taza de plata y panecillo, 1637*. Óleo sobre lienzo, 83 x 66 cm. National Gallery, Londres.

(Abajo) Anuncio donde se observa una vajilla arconoc haciendo referencia al bodegón de Pieter Claesz.

PÁG. 15 Badedas: *Anuncio de Badedas Bath, 1971*

PÁG. 18 ALAIN URRUTIA, *Paraleloan/In parallel, 2013*. Óleo sobre tabla, 35 x 30 cm. Bilbao.

PÁG. 19 ALAIN URRUTIA, *Der Spaziergang, 2019*. Óleo sobre lino, 15 x 21cm. Berlín.

PÁG. 20 (Arriba) LUC TUYMANS, *The diagnostic of view V, 1992*. Óleo sobre lienzo, 58 x 40 cm. Bélgica.

(Abajo) LUC TUYMANS *Fingers, 1995*. Óleo sobre lienzo, 37.5 x 33 cm. Bélgica.

PÁG. 21 (Arriba) GERHARD RICHTER, *Zwei Liebespaare Two Couples, 1966*. Óleo sobre lienzo, 115 x 160 cm. Catalogue Raisonné: 128

(Abajo) GERHARD RICHTER *Reisebüro Tourist Office, 1966*. Óleo sobre lienzo, 150 x 130 cm. Catalogue Raisonné: 120

PÁG. 22 Una de las obras de Razvan Boar donde utiliza el fotomontaje y la paleta de color restringida.

PÁG. 23 (Arriba) MICHAËL BORREMANS, *The Devil's Dress, 2011*. Óleo sobre tabla.

PÁG. 29 (Arriba) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**, *RHUM NEGRITA (detalle)*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

(Abajo) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO** *MARLBORO* (detalle), 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

(Abajo) MICHAËL BORREMANS, *The Painting*, 2006. Óleo sobre tabla, 41 x 52 x 3 cm.

PÁG. 24 (Arriba) DAVID SALLE, *Yellow Fellow*, 2015. Óleo, acrílico, serigrafía, crayón e impresión digital de digital. Archivo sobre lienzo, 78 x 108 pulgadas.

(Abajo) DAVID SALLE, *Smoke Kools*, 2014-2016. Óleo, acrílico, serigrafía y archivo digital. Transferencia y archivo sobre lienzo, 67 x 92 pulgadas.

PÁG. 25 DAVID SALLE, *Portrait of Beverly*, 2017. Óleo, acrílico, flashe, carboncillo e impresión digital. Archivo sobre lienzo, 67.13 x 92. 13 pulgadas.

PÁG. 27 MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, Collage *MARLBORO*

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, Collage *CAMEL*

PÁG. 28 MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, Boceto digital *MARLBORO*

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, Boceto digital *CAMEL*

PÁG. 29 (Arriba) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**, *RHUM NEGRITA (detalle)*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

(Abajo) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**, *MARLBORO* (detalle), 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *MARLBORO*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *RHUM NEGRITA*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

PÁG. 31 (Arriba) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**. *COCA – COLA* (detalle), 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

(Abajo) **MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO**, *CAMEL* (detalle), 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *COCA - COLA*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *CAMEL*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

PÁG. 33 MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *SPRITE*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *SPRITE* (detalle), 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *ABSOLUT VODKA*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *ABSOLUT VODKA* (detalle), 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

PÁG. 35 (Arriba) MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *WINSTON* (detalle), 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

(Abajo) MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *GIN XORIGUER* (detalle), 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *WINSTON*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm

MARY LUZ MARTÍN ÁLAMO, *GIN XORIGUER*, 2023. Óleo y spray sobre tabla, 81 x 65 cm