

# TRABAJO FINAL DE GRADO

---

**IMAGEN Y PINTURA.**  
**PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.**

**Presentado por Carlos Correcher Merlos.**  
**Tutor: Josep Benlloch Serrano.**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**  
**Grado en Bellas Artes**  
**Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

El mundo visual creado por la televisión y los *mass media*, heredado de la fotografía y el cine, se caracteriza por su condensación icónica. Su comportamiento hacia el espectador ya no es activo, sino que el espectador se deja llevar por el contenido y se acaba convirtiendo en un espectador de naturaleza '*flotante*', perdiéndose entre dicha aglomeración y desembocando en su desarraigo visual inconsciente. Con la aparición de internet, ciertos espectadores volvieron al plano activo y aumentaron su rango visual.

En el presente trabajo se lleva a cabo una producción pictórica que sigue el rastro de un tipo de imagen surgida del aprendizaje en el mundo visual ampliado que ofrecen los medios en desarrollo, traducida en pintura. A su vez, se desarrollan apreciaciones a cerca de esta en relación con el pensamiento contemporáneo, las formas y el contenido.

Se han logrado resultados interesantes que ahondan en la naturaleza de las imágenes y continúan la línea de un tipo de pintura que se nutre de estas. Con ello, se han seleccionado contados trabajos que reúnen las experimentaciones llevadas a cabo y los resultados obtenidos.

**PALABRAS CLAVE:** *Imagen, pintura, espectador, internet, ultraviolencia, post-humor.*

*The visual world created by television and the media, inherited from the photography and film, is characterized by iconic condensation. His behavior towards the viewer is no longer active, but the viewer is carried away by the content and eventually becomes a spectator of 'floating' nature, lost among the conurbation and leading to his unconscious visual uprooting. With the advent of internet, some viewers back to the active plane and increased their visual range.*

*In the present work I carried out a pictorial production following the trail of an image type of learning that emerged in the expanded visual world that provide media development, translated into paint. In turn, develop insights about this in relation to contemporary thought, forms and content.*

*Interesting results have been achieved that delve into the nature of the images and continue the line of a type of paint that feeds them. With this, we have selected counted jobs that meet the conducted experiments and obtained results.*

**KEYWORDS:** *Image, painting, viewer, internet, ultraviolence, post-humor.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A Pep Benloch por dirigir este trabajo, a Juan de Morenilla por compartir las horas de taller, a Pepe Galindo por los consejos del día a día y a Vicente Ponce por hacerme observar siempre con más detenimiento.

## ÍNDICE

### **1. INTRODUCCIÓN. Pág.6**

### **2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA. Pág.7**

### **3. REFERENTES. Pág.8**

#### **3.2 MICHAËL BORREMANS.**

#### **3.3 LUC TUYMANS.**

#### **3.4 RUBÉN GUERRERO.**

#### **3.5 PERE LLOBERA.**

### **4. INFLUENCIAS. Pág.12**

#### **4.1 'GENERACIÓN INTERNET'.**

#### **4.2 CULTURA 'TRASH'.**

##### ***4.2.1 Post-humor. Límite entre el humor y la realidad.***

###### **4.2.1.1 Ultraviolencia.**

###### **4.2.2.2 Post-humor.**

### **5. DE LA IMAGEN Y LA PINTURA. Pág.21**

#### **5.1 CRECER DE LA IMAGEN.**

#### **5.2 PINTURA AL LÍMITE (O DE LÍMITES).**

## **6. DESARROLLO DEL TRABAJO.** Pág.31

### **6.1 METODOLOGÍA.**

#### **6.1.1 Imagen.**

#### **6.1.2 Pintura.**

## **7. CONCLUSIÓN.** Pág.35

# 1. INTRODUCCIÓN

¿Cómo ha evolucionado nuestro mundo visual? ¿Qué supone este desarrollo para las imágenes y su espectador?

Desde la aparición de la fotografía, el cine y la llegada a casa de la televisión se ha generado una nube de condensación icónica-visual. Ayudado por el fenómeno Internet, se ha formado una imaginería universal a uso y vista de quien desee. La misma condensación de imágenes y su libre manipulación hace que la noción de *'espectador expectante'* desaparezca y se convierta en un *espectador flotante*. Este se pierde entre tal cantidad de circulación visual, flota entre residuos muy vistosos y atrayentes, pero quizá vacíos.

El espectador es víctima de un desarraigo visual inconsciente, junto con el aumento de la insensibilización hacia el mundo visual, de manipulación mediante su imaginería habitual y el diseño psicológico de una concepción fotográfica de las imágenes.

La pintura ha enseñado sin mostrar, para creer sin ver. Ha operado en la búsqueda y el interés que las personas tenemos unas por otras: saber qué pensamos, qué, cómo y porque hacemos lo que hacemos... Ha instruido a permanecer atento, a mirar y pensar lo que miramos.

Me considero un espectador que, entre la densificación icónica, ha aprendido a *'espectar'*, pero que está siendo un *espectador olvidado*. Reflexionar desde dentro de la pintura acerca de este fenómeno resulta imprescindible, ya que la imagen fotográfica ha desplazado a esta de su papel de 'ventana'. Cómo concebir hoy día una pintura que se nutre de dichas imágenes? Con el fin de contestar esta pregunta he estructurado el trabajo en puntos que recogen la información en la que me baso, pensamientos al respecto y un desarrollo metodológico para elaborar una conclusión precisa que se vea reflejada en mi producción y que llegue a tener mayor extensión en mi trabajo.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Lo que realizaré en este trabajo final será desarrollar una pintura que se base en la concepción contemporánea de las imágenes. Para ello es imprescindible la búsqueda y recopilación de material visual a través de prensa, revistas, televisión, cine o internet, en busca de una imagen característica que me parezca apropiada para el trabajo a desarrollar. Posteriormente, todo el material recopilado pasará por un proceso de selección y, si es preciso, manipulación para ser utilizado como base documental en las pinturas a realizar que conformarán el trabajo. Para enlazar mi trabajo con la actualidad, explicaré varios de mis referentes artísticos, cuáles son los puntos de interés en los que baso mi pintura y desde donde creo que se desarrolla

Pretendo encontrar en los trabajos es una base pictórica propia, localizando sus características básicas y nutriéndome de ellas para que me permitan realizar una investigación plástica y visual posterior al proyecto, me deje avanzar en mi práctica artística y en la expansión y crecimiento de un pensamiento al respecto.

### 3. REFERENTES

Estos referentes son el resultado de una selección de pintores que más representan mi forma de ver y practicar la pintura. La relación que establecen con la imaginería contemporánea y la sensibilidad creativa que esta despierta a ser reinterpretada en la pintura son características que todos ellos comparten. Son los nexos con la práctica artística contemporánea que advierten la dirección de mi trabajo.

#### 3.1 JOHANNES KAHR

Es uno de los tres pintores flamencos bastión del uso de imágenes en la pintura contemporánea junto a Michäel Borremans y Luc Tuymans.

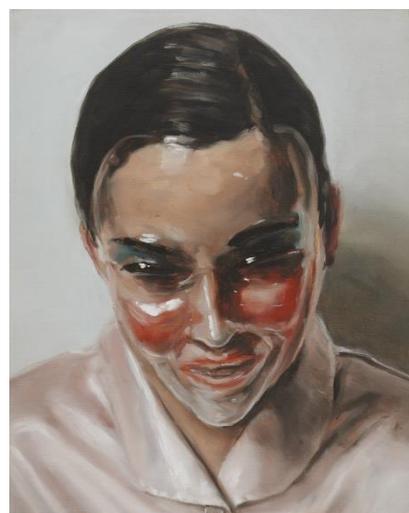
Kahrs no busca un contenido específico o una situación real en la recogida de imágenes. La imagen sólo se convierte en un pretexto para pintar cuando esta le afecta emocionalmente y le induce una sensación creativa. Kahrs está mucho más interesado en la solución de problemas pictóricos, evitando la narración en la pintura figurativa. La pintura representa una escena fragmentada o los títulos de sus cuadros<sup>1</sup>. Cualquier posible interpretación de la pintura está en el ojo de su espectador y se convierte en una razón para cuestionar la percepción y la experiencia.

Se preocupa principalmente de cómo nos relacionamos con las imágenes de hoy día. Las pinturas de Kahrs trabajan en contra de percibir las imágenes en un sentido fotográfico, una de las principales tendencias psicológicas diseñadas por el mundo contemporáneo. La disyuntiva, los ángulos oblicuos y los niveles generales de "ruido" visual en sus cuadros desestabilizan toda idea persistente de que podemos permanecer dentro de una forma cierta, a una distancia de cauta, de las imágenes con las que nos relacionamos.

#### 3.2 MICHAEL BORREMANS

Ejemplo de la focalización en la imagen, el pintor belga se asegura de que el material pictórico con el que trabaja reúna una serie de características que es difícil que se encuentren.

Los dibujos, pinturas y películas de Michaël Borremans presentan una evocadora combinación de caracteres solemnes, inusuales primeros planos y bodegones



(arriba)

**Johannes Kahrs**  
*Man with curtain*, 2005  
180,0 x 122,7 cm  
Óleo sobre lienzo

(abajo) **Michaël Borremans**  
*Mombakkes I*, 2007  
56,5 x 44,5 cm  
Óleo sobre lienzo

<sup>1</sup> Véase título de la obra del autor en la misma página.



**Luc Tuymans**

*Der Diagnostische Blick IV*, 1992

57,0 x 38,0 cm

Óleo sobre lienzo

inquietantes. La dimensión teatral de los protagonistas de sus obras es ambigua, al igual que sus escenas complejas y abiertas representan estados de ánimo contradictorios: nostálgico, oscuramente cómico, perturbador o grotesco y todo ello a su vez. La insistencia en detalles como el tamaño o el encuadre se muestra en la repetición de algunas de sus obras. Para Borremans, a veces no es necesario que una pintura sea de tamaño descomunal solo por llenar el espacio, sino que lo que se representa y su tamaño deben actuar como uno solo. A veces, una pintura pequeña pero precisa puede resultar un cuchillo en el ojo<sup>2</sup>.

