

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

REPRESENTACIÓN DE LO INENARRABLE, LA IMAGEN EN LA ERA MODERNA Y SU FUNCIÓN EN LA PINTURA

Presentado por **Juan de Dios Morenilla Fernández**
Tutor: **Javier Claramunt Buso**

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 proyecto trata la dicotomía y ambigüedad entre imagen y pintura. La práctica pictórica vista desde una perspectiva actual, donde las imágenes han acabado por inundarlo todo. Pinturas que tratan la nada, sin lirica ni narrativa que acomode al receptor en su pasiva posición expectativa. Más bien lo contrario, lo perturbe, incomode y, a la vez, atraiga y le cause una extraña e indescriptible sensación. Pintar aquello que no se puede explicar con palabras.

La representación de lo irrepresentable sirve como punto de partida para artistas de reciente prestigio, y sirve como motor para hacer arrancar mi trabajo personal. Al igual que Gerhard Richter, mis intereses y gustos se decantan por aquello que no puedo entender. La imaginería que empleo procede de ámbitos muy distintos desde postales, revistas, libros pasando por las más actuales fuentes visuales; internet, la televisión, el cine.

Para Novalis “solo lo incompleto puede permitirnos avanzar en la tarea del conocimiento”¹. Un mensaje en clave que no puede ser desmenuzado por completo. Lo indescriptible, confuso, inquietante, perturbador o enigmático. El uso de esa extrañeza para coartar nuestra condición de tranquilos espectadores.

El predominio de blancos y grises frente a la oscuridad de sus fondos recuerdan vagamente al flash de una cámara fotográfica. La pintura como accidente de la memoria, premisa que trata de romper la ilusión de lo representado asumiendo un proceso que nace de la fotografía y es resuelto con gran rapidez. Aun con un procedimiento rápido el resultado precisa de una aprehensión lenta y reflexiva.

Palabras clave: irrepresentable, extrañeza, ambigüedad, recóndito, cifrado, accidente, reflexión.

¹ NOVALIS. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, 2007. P.8.

ABSTRACT

The project is the dichotomy and ambiguity between image and paint. The painting viewed from today's perspective, where the images have come to flood everything. Paintings that deal with nothing, lyric or narrative that fits the receiver position in its passive expectation. Quite the contrary, disturb, bother and, in turn, will attract and cause a strange, indescribable feeling. Paint what can not be explained in words.

The representation of the unrepresentable serves as a starting point for artists of recent prestige, and serves as a motor for starting my personal work. Like Gerhard Richter, my interests and tastes opt for what I can not understand. The imagery I use comes from very different fields from postcards, magazines, books through the latest visual sources; Internet, television, film.

For Novalis "incompleteness can only afford to advance the task of knowledge." A coded message that can not be completely shredded. The indescribable, confusing, disturbing, disturbing or puzzling. Use of this strangeness to restrict our condition of quiet spectators.

The predominance of white and gray against the darkness of their funds vaguely remember the flash of a camera. Painting as crash memory, a premise that tries to break the illusion depicted assuming a process born of photography and is solved very quickly. Even with a quick procedure requires the result of a slow and reflective apprehension.

Keywords: unrepresentable, strangeness, ambiguity, hidden, encrypted, accident, reflection.

AGRADECIMIENTOS

He encontrado apoyo y ayuda en numerosos profesores y amigos, que me han guiado a través del camino hacia mis propósitos. Por un lado destacaría el apoyo moral de amigos y familiares, especialmente el de mi compañero y amigo Carlos Correcher Merlos, figura con la que he compartido experiencias, trabajo y discusiones sobre aquello que nos gusta o nos divierte. Sin su ayuda habría sido un camino solitario y difícil. Por otro lado agradecer a mis padres el seguimiento y ayuda que han ofrecido, sin ellos no estaría actualmente en la universidad, a ellos le debo todo cuanto he hecho. Agradecer también a José Galindo Gálvez, profesor y jefe de estudios, y a mi tutor del TFG, Javier Claramunt Buso, por la ayuda y el respaldo de mi proyecto.