Sus pinturas muestran un diálogo concentrado con arte anteriores épocas históricas, con pintores como Velázquez o los maestros flamencos. Sin embargo, la rebeldía que hay en la pintura, el choque de figuración e informalidad y las escenas curiosas desafían las expectativas y les dan un carácter indefinible pero universal.

### 3.3 LUC TUYMANS

Quizás el más influyente de los pintores holandeses del siglo pasado para toda la pintura contemporánea, Luc Tuymans sigue en la línea de la utilización de la imagen mediática como base para su pintura, arraigada en la tradición flamenca de maestros como Van Eyck, según el artista, aunque también reconoce las influencias de pintores españoles como Goya y Velázquez.

Convencido de que la creación original es imposible; de que todo se ha hecho antes, sus imágenes siempre están en deuda con los demás. Utiliza varias fuentes de otros medios de comunicación a las ya existentes (dibujos, fotografías, escenas de películas, Polaroids, etc.) y aunque sus imágenes sean comunes o de relevancia histórica y social, se reinterpretan y se mueven más allá de lo visible. Una significación hasta ahora oculta se enfatiza y llena la pieza con una sensación de extrañamiento y ambigüedad. Este aspecto de la perturbación es una característica inherente a la obra de Tuymans; que presenta a los sujetos supuestamente inocentes cargados de un significado velado, casi esotérico. Hay una inquietud constante, una tensión interminable. También es conocido por hablar frecuentemente acerca de su obra y por las declaraciones que se atreve a hacer acerca del arte contemporáneo. "Me sorprende que la enorme tradición pictórica española casi no exista ya después de tan grandes momentos de innovación", declaró a la prensa, añadiendo que "se pueden probar nuevas vías en la pintura, pero no de un modo que sean destructivas, como hizo Tàpies". Veo en esta reflexión de Tuymans otro de los puntos de pensamiento de la pintura que quiero desarrollar, acerca del bagaje pictórico contemporáneo.

<sup>2</sup> Frase que pronuncia el mismo Borremans en el documental dedicado a él titulado 'A knife in the eye'.



(izq.)

**Rubén Guerrero**

*S/T (Marco negro sobre papel blanco). 2012*

250x150 cm, Óleo y esmalte sobre lienzo.

(dcha.)

**Rubén Guerrero**

*S/T (6). 2012*

. 209x300 cm, Óleo y esmalte sobre lienzo



### 3.4 RUBÉN GUERRERO

En la línea de investigación de las relaciones que existen entre imágenes y pintura, Rubén Guerrero posee los medios para realizar una pintura característica propia, indagando en los límites del cuadro, para profundizar y reflexionar sobre la creación de la imagen pictórica, el soporte y sus convenciones. Alejándose del concepto de narratividad cada vez más, Guerrero propone cuestiones relacionadas con el propio proceso pictórico, utilizando la pintura como arma arrojada y consiguiendo así su afirmación en el presente como praxis artística.

En su proceso intenta descubrir nuevos ámbitos de imaginación pictórica, Explorar distintas tácticas, como conflictos espaciales, flirteos abstractos, ausencia de la imagen de origen o ejercicios de asociación, crea un proceso propio para descubrir e investigar nuevos ámbitos en la imaginación pictórica. La frontalidad y la representación diferida o de sus obras son deriva un adiestramiento independiente, pero la superficie material de sus trabajos delatan su origen y su fin en la pintura

Se coloca en un aprieto entre el engaño y la veracidad del plano pictórico en el que trabaja, creando una especie de 'monstruo de Frankenstein'. La lucha y convivencia entre la figura y su materialidad; entre la representación y su negación. Como si estos dos planteamientos adversos estuviesen enfrentados, pero también conviviendo en el mismo soporte pictórico.

**Pere Llobera***A history of mediocrity #12, 2011*

Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm

**3.5 PERE LLOBERA**

Pintor por inercia, según el mismo declara. Siempre ha encontrado difícil explicar verbalmente su trabajo artístico, por lo que recomienda al espectador mirar directamente las imágenes de su obra que, según él, es lo que mejor le definen.

Llobera entiende la pintura como desarrollo de ideas, compuesta de elementos, opiniones o estilos, de carácter diverso. Para ello utiliza un imaginario propio que parece común, caracterizado por su cotidianeidad, en el que se fugan elementos disuasorios que centran la naturaleza ecléctica de su pintura. Lo que Llobera representa es el retrato de una época que podría estar en los álbumes de fotos que guarda nuestra madre en el mueble del salón. Pero parece inevitable que aparezca la idiosincrasia propia del que ejecuta. Son imágenes fáciles, de cenas con amigos, bautizos y comidas familiares, paisajes, escenas de calle, pero siempre con un toque melancólico y perturbador en el sentido del que especta. Objetos que no vienen al uso de la escena, introducciones de figuras que no tienen que ver con la acción y sutiles cambios de sentido precisan un tipo de pintura que parece haber iniciado la búsqueda de un nuevo imaginario español contemporáneo.

## 4. INFLUENCIAS

Pieza esencial y práctica del desarrollo teórico de un trabajo es comprender, asimilar y utilizar cuales son los factores que influyen a este. A continuación procedo a explicar y desarrollar cuales son esos factores que intervienen en mi trabajo, incurriendo en los detalles que más me interesan de estos.

### 4.1 'GENERACIÓN INTERNET'

En su tiempo, Walter Benjamin señaló la potencia que tenía el cine sobre el espectador<sup>3</sup>. Atrayentes imágenes concatenadas en aparente movimiento, surgidas de un haz de luz que golpea en la pantalla dentro de una sala a oscuras. Le fascinaba la reproductibilidad de este medio para llegar a las masas, pero no se imaginaba hasta donde podía llegar este fenómeno. Con la aparición de la televisión en el siglo XX y el incremento de su uso hasta hoy día, esas imágenes se ha convertido en una condensación icónica de mucha potencia, pero que ha acabado convirtiéndose, como auguraba en sus primeros indicios Guy Debord, en un **espectáculo** tan vistoso como **vacío**<sup>4</sup>.

Todo ello deriva en un **desarraigo** visual inconsciente, junto con el aumento tanto de la insensibilización hacia el mundo de lo visual, como de la manipulación del imaginario del espectador.

Entonces, ¿cómo es el espectador de hoy día y que ha hecho la contaminación y densificación icónica con él? Si antes el mundo visual necesitaba de un espectador hoy día le es parcialmente innecesario. Toda la condensación de imágenes hace que la noción de **'el que está expectante'** desaparezca y se convierta en un **espectador flotante**. Eso significa que, por ejemplo, cuando nuestro vecino llega a su casa y enciende la tele no le importa cuál sea el contenido de lo que están retransmitiendo. Probablemente se levante para ir al baño, le llamen por teléfono o al poco tiempo de estar sentado, ya no le apetezca estar ahí o no le guste lo que ve. Ese 'espectador' se pierde entre tal cantidad de circulación visual, flota entre residuos muy vistosos y atrayentes, pero vacíos de enseñanza. Lo que le ocurre al sujeto ante la imagen es que no tiene criterio, ni capacidad de desarrollarlo y, cuando se encuentra con material visual de calidad, **no sabe discriminarlo**. La atrofia de su sentido del **gusto** es tal que la indecisión lo invade y deriva a reacciones tan potentes como el **desprecio** de material cultural. Por qué? Porque dice que **no le gusta**. Por qué? **Porque no**. Pero no es

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, W.; *Discursos interrumpidos en el arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Pre-textos, Valencia 1994

<sup>4</sup> DEBORD, G.; 'La Sociedad del Espectáculo', Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999.

necesario fijarse en el vecino o en la abuela de tu mejor amigo. Todos hemos sido y/o somos espectadores flotantes en algún momento de nuestras vidas desde que este fenómeno se da.

Fotograma fragmento de 'Regreso al Futuro II'. Se ve a uno de los personajes mirando 6 canales de televisión diferentes. Ejemplo de espectador 'flotante'.



Sin embargo, cuando ya se creía en el auge del desarrollo máximo de los medios de comunicación, apareció Internet. Podríamos decir que la globalización de Internet se produjo cuando, en 1990, desaparece **ARPANET**<sup>5</sup>, la primera red de computadoras capaz de comunicar usuarios en distintas de estas, diseñada por el Departamento de Defensa de Estados Unidos y formulada por J.C.R. Licklider en 1962, en una serie de notas que discutían la idea de 'red galáctica'. Pero Licklider comprendió desde el principio la necesidad de una red mundial y así lo expresa en su escrito 'Man-Computer Symbiosis'(1960):

*"una red de muchos [ordenadores], conectados mediante líneas de comunicación de banda ancha, las cuales proporcionan las funciones que existen hoy en día de las bibliotecas junto con anticipados avances en el guardado y adquisición de información y [otras] funciones simbióticas"*

En 1991 se presenta la **World Wide Web** (Red de Informática Mundial) o WWW. Esto derivó en la creación de un ordenador personal o Personal Computer (PC), un tipo de computadora a la que todo el mundo podría llegar a tener acceso. Hoy en día, el PC se ha convertido en una herramienta imprescindible de trabajo e Internet la fuente de información e interacción y difusión de datos que existe. Pero la red ha cambiado mucho desde su nacimiento a nuestros días. La web se ha convertido en una 'web social'. O como la denomina Juan Martín Prada\* (nombre del texto) 'Web 2.0'. Si la web prometía proporcionar las funciones de las bibliotecas con los anticipados avances y ventajas que esta tenía, ha ido mucho más allá y se ha convertido en

<sup>5</sup> Siglas de *Advanced Research Projects Agency Network*

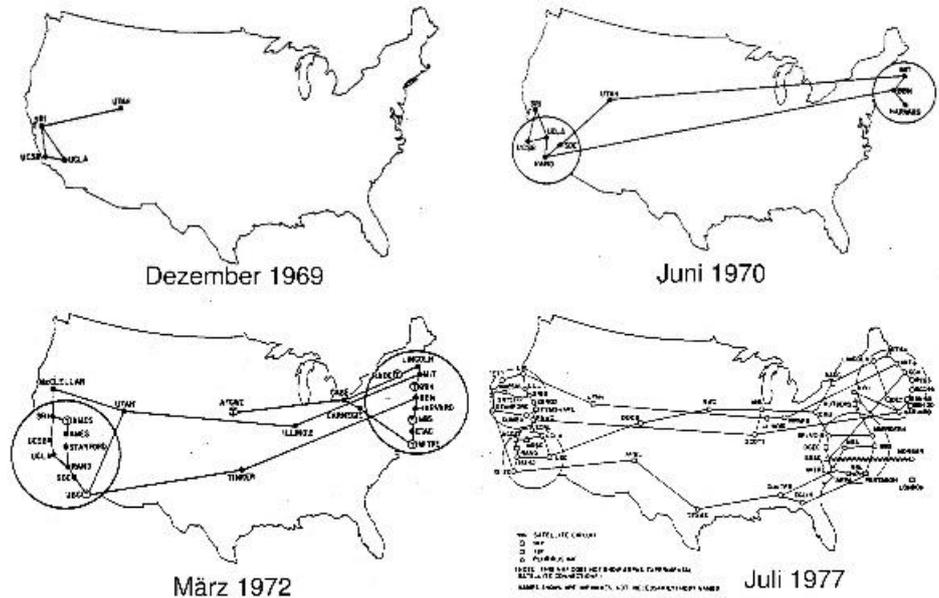


(izq.)

Fragmento de la campaña que lanzó **Macintosh**, mostrando lo creativa e innovadora que era la nueva plataforma.

(dcha.)

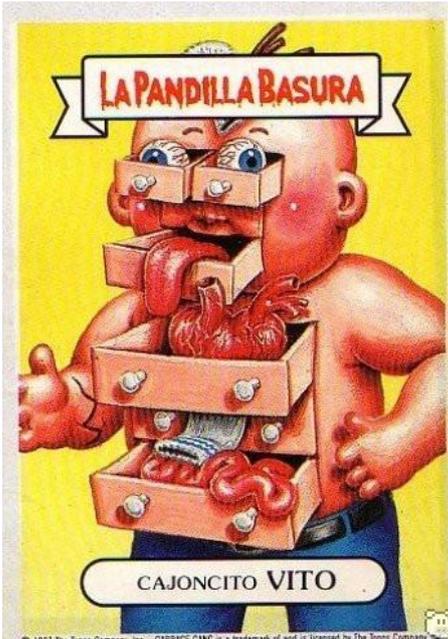
Desarrollo de **ARPANET** entre 1969 y 1977.



un espacio alternativo a la realidad donde encontrar cantidades desmesuradas de información, tanto pública como privada.

Muchos artistas han visto en Internet un medio de desarrollo propicio para modalidades derivadas del arte conceptual, como el arte público o el arte colaborativo. Pero en su mayoría de prácticas han exaltado el medio y obviado el contenido. Desde el campo de lo visual, Internet ofrece la base más extensa y variada de imágenes y audiovisual, que desde su origen público en al web, es utilizada por artistas contemporáneos para su práctica artística. Da la casualidad de que la mayoría de estos artistas han nacido o han crecido en el desarrollo y auge de Internet, pero, ¿cómo un internet tan joven, de uso profesional o formal en su mayoría, podía serle de utilidad en el futuro a los niños y adolescentes que estos artistas eran entonces? Conocían la televisión y el cine, ya convertidos en el espectáculo del culto a las estrellas y en fase de la degeneración audiovisual que conocemos hoy, pero Internet pedía que alguien participara de él. Sentarse frente a una pantalla no era nuevo, pero poder elegir lo que aparecía en ella y que tuviera repercusión en otra parte era otra cosa nueva y diferente. Devolvía cierto tipo de control al espectador, le devolvía la atención, su carácter activo y presencial. Lo convertía de nuevo en espectador activo, pensante, reflexivo y atento.

Considerándome parte de la 'Generación Internet' que aprendió a ser un espectador de acción, es en la práctica artística de la pintura donde reflejo la afición por las imágenes y lo que entrañan, a la vez que una preocupación por la contaminación que predomina en el mundo visual actual. Mi trabajo tiene base y conexión directa con la imagen de desecho, cuya existencia prolifera en



Algunos de los dibujos que ofrecía la colección de cromos de *'La Pandilla Basura'*. De gran éxito entre el público, lanzaban un mensaje manipulado e hilarante de lo que solían ser este tipo de colecciones.

la red. Es un tipo de imagen inusual o incorrecta, de difícil digestión, a la par que potente y sugestiva. Las pinto, sin más pretensión que la que me causen en el momento que decido pintarlas, pero con el objetivo de profundizar en los pensamientos que yo mismo encierro y como modo de conectar con las demás personas.

Antes de entrar en una aproximación al trabajo práctico en sí y ya sabiendo cuál es el origen de mi argumentación, cabría explicar cuál es el umbral y la conexión que establezco con algunas ideas y pensamientos contemporáneos que se está desarrollando en la actualidad.

## 4.2 CULTURA 'TRASH'

Podríamos establecer como punto de partida para acercarnos a una definición de *'cultura trash'* el texto de Susan Sontag de 1964 *"Notas sobre 'lo camp'"*, que tratan las mutaciones de la cultura a lo largo del siglo XX.

Pese a denominarse *'trash'*, la cultura actual se encuentra en una situación muy diferente de la que se encontraba entonces *'lo camp'*. El término es usado por aquellos que reivindican una nueva jerarquización del gusto, a la par que también se utiliza como delimitador de lo que es y no es el buen gusto, en un sentido peyorativo. Pero el *'trash'* un movimiento contracultural surgido de una necesidad social de contradecir a quien tiene el poder, y por tanto, construye los rasgos generales de la cultura. Se trata de aquello que se transforma en un elemento de placer y antes era recibido como error.

Desde la década de los sesenta, el ámbito estético de lo *'trash'* ha trascendido como comportamiento *'pop'*, una participación activa y anti-dogmática del espectador que construye su mirada en un código cifrado desde la ironía, a expensas de un creador que tenía otros planes para su mensaje. El *'trash'* es,

entonces, un humor que triunfa a través del defecto de la forma, una falta de ortografía hilarante.

Es Wiltold Gombrowicz quien realiza la mejor formulación de la cultura ‘trash’ antes de que esta misma existiera. Gombrowicz, a raíz de unas declaraciones del escritor Bruno Schulz en la Sociedad de Escritores de Varsovia, dice:

*“Bruno habló entre otras cosas de la zona de subcultura que revela mi novela, de su aparato de formas secundarias. [...] En Ferdydurke se revela un mundo interior vergonzoso, que no se deja de confesar y de formular sin dificultad. No se trata, pese a todo, del mundo freudiano del instinto y del subconsciente, sino que es el resultado del proceso siguiente: en nuestras relaciones con los demás, deseamos mostrarnos cultivados, superiores, maduros; en consecuencia, utilizamos el lenguaje de la madurez, y decimos, por ejemplo: la Belleza, el Bien, la Verdad... pero en nuestra realidad confidencial, íntima, constatamos que no somos otra cosa que insuficiencia e inmadurez, por tanto nuestros altivos ideales se emborronan, y nos creemos una mitología privada que no deja de ser, en un principio, una cultura, pero una cultura lamentable, inferior, rebajada al nivel de nuestra insuficiencia. Este mundo, decía Bruno, se compone de restos del banquete oficial, como si estuviésemos sentados simultáneamente encima y debajo de la mesa”.*

Así describe el mundo de sus libros “Ferdydurke” y “La virginidad”, donde la pugna entre la formalidad y la inmadurez permite una traducción más o menos directa del ‘trash’.

Por su naturaleza humorística, el ‘trash’ ha permitido que sucedan cambios y mutaciones en la comedia, en cuyas propuestas teóricas encuentro el bastión temático de mi producción. El caso más esclarecedor es el del *post-humor*

#### **4.2.1 Post-humor. Límite entre el humor y la realidad.**

Dos de mis puntos de interés más directos y a los que recurro en pensamiento a la hora de pintar son conceptos que, aunados, se traducen en uno solo. La *ultraviolencia* y el humor más real convergen en el post-humor, movimiento de la comedia que se ha refugiado y desarrollado dentro del panorama actual español del humor. Procedo a continuación a explicar por separado ambos términos, para ver que tienen en común y como confluyen en un tipo de humor que se sustenta en fracasos, pero fracasos agradables.

## 4.2.1.1 Ultraviolencia



(izq. y dcha.)

Fragmentos de la película de Stanley Kubrick *'La Naranja Mecánica'*, basada en el libro de Anthony Bruggess. En ellas se ve el modo de actuar violento de sus personajes, siempre de forma gratuita e injustificada



*Ultraviolencia* es un término que se emplea para referirse a sucesos de extrema violencia, a menudo sin justificación y con víctimas escogidas al azar. Representa "la violencia por la violencia", entendiéndola casi como una especie de deporte.

Este término fue introducido por el escritor Anthony Burgess en su novela, *La Naranja Mecánica* de 1962, posteriormente llevada al cine por Stanley Kubrick en 1971. En ella el protagonista Alex DeLarge narra, en primera persona con el dialecto ficticio del *nadsat*<sup>6</sup>, como se dedica a cometer actos violentos con gran saña y crueldad, incluyendo el asesinato, sin ninguna finalidad ni motivo aparente y sin que sienta ningún remordimiento por ello. Nueve años después, Kubrick ponía imagen al texto de Burgess y nos mostraba la realidad violenta a la que el autor se refería. Es en la película donde se aprecia la naturaleza íntima del comportamiento denominado *ultraviolencia*.