Índice

1- INTRODUCCIÓN	4
2- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
3- REFLEXIÓN SOBRE LOS ASPECTOS CONCEPTUALES Y CONTEXTUALES DE LA OBRA	7
3.1- La imagen en el imaginario colectivo actual	7
3.2- La imagen como excusa de la práctica pictórica	9
3.3- Requisitos de la imagen adquirida	10
3.4- Conversión de la imagen en pintura	11
3.5- Pintar el aire, representar lo irrepresentable	13
3.6- Opacidad visual, pintura cifrada	14
3.7- Memoria colectiva e individual	16
3.8- Transformación de lo reconocible en extraño	18
3.9- La búsqueda del aura a través de lo banal	20
3.10- La estética del “fracaso técnico”	21
3.11- La realidad huidiza	23
4- CONCLUSIONES	24
5- BIBLIOGRAFÍA	26
6- ÍNDICE DE IMÁGENES	28
7- ANEXOS	30

1- INTRODUCCIÓN

A lo largo de este último cuatrimestre he llevado a cabo un trabajo de fin de grado compuesto por una parte práctica y otra teórica. La memoria escrita constituye un compendio de aquellos rasgos devenidos de un procedimiento de trabajo continuado. En él agrupo aquellos aspectos que, a mi parecer, ayudan a conformar una estructura sólida y razonable sobre lo que hago. Por otro lado, el trabajo práctico constituye el resultado último de la interacción entre investigación y proceso constructivo mediante la pintura.

La praxis está íntimamente relacionada y vinculada con su reflexión teórica, en un proceso de continua retroalimentación y correspondencia. Esta simultaneidad ha desembocado en que la memoria esté compuesta, a la vez, de descripciones tanto contextuales como conceptuales, en un discurso continuado donde utilizo una serie de epígrafes que aíslan cada una de sus características. La estructura empleada para desarrollar la memoria está constituida a la manera de un texto corrido, esto se explica de forma más detallada en el próximo apartado, (2- Objetivos y metodología).

El encuentro con las obras de artistas como Gerhard Richter o Luc Tuymans supuso un golpe tangencial en mi forma de ver y pensar sobre pintura. El primer contacto con sus pinturas, llevó a plantearme todo aquello que había hecho hasta aquel momento. De su observación y estudio nacieron las motivaciones que me encaminaron hacia mi actual trabajo. El escrito conforma una visión global de lo que hago a través de la obra de estos y otros artistas. En un venir y devenir de ideas, soluciones o proposiciones que a la vez intento acompañar y explicar mediante otros textos.

Para entender mejor dichas propuestas y por consiguiente mi propio trabajo se ha de partir de premisas tales como: La incomodidad expectativa, la representación de lo irrepresentable, la opacidad de significado, las relaciones entre la imagen y la memoria, lo enigmático y oculto, la realidad huidiza... Pero antes haré una breve introducción a mi proyecto, describiendo aquellas metodologías procesuales que he empleado para su creación.

2- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A continuación describo cada uno de los objetivos previstos para el trabajo fin de grado.

Por un lado, el TFG se propone dos metas generales:

- 1- El desarrollo y producción de una serie de cuadros que tratan la disociación y correlación entre pintura e imagen.
- 2- Elaboración de una memoria escrita donde se reflexiona sobre aspectos, temas, puntos, posicionamientos que son determinados en los objetivos específicos

Por otro lado, los objetivos específicos del trabajo práctico son:

- 1- Emplear una factura que me permita trabajar de forma rápida e inmediata
- 2- Utilizar recursos limitados respondiendo a una síntesis del referente: predominio del blanco, el negro y los grises cromáticos como paleta.
- 3- Intencionalidad de conferir a la obra propiedades ligadas al extrañamiento, la incertidumbre o la ambigüedad, atributos que pueden estar, o no, en la imagen referencial.

Por otra parte están los objetivos específicos correspondientes al trabajo escrito:

- 1- Reflexionar, por medio del trabajo teórico, aspectos que son de especial interés para con un mundo visual contaminado por los medios de comunicación, y su relación con la pintura. Expuesto en los epígrafes **3.1 imaginario colectivo actual** y **3.2 La imagen como excusa de la práctica pictórica**, respectivamente.
- 2- Analizar y desarrollar los valores conferidos a la imagen y como es transferida al campo pictórico. Mostrado en los apartados **3.3-Requisitos de la imagen adquirida** y **3.4- Conversión de la imagen en pintura**.
- 3- Considerar y explicar aquellos puntos determinantes en la obra de mis referentes, con motivo de construir una idea globalizada de mi trabajo. Pueden encontrarse en los puntos **3.5-Pintar el aire, representar lo irrepresentable**, **3.6-Opacidad visual, pintura cifrada**, **3.7-Memoria colectiva e individual, lo instantáneo y lo eterno**, **3.8-Transformación de lo reconocible en extraño**, **3.9-Búsqueda del aura a través de lo banal**, **3.10-La estética del “fracaso técnico”, taquigrafía figurativa** y **3.11-Realidad huidiza**.