Los especiales gustos recreativos de un individuo con don de gentes llega a un pequeño grupo que, dejándose guiar por el individuo como líder, desarrolla una conducta agresiva que siempre va acompañada de connotaciones estéticas, aplicándose a manifestaciones de violencia presentada como un espectáculo de recreación en los medios de comunicación. Pese a que la película causó un gran shock en la mayoría de los espectadores, la atracción por la estética hace que se obvie el contenido. O, en otras palabras, lo visual se sobrepone a lo conceptual. Es lógica la potencia que genera para lo visual la *ultraviolencia* si pensamos en este concepto en un término de morbosidad. El carácter interno, recóndito, casi prohibido de la violencia es lo que nos atrae más hacia ella.

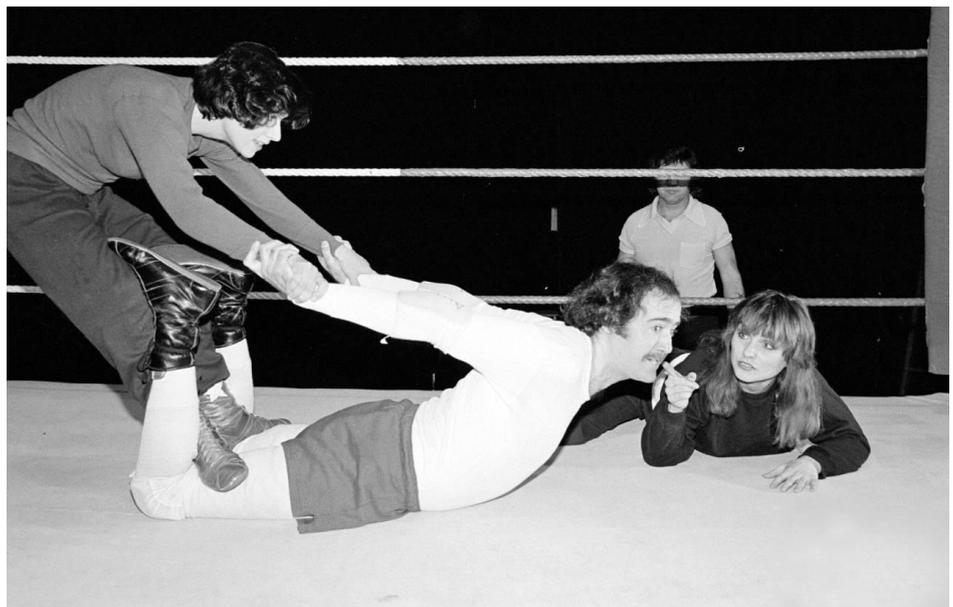
<sup>6</sup>NADSAT: Dialecto que utilizan los miembros de la banda de Alex DeLarge en el libro y la película. Inventado por Anthony Bruggess, toma gran parte de su vocabulario de idiomas eslavos y el ruso,

Pero en este caso no me refiero a una violencia física ni directa, sino a todo lo contrario. Si pensamos en la agresividad cuerpo a cuerpo como en la acción de un pensamiento metido de lleno en el placer, quedémonos con ese pensamiento. Muchas preguntas son las que surgen, como de dónde ha salido, qué o quién lo habrá generado o por qué esa necesidad de un pensamiento violento. Sin embargo, más acá de que este desemboque en un acto violento lógicamente innecesario, eso que llamamos ‘sentido común’ nos hace pararnos en seco y no ir más allá de la idea. Queda una tensión interna más violenta todavía que si ese deseo gratuito se manifestase. Si callarse es peor todavía que pronunciarse, entonces, habrá que remediarlo de algún modo. Establecer na vía de escape para este tipo de impulsos y aquí es donde entra a jugar el humor.

#### 4.2.1.2 Post-humor.

Andy Kaufman (1949 -1984) comediante estadounidense, admiraba a los actores de lucha libre. Según él, ni si quiera le hacían gracia verlos, pero el hecho de que varias personas accedieran a actuar y recrear una pelea, le parecía desternillante. En uno de sus shows, se saltó por completo el guión y decidió hacer de sí mismo, una increpante persona. Aquello termino con varias palabras fuera de lugar y agresividad desatada en forma de vaso de agua arrojado en la cara de Kaufman. Este ‘cómico’ consiguió de algún modo que el público admitiera en la gravedad de la violencia, el humor, la risa. Este tipo de humor es lo que hoy denomina el crítico de cine, Jordi Costa, como **post-humor**.

Imagen de la pelea entre el humorista Andy Kaufman y una luchadora profesional de *wrestling*. Show totalmente guionizado, donde Kaufman actúa de la misma forma que lo haría en un show fuera del cuadrilátero.



Sin embargo, pese a Kaufman ser un referente de la comedia estadounidense – aunque admitía no haber contado un chiste en su vida- para nuevos cómicos como Jerry Seinfeld, Larry David, Loui C.K. o Carl Pilkinton, ninguno de ellos ha



llevado adelante sus pasos. Curiosamente, es en España donde se ha demostrado que este tipo de humor 'violento', funciona.

En el libro *"Una Risa Nueva. Post-humor, parodias y otras mutaciones de la comedia"*, Dario Adanti, humorista y dibujante, define el humor como *"la representación sintética de la dinámica del fracaso"* y descifra las diversas variantes de la comedia a partir de esa idea: el 'slapstick' como el fracaso del hombre ante el Caos rector del Universo, el absurdo como el fiasco de la razón o la asunción de los límites de una Comprensión del mundo, la comedia costumbrista como pérdida de las convenciones sociales y el post-humor mismo como el fracaso de los propios mecanismos de la comedia. Es decir, no ir a buscar la risa del espectador.

En sus diferentes vertientes, este post-humor ha sido desarrollado en el audiovisual, por humoristas como el dúo Venga Monjas, Esteban Navarro y Xavier Daura, el trio Canódromo Abandonado, Julian Gennisson, Lorena Iglesias y Aaron Rux o, en su rama más extrema, en los monólogos del irremediable Ignatius Farray. Pero en cuanto al reflejo de las tensiones violentas de las ideas en la práctica, hablar de Miguel Noguera es esencial. Podría hablar de su obra, pero es mejor hablar de él.



(arriba y abajo)

Miguel Noguera en algunos de los momentos durante el *Ultrashow*.

Este humorista, escritor y dibujante español, licenciado en Bellas Artes, tiene un estilo propio en sus actuaciones en directo, denominadas *Ultrashows*. Este formato consiste en una suerte de monólogo en el que el humorista va desplegando una serie de ideas personales, frecuentemente acompañadas de proyecciones con ilustraciones propias, y donde no existe un guion cerrado, dejando un margen considerable para la improvisación. En sí, es una *ultracorrección* continua del discurso oral de estas ideas de lo más oscuras y, suavizando el término, 'personales'. En su libro, titulado con el mismo término de *"Ultraviolencia"* vemos la extensión de algunas de ellas. Experto en pervertir tópicos, sus ideas están repletas de obsesiones recurrentes: los gatos y los perros, las deformidades, los viejos, la muerte, lo raro, lo siniestro, las armas, el asco y la rabia, la locura, los superpoderes... Pero también aparecen personajes públicos en situaciones grotescas y ciertas poesías provocadoras, una suerte de 'haikus' de espíritu anarquista, que podrían llevar a pensar en un sentido político detrás de todo.

Respecto al fracaso de los procedimientos habituales de la comedia y a su práctica, Noguera dice:

*"Me desmarco de la tradición del humor, no me siento cómodo en eso de extraer la carcajada del público. Me interesa forzar el pensamiento y tratar de conectar con el que me escucha, la risa es sólo un efecto. Al fin, lo que pretendo es coger una idea, tomar bifurcaciones y conseguir que podamos recorrerla juntos. No soy el tío que se planta delante de la gente a decirles lo que está pasando y lo que tienen que hacer. Tengo amigos que consideran que soy un moralista, que pretendo salvar al monstruo y al raro, pero para mí es más una cuestión formal, de denunciar paradojas, lo insostenible es lo que me interesa; lo*

*político y la crítica en lo mío carecen de interés, por evidente. Siempre hay una consigna muy sucia y rota, como de fanzine underground"*

### Doble uso

UN POBRE LOCO "DIRIGE" MASAS DE AGUA



Siguió leyendo el periódico con el que había recogido la mierda del perro.



(izq. y dcha.)

Ejemplos de las ideas ilustradas de Miguel Noguera.

Este resultado de los fracasos de la comedia por la comedia ha forzado en la aparición de un nuevo estilo en todos los sentidos. Las ideas han cambiado, han degenerado y se han presentado de la misma forma. Las maneras son mucho más agresivas, directas de forma que el que lo ve o se engancha o su decide irse sin más. Incluso el espectador ha cambiado. Todo esto es algo que se ha producido al unísono con un cambio generacional influido por los medios, que ha propiciado otra manera de ver las cosas y de pensar sobre ellas. El espectador, aunque viejo, ha renovado su fe por aquello que no entiende, pero brilla de forma especial para sus ojos. El costumbrismo y la estabilidad continúan siendo una opción, pero una opción que se ha convertido en rancia, que no dice ni transmite nada.

Aprovechar las extravagancias, rarezas y singularidades de una situación o una idea que produce un choque de cargas positiva-negativa se convierte en un procedimiento a seguir. La interpretación errónea de la realidad, la apreciación repentina y agri dulce de la experiencia y los pensamientos se convierte en la fuente de inspiración.

## 5. LA IMAGEN Y LA PINTURA

Explicadas las fuentes principales en las que se basa mi trabajo, pretendo entrar en el trabajo en sí, aproximándome en el texto a las ideas que recojo, pensamientos que surgen y descubrimientos que aparecen- en un sentido conceptual- durante la práctica.

### 5.1 CRECER DE LA IMAGEN

Me parece necesario que significa para mí el proceso que voy a seguir, explicando qué significa crecer de las imágenes, lo que me evoca la experiencia visual y como todo eso me ha llevado a la pintura.

Empecé acabando en la pintura por un par de tropiezos, por accidente. Dieciséis años después de unos cuantos '¿Qué quieres ser de mayor?' y otros tantos '¿No hay nada que te guste?', supongo que todos aquellos que lo preguntaban no se habían puesto en situación o no habían tenido la oportunidad de elegir en su día. Lo que no sabían entonces es que eso no puedes elegir. Ni lo que quieres, ni lo que te gusta, ni si quiera si vas a ser mayor. Pero siempre bajo algún tipo de presión sale ese deseo derivado de una serie de gustos que desarrollas en la infancia. En mi caso fue por la inagotable insistencia de los orientadores de la ESO. En mi cabeza toda la decisión que tome y por la que pinto hoy día se reduce a rellenar un folio y hablar con el psicólogo del centro - experiencia que derivó a una suerte de manías que hoy sigo teniendo- pero, siempre prefiero remontarme un poco más en el tiempo, a un recuerdo que me evocó el mismo psicólogo en el momento de mi 'elección'.

Desde el inconsciente de un fumador que coge la tiza como si se tratara de un cigarrillo hasta mi memoria directa<sup>7</sup>, ese gesto me transportó a la edad de seis años. Entonces solo coleccionaba cromos, hacía fotos con cámaras de usar y tirar y dibujaba en una pizarra que me regalaron mis tíos, pese a que recuerdo con más claridad que odiaba hacer manualidades. El polvo de tiza y la pizarra, verde azulada, era lo que llenaba mi habitación, mi principal centro de acción de todos los días. En uno de estos que dibujaba con tanto empeño, una de mis tías entró en mi habitación y me vio obcecado con aquello. Realmente no lo estaba, era para hacer el menor ruido posible y que no se acordaran de mí, cosa de la que supongo que se dio cuenta. Sin embargo, se dirigió a mí de todas formas. No me preguntó ni si me gustaba dibujar ni nada, simplemente dijo: "¡Mira que bien dibujas! De mayor artista!", supongo que en el tono en el que se dirige a un niño. No tenía ni idea de a lo que se refería. Me explicó que los artistas dibujaban, esculpían, pintaban... No sabía para qué servía todo aquello, pero si se me daba tan bien como decía, solo quería saber qué tenía que estudiar más adelante.



(de arriba a abajo)

**Carlos Correcher**

*Guess what*

*(fragmentos)*. 2012

20 x 20 (c.u.), Óleo sobre lienzo.

<sup>7</sup> Aquel psicólogo tenía la manía de coger la tiza como si se tratase de un cigarrillo.

**Carlos Correcher***Guess what*, 2013

20 x 20 (c.u.), Óleo sobre lienzo.

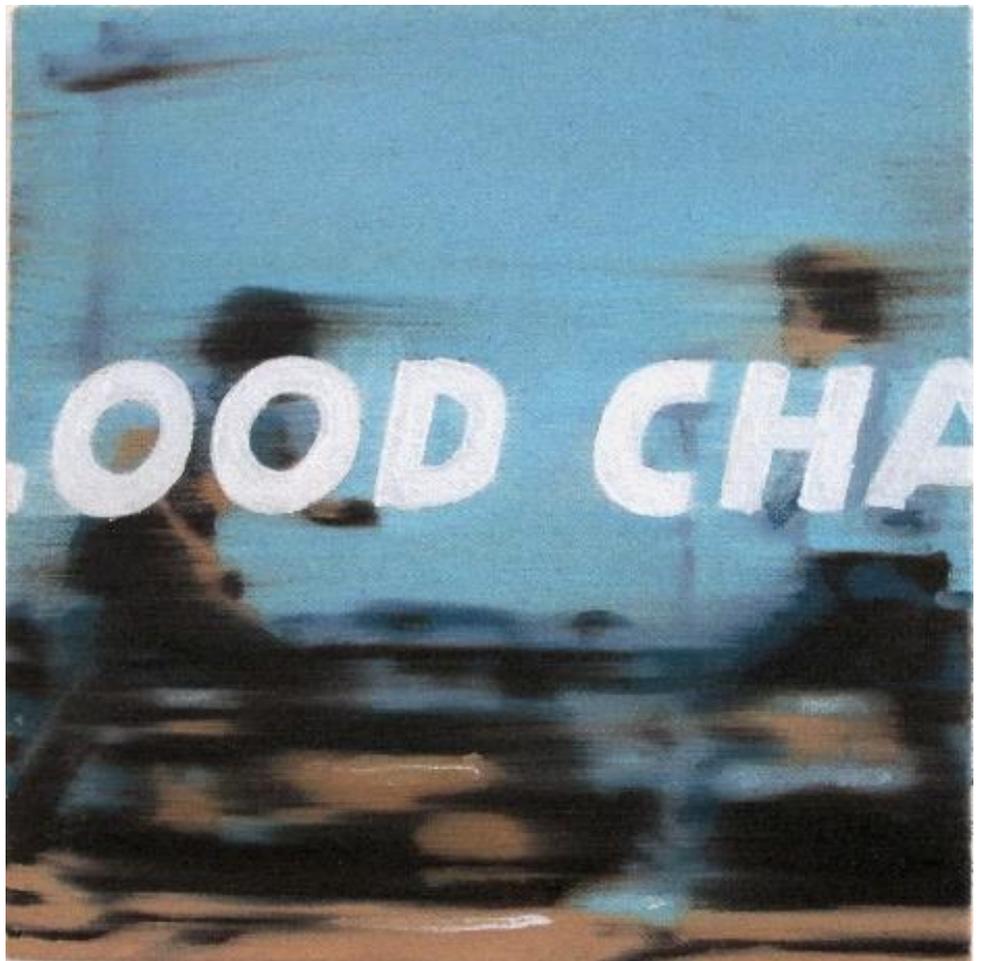


En el momento de mi 'elección' dije que quería estudiar Bellas Artes, así que todas las partes parecimos satisfechas. De la misma forma que el recuerdo de aquel comentario con seis años permaneció dormido hasta que se ejerció cierta presión, pasé por bachillerato, selectividad y entré en la universidad sin que hacer mucho caso a esa decisión. Simplemente hacía lo que tenía que hacer, lo que mi tía me había dicho que se necesitaba para hacer lo que me gustaba. Durante primero y segundo de carrera, me hacía mucha gracia cuando mi madre me decía "Guarda esos cuadros, que como algún día valgan algo y los hayas tirado, te mato". Yo sabía que no valían nada. No era lo que yo hubiera querido hacer si me lo hubiera planteado en serio. Pero, y por qué no planteárselo en serio? Tenía la mayoría de edad y tampoco me veía haciendo ninguna otra cosa. Pero resulta que no tenía ni idea de lo que hacer.

Sabía que se me daba bien pintar -o igual no-, pero me atraía más que modelar empecé a hacer lo que quería, que era pintar. Quería pensar que haciéndolo, de algún modo, descubriría que era lo que realmente quería hacer con la pintura. Y, por someterme a la presión de pintar todos los días, y extrañado por la mayor atracción por otras cosas, las imágenes acabaron de vuelta a mí.

El interés por estas iba creciendo y al principio, todo era bastante confuso. Solo me gustaban las imágenes y ya está, tampoco tenía más razón de ser. Me tiraba horas y horas cotilleando blogs, páginas web, periódicos, fotos de archivos, libros... De nuevo brotó aquel recuerdo de cuando tenía seis años y también recordé todo lo que me gustaba. Las fotos de cámaras desechables, la pizarra, coleccionar cromos e imágenes... Pero todo aquello había desaparecido azarosamente durante una mudanza. Lo que tenía que hacer era volver a ese coleccionismo.

Cuando ya tuve una colección ingente de imágenes, era necesario ver qué hacer con ellas, pero la solución estaba clara: pintarlas. Me gustaba la idea de hacer polípticos, la concebí en el mismo momento que me vi a mi mismo delante de un montón de fotografías, todas intentando decir algo, pero juntas hablaban entre ellas y contabas cosas muy distintas. Esto siempre me ha parecido



**Carlos Correcher**  
*Guess what (fragmento)*,  
2013  
20 x 20 (c.u.), Óleo sobre  
lienzo.



**Carlos Correcher**  
*ASAP*, 2013  
25 x 45 ,Óleo sobre lienzo  
encolado a tabla



**Carlos Correcher**

*PSSME*, 2013

19 x 24, Óleo sobre lienzo  
encolado a tabla.

bastante confuso, lo de que hablen las imágenes. Me refiero a decirlo desde la nada, suena como si las imágenes tuvieran la capacidad física de emitir sonidos. Más de una vez tengo conversaciones, todas muy diferentes en cuanto al entendimiento de estas. La gente que conozco que se dedican a esto siempre entienden cuando digo que 'hablan', pero el resto se imagina como si a la imagen le sale una boca y comienza a hablar. Les tengo que explicar que no, que es más bien que la imagen tiene un contenido que tu interpretas, que realmente el que habla es el que la mira, que dependiendo de lo que ve y lo que ha vivido, interpreta una cosa u otra\* (El acercamiento a la experiencia visual y a su comprensión de lo que significa el tipo de pintura que hago me parece una parte, aunque de concepto innecesaria por la naturaleza de este, me parece una necesidad actualizada que forma parte del trabajo de un artista)

De aquella colección de imágenes salió un políptico de 16 piezas pequeñas que me resultaba fácil defender cuando alguien me preguntaba. Era algo que sí quería hacer, pero que también quería superar. Tras un buen comienzo, elegí seguir creyendo en la pintura.