En cuanto a la metodología empleada, en su conjunto, he de destacar la alternancia entre el trabajo escrito y el trabajo práctico, en continuo “feed-back”, asimilando de forma progresiva nuevos procedimientos y referentes. Pero si he de discernir entre praxis y memoria la metodología es la siguiente.

Por un lado, como metodología, el escrito ha sido construido gracias a:

- 1- Abordar y justificar aquellas características descritas mediante fuentes de diversa índole. Artículos de prensa, libros, críticas o textos de interés que ya han abordado estos temas y ayudan a configurar una mejor organización del trabajo. A través de la mirada de críticos como David Barro se da una visión concreta del panorama constituido por artistas como Gerhard Richter o Luc Tuymans.
- 2- Estructurar la memoria de forma que tenga un sentido ordenado y claro, teniendo en cuenta las premisas desde las que parto.
- 3- La relación que establecen cada uno de los puntos tratados me ha llevado a optar por una estructura de texto ‘corrido’. De esta forma, a medida que se lee, se van asociando rasgos entre apartados de manera ininterrumpida.

Por otro lado la metodología empleada en el trabajo práctico consiste en:

- 1- La búsqueda selectiva de aquellas imágenes que puedan servir como modelo referencial a la hora de comenzar a pintar. Estas las obtengo de diversas fuentes como son Internet, revistas, libros, capturas de películas, etc... Esto mismo se detalla en el epígrafe **3.3-Requisitos de la imagen adquirida**.
- 2- A partir de la imagen encontrada, trato de transferir aquellas cualidades que me interesan a la pintura. Su procedimiento es desvergonzado e inmediato, tratando de efectuar tal proceso en el menor tiempo posible sin necesidad de planteamientos previos. Visto más adelante en el punto **3.4- Conversión de la imagen en pintura**.
- 3- Un procedimiento acumulativo de ‘error-rectificación-error’ o ‘ensayo y error’. A menudo casi sin finalizar una obra ya estoy pensando en otras ideas para los siguientes, por lo que desecho muchos cuadros o los reutilizo posteriormente, **(3.4)**.
- 4- Un continuo proceso de discriminar entre lo que funciona y lo que no. A veces los primeros estadios de un cuadro son suficientes, respecto a mis propósitos, por lo que muchos de ellos contienen ese sentido de incompleto o inacabado. Algo sobre esto se puede ver en los apartados **3.4 y 3.10-La estética del “fracaso técnico”, taquigrafía figurativa**.

3- REFLEXIÓN SOBRE LOS ASPECTOS CONCEPTUALES Y CONTEXTUALES DE LA OBRA

3.1- LA IMAGEN EN EL IMAGINARIO COLECTIVO ACTUAL



Imagen encontrada

“Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan”².

El mundo en el que nos encontramos es visual, e inconscientemente nos movemos en un mundo de imágenes, de las cuales apenas podemos llegar a asimilar un pequeño porcentaje. Este mundo de imágenes se convierte en fuente inagotable de información, la cual se nos da para poder interpretar, crear y comunicarnos. Ahora bien, ¿Cómo ha evolucionado?, y ¿cuál es la relación que establece con su espectador?

Aun hoy día son válidos los escritos de Walter Benjamin en los que señala la potencia que tenían las nuevas tecnologías sobre el espectador y el cambio en su forma de ver el mundo. En caso del cine, la gente del momento quedó fascinada por las atrayentes imágenes en movimiento, surgidas de un haz de luz que golpeaba la pantalla. Con la aparición de la televisión en el siglo XX y su consiguiente expansión, aquellas imágenes que resultaban mágicas y fascinantes han acabado convirtiéndose, como auguraba Guy Deborn en un “espectáculo tan vacío como vistoso”³.

El crítico y escritor David Barro propone una recuperación de esa fascinación por las imágenes que caracterizaba al espectador embrionario. “Pensemos en la confianza ciega de los espectadores de *Lárvée du train de Vicennes (1897)* de Los Lumiére, quienes quedaban presos del pánico al pensar que la locomotora se les echaba encima. La ausencia de un hábito cinematográfico llenaba la acción de realismo. Ahora, entre tanto empacho visual de anuncios y canales televisivos, parece necesario el efecto contrario, el que nos haga recuperar la fé perdida”⁴.