Todo lo que había hecho por entonces era en tintas planas, sin mucha materia y con bastante libre albedrío. Necesitaba pararme a pensar y a mirar. Entre todo lo que había hecho, escogí uno de los cuadros, sin más criterio que el que tengo. Contra todo lo que yo mismo hubiera elegido antes, ese cuadro surgió casi sin pensar, llevaba más materia y parecía mucho más sincero. Desde entonces me parece muy importante no mentir pintando. Al fin y al cabo, cuando se hace algo a partir de alguien que no es sí mismo, se nota. Cogí aquel cuadro y empecé a pensar por qué lo había elegido.

Recordé por tercera vez todas las cámaras de juguete y de usar y tirar que había tenido de pequeño. Incluso llegué a manejar una réflex analógica que todavía conservo. Todo aquello me trajo una sensación de bienestar que no sentía desde que era bien pequeño. En seguida entendí que era porque me gustaba realmente. Me dio la sensación de que todo hasta ese momento pasó como si nada para llegar a donde estaba.

Es esto mismo lo que busco de pintar, porque no solo se trata de eso. Cuando pienso en ello, pienso en que lo estoy pintando yo y que, si alguien se interesa por ello, es que quiere conocer y saber más y es eso lo que quiero seguir haciendo. Cuando se habla de una pieza de arte, para mí se habla de algo en lo que alguien se ha dejado parte de su ser y si es así, yo quiero conocer ese arte. ¿Por qué no hacerlo? Interactuar entre nosotros es una experiencia que cognitivamente clasificamos como básica. Nos la damos, inconscientemente, como una de las formas primarias de conocer el exterior de uno mismo. Aunque, a veces, las direcciones se tornan y acabamos recorriendo el camino de vuelta hacia nosotros. Las personas seguimos buscando en el arte una *ventana* en la que asomarnos y ver que no estamos solos, que pensamos y como consecuencia, evolucionamos

Las imágenes que me atraen son especiales. Intento que no cuenten nada en concreto y mucho a la vez. Estate intriga, te atrapa y muchas veces no te deja ir,



(de izq. a dcha.)

**Carlos Correcher**

*EYEBROW*, 2014

33 X 33 cm ,Óleo sobre lienzo.

*TROPICAL*, 2013

20 X 20 cm ,Óleo sobre lienzo.

*TOWELIE*, 2014

20 X 20 cm ,Óleo sobre lienzo encolado a tabla.

igual que cuando empiezas a pintar. Estar delante de un cuadro que te absorbe es una experiencia viciosa o más que eso. Pero ahora juntarlas se me hace mucho más difícil. Veo en cada una de ellas algo que me atrae y no necesito complemente y lo considero un avance en la percepción de las imágenes.

La invención de la fotografía, y su mayor fidelidad hacia la realidad, suscitaba tal impresión que el miedo a que lo representado fuera sustituido por su representación era extendido y comprensible entre la gente. Poco a poco, fuimos descreyéndonos de la impresión que causaba el *realismo* fotográfico y aprendimos a usar las imágenes. Tras la fotografía vino el cine y su aproximación casi táctil, seguido de la llegada a casa de la televisión y el desarrollo tecnológico de estos, hasta el ahora del omnipresente internet y su fuente infinita de datos.

Casi sin darnos cuenta las imágenes fueron incorporándose a nuestro mundo y, del mismo modo, interactuamos y nos relacionamos con ellas. Han pasado a ser la ventana a la que se asoma el mundo contemporáneo. Por ello me parece un error caer en la reverberación de seguir concibiendo el arte contemporáneo como una *ventana*, cuando tendría que concebirse como una *puerta entreabierta*.

En una de sus muchas caras, la pintura ha sabido aprovechar e imitar las cualidades de las imágenes, reafirmando siempre en último término como pintura. Mi trabajo continúa en la línea de creación de este aspecto de las imágenes: qué vemos en ellas de nosotros mismos, de los demás y cómo disponemos el escenario que nos brinda la pintura para dejar una *puerta entreabierta* y que seamos nosotros mismos los que decidamos pasar o no.

## 5.2 DESDE LAS IMÁGENES: PINTURA AL LÍMITE (O DE LÍMITES)

Para comenzar a entender el tipo de pintura que realizo, hay que partir de la idea de que la imagen estática tiene una permanencia en la memoria más fuerte que la imagen móvil.



(izq.)

**Carlos Correcher**

*The Fallen*, 2014

23 X 23 cm ,Óleo sobre lienzo encolado a tabla.

(izq.)

**Carlos Correcher**

*Poor Pig Girl*, 2013

24 X 33 cm ,Óleo sobre lienzo encolado a tabla.



El equivalente mental de la de la imagen estática, sin embargo, permanecerá en continuo movimiento, ya que la misma imposibilidad de recuperar la imagen móvil acumula significados que desarrollan el sentido e interpretación de la idea de imagen. Esta densificación hace que la idea se torne invisible en esencia, sin que este efecto sea una destrucción total de la imagen.

Por eso el carácter material de la imagen estática es mayor y adquiere más importancia e impacto en el espectador. Ayuda la ambigüedad pictórica de la que se caracteriza. Una reducción de la fuente fotográfica a recursos técnicos simples entre lo figurativo y lo abstracto. Jugar a sumar y restar, a que haya un equilibrio entre la ambigüedad y la literalidad de la representación, llevando lo positivo y lo negativo al nivel de lo incomprensible. Hacia el espectador conlleva un esfuerzo el hecho de que tenga que interpretar e imaginar más allá de la fachada que es el cuadro y atreverse a concluir por sí mismo. Solo en su mirada atenta y reflexiva se descubre el valor acumulado, el poso conceptual que se sustenta en la imagen. La interpretación de quien mira depende de su experiencia por completar, de una historia psicológica propia que tiene que desarrollar y asumir. La tensa espera que todos vivimos y que nos lleva a ver y pesar de manera diferente. De aquí que esta pintura guarde un halo atemporal o indefinido, en cuanto a que no hay intención narrativa o elocuente en un mayor rango, sino que más Bien conforma la manifestación visual de un acertijo, de un misterio.

**Carlos Correcher**

*ULTRA*, 2014

80 x 80 cm ,Óleo sobre lienzo.



En todos estos aspectos, esta pintura es una pintura de límites. Lo que se consigue es estrangular el deseo mientras se pasea por el lado oculto y oscuro de las imágenes. Llevada al límite de la técnica, de la densificación conceptual, incluso de la dificultad perceptiva, es cuando se concluye en la fugacidad, en el cuestionamiento de la esencia en sí. A este tema, Giovanni Papini se refiere así en uno de sus textos:<sup>8</sup>

*"imaginen que todo el mundo se detuviese de improviso, e un instante dado, y que todas las cosas permanecieran en el sitio en que estaban y que todos los hombres se volvieran inmóviles como estatuas, en la actitud en que estaban en ese instante, en la acción que se hallaban ejecutando... Si esto ocurriera y si a pesar de todo ello continuara todavía funcionando en los hombres el pensamiento, y pudieran recordar y juzgar lo que hicieron y lo que estaban haciendo, y pudieran examinar todo lo que realizaron desde su nacimiento y meditar en lo que deseaban realizar antes de morir, ¡imagínese cuánta desesperación ardería bajo el trágico silencio de ese mundo detenido de improviso! [...] Todo lo que es, todo lo que está presente, nos parece oscuro, mezquino, insuficiente, inferior, y nosotros nos consolamos solamente pensando que todo esté presente no es sino un prólogo, un largo y*

<sup>8</sup> -PAPINI, G.; Diccionario del hombre salvaje (A-B) (con D. Giuliotti) (1923)



(izq.)

**Carlos Correcher**

*Walking Nude*, 2014

38 X 46 cm ,Óleo sobre lienzo encolado a tabla.

(izq.)

**Carlos Correcher**

*ALIENS GO AWAY (AT 03:00 AM)*, 2013

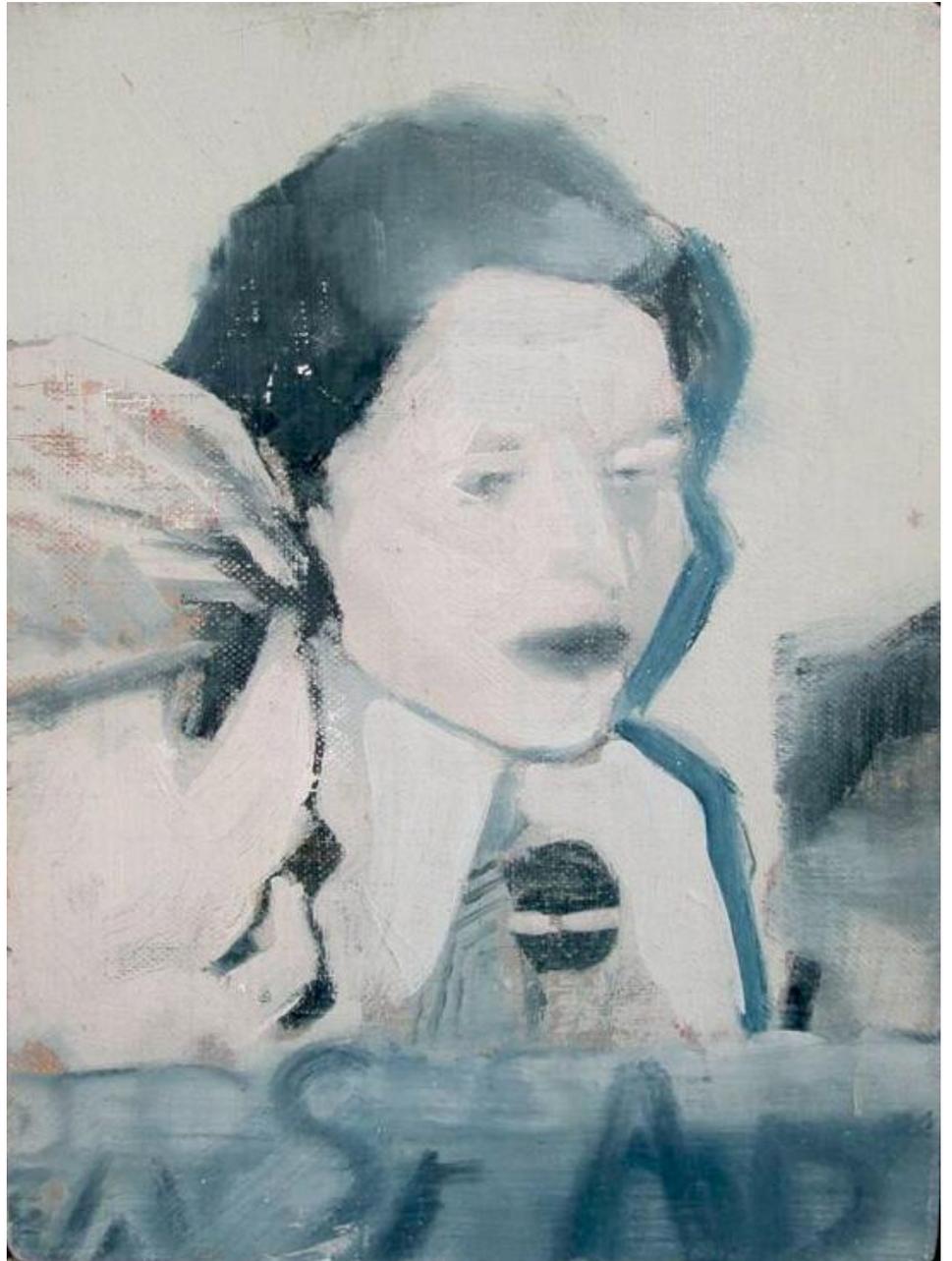
24 X 33 cm ,Óleo sobre lienzo.



*aburrido prólogo, a la hermosa novela del porvenir. Todos los hombres, lo sepan o no, viven gracias a esta fe. Si de pronto se les dijese que dentro de una hora todos morirán, todo lo que hacen y lo que hicieron no tendría ningún placer ni sabor ni valor alguno. Sin el espejo del futuro la realidad actual parecería torpe, sucia, insignificante"*

En este sentido, el tipo de pintura que intento hacer realiza un juego temporal que desprende palabras de desesperación. Lo que el espectador ve en la pintura es una profecía recibida de lo que ve en ese momento. La pintura posee su propio tiempo y tiene un principio y un fin en medida en que es un objeto físico. Rezuma en ella un vacío que se asemeja a estar atrapado en la sombra de uno mismo, producto de la huida que es la pintura, pero palpita a la vez una acidez especial y vierte una ansia de crítica hacia toda la fugacidad muy latente.

Exponer al espectador a este proceso arriesgándolo todo a la pintura y su puesta en escena, es apostar todo lo que se tiene a un juego de cartas y sin mirar que mano tienes. Solo puedes contar las cartas que quedan en la baraja y esperar que te toquen las adecuadas.



**Carlos Correcher**  
2ASAP, 2014  
22 X 16 cm ,Óleo sobre  
lienzo encolado a tabla.

## 6. DESARROLLO DEL TRABAJO

Explicado todo lo que creo que tiene cabida en mi trabajo y los pensamientos y reflexiones acerca de ello, aquí procederé a describir lo más clara y meticulosamente el proceso de trabajo que he llevado a cabo en la realización de los trabajos.

### 6.1 METODOLOGÍA

Pese a que al final todo se entrelaza y acaba mezclando en proceso, prefiero separar en dos partes este proceso: por una parte, lo que refiere a la imagen y por otro, a la pintura.

#### 6.1.1 Imagen

Es en la imagen que todo comienza. Es la referencia básica de la cual parten mis trabajos y llegan a ser pintura. Para llegar al tipo de imagen que me interesa recurro a dos métodos: la búsqueda y el azar o accidente.

Realizo búsqueda en todo aquel archivo que pueda contener referentes fotográficos, *mass media*, internet o fotografías propias, tanto realizadas a propósito para ser pintadas, como rescatadas de álbums fotográficos familiares, tanto propios como ajenos. Desde lo azaroso, me refiero al encuentro de documentos hallados: vallas y panfletos publicitarios, revistas, publicaciones desechadas. Dentro del azar, el accidente me parece la forma más satisfactoria de encontrar una imagen. Desde la fotografía mal hecha o a la mal interpretada, la subversión del contenido de forma involuntaria y la reinterpretación anterior a la pintura es una satisfacción y ahorro de trabajo que brinda la casualidad.

Todas aquellas imágenes que me interesan las almaceno de manera digital, ya que asegura la mayor durabilidad de este y me evita pérdidas o deterioros en las imágenes, sobre todo en las que encuentro. El hecho de la digitalización de las imágenes resulta favorable en el ahorro de medios de impresión y converge con la una nueva forma de mirar hacia el referente desde la pantalla. Esta pantalla posee, al igual que es papel, una textura característica a la que el ojo es más que sensible y que ha propiciado una forma de pintar diferente, actualizada. El almacenamiento resulta un proceso más, ya que permite reconsiderar algunas de las imágenes que se habían recopilado y, de esta forma, prever y evitar fallos, errores y pérdidas de tiempo. El siguiente paso sería, si procede, la manipulación de la imagen. En ocasiones, la imagen en su totalidad no transmite mis intereses o hay partes que visualmente fallan o molestan. Manipularlas, a veces en el ordenador, a veces en la pintura, me permite de nuevo ahorrar en esfuerzo y planificar mejor el tiempo de trabajo. En otras ocasiones, la imagen de origen es adecuada. En ambos casos y llegados a este punto, la imagen está preparada para ser reinterpretada en la pintura.



Algunas de las imágenes del blog *Swedish Massage*.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Me sirve en el trabajo como modo alternativo de almacenaje y otra forma de construir el prototipo de imagen que busco. <http://swedishmassage.tumblr.com/>



**Carlos Correcher**

*AUTOMATIC (políptico)*,  
2014. 50 X 35 cm ,Óleo  
sobre papel.

### 6.1.2 Pintura

La hora de pintar es el momento en el que se establece una conversación entre yo y la imagen. Al final del proceso, una toma de decisiones, proporcionará a la imagen reinterpretada en la pintura un amplio abanico de miradas y paráfrasis.

Habitualmente, me guio por el soporte. Escojo unas medidas de alto y de ancho que crea que van a quedar bien a la vista y luego procedo a escoger la imagen que representaré en el soporte. Si es necesario, se manipula la imagen de nuevo. En otras ocasiones, es la imagen quien proporciona el tamaño del soporte. Ya fuera de las medidas, es desde la imagen donde decido cual es el efecto o los recursos que voy a utilizar en la traducción de la imagen a la pintura.

Por lo general, los soportes suelen ser lino entelado a un bastidor o tabla encolada a una estructura, imprimados ambos a la media creta. La pintura, realizada al óleo prácticamente en su totalidad, a veces se encuentra con bases de color acrílicas o imprimaciones de pintura en spray con algún tono, el cual se aprovecha y se integra como parte de la pintura. El encuadre y la composición, interviene en el significado de quien mira, así, decidir cortar una figura por el cuello, dejar una parte del texto de una frase fuera de la composición o esconder una cara, da más espacio interpretativo al espectador. El color responde a una percepción refinada, a veces colectiva, a veces personal, de las impresiones que transmite la imagen. Si la imagen es ácida e irreverente, los colores han de rezumar esas sensaciones. Si por el contrario, la imagen tiene componentes más serios, los colores serán más apagados y la paleta más reducida. A la vez, estos responden al diálogo entre quien pinta y la propia pintura, donde afecta desde un estado de ánimo, hasta la variación de la luz y el clima del ambiente.

La pincelada, rápida y torpe, evidencia una pintura directa y precisa, informal, pintada mal adrede.

"[...] Hay un tipo de taquigrafía figurativa que preside todo: un grupo de pinceladas irregulares pueden significar el 'rostro', en tanto que unas manchas abstractas, casi sin formas, son leídas como 'manos'. En



principio esa taquigrafía pictórica puede ser explicada como una simple consecuencia del hecho de trabajar a partir de fotografías, que por sí solas reducen una escena tridimensional a una constelación plana de formas oscuras y claras.<sup>10</sup>

Cuando se intenta ir más allá de los recursos técnicos que nos dificultan el acceso a la imagen y activan la capacidad perceptiva del espectador se ve una posibilidad de representación que encierra la negación de la realidad.

Según el crítico y comisario David Barro, a lo que se refiere Jordan Kantor en su texto es a "una consecuencia formal de un objetivo conceptual: representar lo irrepresentable". Con esto se refiere a la representación interpretativa de la traducción que hace la fotografía de la realidad. Sin embargo, en esta forma de pintar intuyo una forma actualizada de hacer las cosas, forzada por unos requisitos adaptados a la evolución del sistema. Estos requisitos siempre van a ir ceñidos a un tiempo cada vez más reducido, en el que las exigencias y no se igualan, sino que suben. El tiempo fugaz que provoca esta exigencia de un avance forzado.



(arriba)

**Carlos Correcher**

2002, 2014

38 X 46 cm ,Óleo sobre lienzo.

(abajo)

**Carlos Correcher**

*DAD'S TROPHY*, 2014

150 X 150 cm ,Óleo y spray sobre tabla.

<sup>10</sup> KANTOR, J.;. "The Tuymans Effect." Artforum (Noviembre 2004)

**Carlos Correcher**  
*STREET VIEW, 2014*  
81 x 116 cm  
Óleo sobre tabla.



**Carlos Correcher**  
*STREET VIEW (La valla blanca), 2014.*  
100 x 150 cm, Óleo sobre lienzo.





(izq.)