Inevitablemente junto a la llegada de los media, el arte sufre un cambio drástico en su concepción. Así puede verse en un texto de Walter Benjamin donde se describe el cambio estético y el desvanecerse del aura artística con la

² VALÉRY, P. *Pièces sur l'art*, 1934.

³ DEBORN, G. *La sociedad del espectáculo*, 2008.

⁴ BARRO, D. *Imágenes (pictures) para una representación contemporánea*, 2003.

reproductibilidad, con motivo de acercar el objeto artístico al público de masas⁵.

Pero mucho antes de la aparición de los medios de masas, fue la fotografía la que puso en jaque al arte, más concretamente a la pintura. En su momento se pensó que la fotografía supondría la muerte de la pintura y las nuevas tecnologías acabarían por reafirmar esto.⁶ San Martín, al contrario, nos habla sobre la solidaridad que muestra la fotografía para con todas las formas artísticas que abandonan la representación tradicional. “Su condición inexperta de cara a la historia, su falta de tradición y de usos establecidos, su carácter popular y su ligazón con procesos mecánicos y tecnológicos posiblemente sean algunas de las razones fundamentales de esta distancia crítica (...)”⁷.

Artistas contemporáneos como Jeff Wall o Hocine, ambos ligados a la fotografía, destacan los valores que por defecto se asocian a su campo, como son: la inmediatez, la instantaneidad y el momento fugaz propios del surgimiento del valor de la imagen. “Combinar lo instantáneo con lo eterno se inserta en lo más profundo de la tradición pictorialista”, tal como pretendía Baudelaire.⁸ Por lo tanto sería banal y una pérdida de tiempo hablar sobre la muerte de la pintura o de su sustitución por la fotografía u otros medios más actuales; Se trataría, Más bien de todo lo contrario: una asociación simbiótica en la que los diferentes campos se dan la mano y se interrelacionan.

Tal como expone David Barro “el cuadro pictórico ha sabido extrapolarse al encuadre fotográfico. También al video y al cine. Las luces, los colores, la densidad del grano y la perspectiva fotográfica y cinematográfica beben, aun sin querer, de la historia de la pintura. Lo mismo podríamos decir de la existencia de un imaginario iconográfico compartido. Y en lo digital, esos procesos de generación de la imagen desde lo pictórico se acentúa todavía más si atendemos a la manera de proceder, con maneras y procesos idénticos a los utilizados para pintar un cuadro (...)”⁹. Por otro lado, John Berger señala que el cuadro no es como una fotografía que nace a partir de un momento fotográfico, la pintura nunca detendrá el tiempo de la misma manera.¹⁰

Ejemplos como el artista Alain Urrutia apuntan, en relación a sus obras, detalles sobre ese afluente continuo de imágenes que nos rodean: “Más que nunca, hoy, se puede decir de nosotros, aunque afirmarlo resulte paradójico en un mundo hipervisible [sic], que tenemos ‘ojos para no ver’, y de ahí que las referencias que utilizo, partan del hecho de que muchas de las cosas que nos



Jeff Wall
Sunken Area, 2011
transparency in lightbox

⁵ **BENJAMIN, W.** *La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Discursos interrumpidos I, pp. 17-33, 1973.

⁶ **BOWEN, D.** *From today painting is dead*, The beginnings of photography, 1972.

⁷ **SAN MARTIN, FJ.** *Complicidades de la fotografía*, *La fotografía en el arte del siglo XX*, 2001.

⁸ **BAUDELAIRE, C.** *Obra poética completa*. Pasaje del escrito de 1859 sobre Constantin Guys, El pintor de la vida moderna, p.681.

⁹ **BARRO, D.** *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, 2009. p.131.

¹⁰ **BERGER, J.** *El sentido de la vista*, 1997.

rodean y de que situaciones que en un principio podrían pasar desapercibidas tengan una lectura y un carácter estético que se formaliza con su representación”¹¹.

3.2- LA IMAGEN COMO EXCUSA DE LA PRÁCTICA PICTÓRICA

Tenemos un lenguaje pobre para hablar de pintura, empleamos términos que resultan reiterativos o imprecisos. ¿Sabemos lo que realmente es una pintura?, ¿es una imagen?, ¿una representación?, ¿ambas?