**Carlos Correcher**

*SCI*, 2014

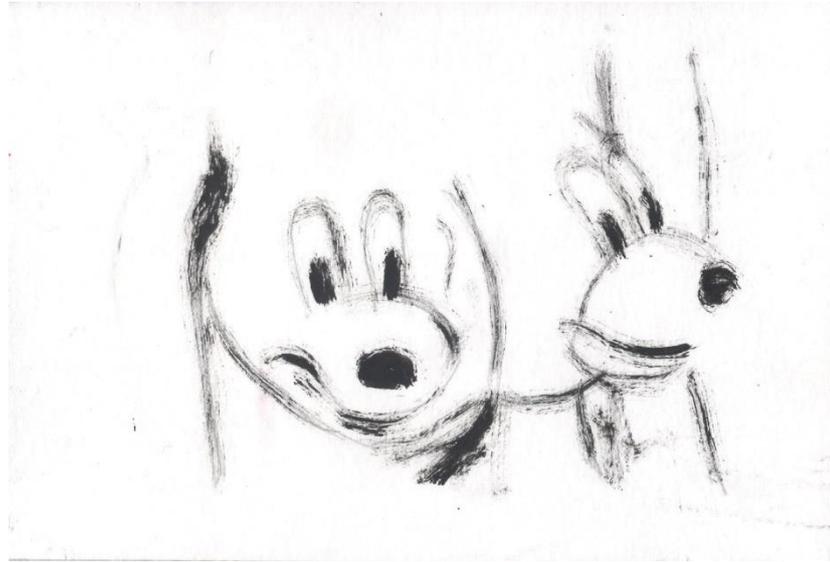
12 X 20,5 cm ,Óleo sobre papel.

(abajo)

**Carlos Correcher**

*BOOZE*, 2013

12 X 18 cm ,Óleo sobre papel.



## 7. CONCLUSIONES.

Desde la premisa de que la globalización de los *mass media* ha acomodado a un público, convertido en 'flotante', he intentado distinguir mi percepción de la de este estereotipo inconsciente totalmente implantado, prestando atención al contenido e intencionalidad del mundo visual que me rodea.

Cogiendo muestras de este en formato de 'imágenes' y experimentando con ellas a través de la pintura, he accedido a una fuente de entendimiento hacia el comportamiento de las personas que viven en un mundo de rápido avance y adaptación.

La 'puerta entreabierta' que para mí debería ser el arte actual, lleva a pensar la fugacidad de los hechos y la superación de estos, acelerados por esa evolución forzada que el poder lleva a cabo. La idiosincrasia temporal de la pintura permite recoger todas estas sensaciones dejadas con una sensibilidad especial hacia la condición y el medio del ser humano.

Considero, para concluir, que el bagaje adquirido del diálogo con las imágenes y la pintura es el necesario para continuar una producción e investigación propicia en el futuro, respaldada con el avance simultáneo de las reflexiones y pensamientos aquí plasmados, evolucionando un tipo de pensamiento al respecto.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRO, D.; *Antes de ayer y pasado mañana : o lo que puede ser pintura hoy = The day before yesterday and the day after tomorrow : or what can be painting today*, Editorial: S.I. : Arte Contemporáneo y Energía AIE ,2009.
- BARRO, D.; *Antes de irse, 40 ideas sobre la pintura*, Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE : Dardo , 2013
- BENJAMIN, W.; *Discursos interrumpidos en el arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1994
- BENJAMIN, W.; *Pequeña historia de la Fotografía*. Ed. Pre-textos, Valencia, 1994
- BRIGGS, A.; *De Gutenberg a Internet : una historia social de los medios de comunicación*. Editorial Santillana Madrid, 2002.
- CALLEJA, P. (ED) *Cultura Porqueria. Una espeleología del gust'* Ed. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2003.
- COSTA, J.(ED); *Una risa nueva*, 1ªEd., Nausícaä, Barcelona, 2010
- DEBORD, G.; *'La Sociedad del Espectáculo'*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999.
- PERE LLOBERA. *Pere Llobera*, Barcelona, 2013 [consulta:10-6-2014] Disponible en: <http://www.perellobera.com/>.
- DE BRUYN, G.[dir]; *Michaël Borremans. A Knife in the Eye*, VRT CULTUUR VOOR CANVAS, Amberes, 2009
- LUIS ADELANTADO. *Luis Adelantado*, Valencia, 2014 [consulta: 10-6-2014] Disponible en: <http://www.luisadelantado.com/index.php>.
- GOMBROWICZ, W.; *La virginidad*, Traducido por Sergio Pitol, 2a. ed. Barcelona: Tusquets, 1971 .
- KANTOR, J.;. *"The Tuymans Effect."* Artforum (Noviembre 2004)
- LICKLIDER, J.R.C.; *Man-Computer Symbiosis* en *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, volumen HFE-1, páginas. 4-11, Marzo 1960.
- MARTÍN PRADA, J.; *'La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en la Web 2.0'*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2010.

- NOGUERA, M.; *Ultraviolencia* Edición: 2a. ed., Blackie Books, Barcelona, 2011.
- PAPINI, G.; *Diccionario del hombre salvaje (A-B)* (con D. Giuliotti) (1923)
- PERIÓDICO EL MUNDO. *El Mundo*, Madrid. 2014 [consulta 15-6-2014]  
 Disponible en:  
<http://www.elmundo.es/madrid/2014/04/05/533f9ada22601d141e8b456a.html>
- SONTAG, S.; *En América*, Madrid : Santillana : Alfaguara, 2002
- TUMBLR. *Swedish Massage*, Valencia. [consulta: 28-6-2014] Disponible en:  
<http://swedishmessage.tumblr.com/>
- TUMBLR. *Carlos Correcher*, Valencia. [consulta: 28-6-2014] Disponible en:  
<http://carloscorrecher.tumblr.com/>
- TUYMANS, L., LOOCK, U., ALIAGA, J.V.; *Luc Tuymans*, Editorial PHAIDON , Londres, 1996.
- TUYMANS, L.; *Premonition: Luc Tymans : Zeichnungen, drawings*, Editorial: Ver, Benteli Verlag, 1997.
- X-ART. *X-Art. El portal de la cultura española en el exterior*, Ciudad de México, 2013 [consulta: 10-6-2014] Disponible en:  
<http://www.xtrart.es/2013/01/24/ruben-guerrero-presenta-entre-fraudes-y-hechos-en-la-galeria-luis-adelantado-de-mexico/>
- ZENO X GALLERY ANTWERP. *Zeno X Gallery*. Amberes, 2010 [consulta: 10-6-2014] Disponible en: <http://www.zeno-x.com/index.html>.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

*Johannes Kahrs Man with curtain, 2005 – PÁG.8*

*Michaël Borremans Mombakkes, 2007 – PÁG.8*

*Luc Tuymans Der Diagnostische Blick IV, 1992 – PÁG. 9*

*Rubén Guerrero S/T (Marco negro sobre papel blanco). 2012. - PÁG. 10*

*Rubén Guerrero S/T (6). 2012. – PÁG. 10*

*Pere Llobera A history of mediocrity #12, 2011 – PÁG. 11*

*Fragmento de 'Regrso al Futuro II' – PÁG. 13*

*Campaña publicitaria de Macintosh 1990 – PÁG. 14*

*Desarrollo de ARPANET – PÁG. 14*

*Pandilla Basura 1 – PÁG. 15*

*Pandilla Basura 2 – PÁG. 15*

*Pandilla Basura 3 – PÁG. 15*

*Fragmento de 'La Naranja Mecánica' 1 – PÁG. 17*

*Fragmento de 'La Naranja Mecánica' 2 – PÁG. 17*

*Andy Kaufman lucha libre – PÁG. 18*

*Miguel Noguera Ultrashow 1 – PÁG. 19*

*Miguel Noguera Ultrashow 2 – PÁG. 19*

*Idea miguel Noguera 1 – PÁG. 20*

*Idea miguel Noguera 2 – PÁG. 20*

*Carlos Correcher Guess what 1 – PÁG. 21*

*Carlos Correcher Guess what 2 – PÁG. 21*

*Carlos Correcher Guess what 3 – PÁG. 21*

*Carlos Correcher Guess what 4 – PÁG. 22*

*Carlos Correcher Guess what 5 – PÁG. 23*

*Carlos Correcher ASAP, 2013 – PÁG. 24*

*Carlos Correcher P S S M E, 2013 – PÁG. 25*

*Carlos Correcher EYEBROW, 2014 – PÁG. 26*

*Carlos Correcher TROPICAL, 2013 – PÁG. 26*

*Carlos Correcher TOWELIE, 2014 – PÁG. 26*

*Carlos Correcher Poor Pig Girl, 2013 – PÁG. 27*

*Carlos Correcher The Fallen, 2014 – PÁG. 27*

*Carlos Correcher ULTRA – PÁG. 28*

*Carlos Correcher WALKING NUDE, 2014 – PÁG. 29*

*Carlos Correcher ALIENS GO AWAY, 2013 – PÁG. 29*

*Carlos Correcher 2ASAP, 2014 – PÁG. 30*

*Swedish Massage 1 – PÁG. 31*

*Swedish Massage 2 – PÁG. 31*

*Swedish Massage 3 – PÁG. 31*

*Carlos Correcher AUTOMATIC, 2014 – PÁG. 32*

*Carlos Correcher 2002, 2014 – PÁG.33*

*Carlos Correcher DAD'S TROPHY, 2014 – PÁG. 33*

*Carlos Correcher STREET VIEW, 2014 – PÁG. 34*

*Carlos Correcher LA VALLA BLANCA, 2014 – PÁG.34*

*Carlos Correcher SCI, 2014 – PÁG. 35*

*Carlos Correcher BOOZE, 2014 – PÁG. 35*