Podría decirse que una imagen nos permite describir una figura, semejanza, aspecto o apariencia de una determinada cosa. Respondiendo a una representación referencial, un cuadro resulta a partir de lo previamente visto. Pero esto no es exactamente así, sería pretencioso tratar las cosas como inamovibles cuando no lo son.

Respecto a ello, Jeff Wall diferencia entre representación e imagen: “Una representación es, en este sentido, algo muy específico, no es lo mismo que una imagen. Una imagen puede ser hecha por una máquina, pero una representación debe ser realizada de manera deliberada, de acuerdo a unos parámetros y a unos criterios que han sido desarrollados a lo largo del tiempo y que continúan evolucionando sin cesar. Proceden del pasado pero no son limitados por el pasado”¹².

Para el fotógrafo Victor Burgin la imagen funciona como “un espacio estructurado y estructurador en el que el lector organiza y es organizado por los códigos que le son familiares para darles sentido”¹³. Somos los lectores de la imagen los que conformamos su significado último y ahí. En esa ingenuidad aparente, radica el poder ideológico de la fotografía para Burgin.

Dicha ingenuidad aparente hace de la imagen un motivo por el cual preguntarse, reflexionar y atender lo que nos ofrece. Como lectores de imágenes somos capaces de interpretar y traducir unos códigos a los que tenemos acceso. Ahora bien ¿Qué pasaría si dichos códigos fuesen difícilmente descifrables?

Pensemos en aquello que puede aportar la pintura a la imagen apropiada partiendo del hecho de que pintar bajo un referente es pensar y evidenciar la posición desde la que se representa la realidad.

“La magia de la mirada consiste en restituir o dar sentido a lo que se percibe”¹⁴ tal como afirma Barro. Pero existen artistas como Gerhard Richter o Luc Tuymans que oprimen y estiran dicha lectura, hasta el punto de que la dificultad de aprehensión de la misma se vuelva difusa e incómoda. Bajo la



Gerhard Richter
Klorolle, Toilet Paper, 1965
Óleo sobre lienzo
70 x 65 cm

¹¹ BARRO, D. *El paraíso perdido de la pintura*, Alain m. Urrutia, (catálogo).

¹² BADÍA, M. Perfección de la imagen. Una entrevista con Jeff Wall, (1999). En: Revista *Lápiz*, 1999, núm. 157, (pág. 27 y ss).

¹³ BURGÍN, V. Mirar fotografías. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. 1997. p.23.

¹⁴ BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, 2009. P.121.

premisa de representar lo irrepresentable parten estos y otros artistas interesados en destronar al espectador de su cómoda posición, para así dar a entender un posicionamiento de detención de la mirada y de reflexión sobre lo que se observa.

Pero, ¿Cómo representar lo irrepresentable?, y ¿con qué motivos?

Richter tiene claro su posicionamiento respecto a esto, en una de sus declaraciones explicó cómo la pintura, o más bien el pintar cuadros a partir de ella, torna absurda la representación. Pero a Richter lo que le interesa es “hacer” la fotografía, el pintar a partir de ella sabiendo que eso podría hacerse también sin pincel en un cuarto oscuro. Sobre el trabajo de Richter, Barro afirma, “si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando ésta llega a la pintura la imagen se convierte en realidad.”¹⁵

El llamado “Efecto Tuymans” del que habla el comisario y pintor Jordan Kantor en un texto, publicado en Artforum a finales del 2004¹⁶, donde se recoge información sobre artistas como Wilhem Sasnal o Eberhard Havekost, gira en torno a una nueva ideología pictórica cuyos artistas, según Barro, consiguen aceptar y negar al mismo tiempo la pintura.

3.3- REQUISITOS DE LA IMAGEN ADQUIRIDA

Como afirma Kevin Robins “se han devaluado otras formas de pensar sobre las imágenes y su relación con el mundo. Existe incluso el peligro de que la revolución digital nos haga olvidar lo que queremos hacer con las imágenes, por qué queremos mirarlas, como nos sentimos ante ellas, cómo reaccionamos y respondemos a ellas”¹⁷.

Las fuentes que empleo a la hora de obtener imágenes van desde revistas, periódicos, libros o fotografías, pasando por fragmentos de películas, imágenes de televisión, publicidad e internet. Barro describe este tipo de imágenes mediante la obra de Urrutia como “ya existentes, robadas, bañadas por un halo melancólico producto de su anhelo por capturar la imagen que refleja la realidad, que no es nunca la imagen de lo real, sino la mirada transversal de ésta, el instante de un presente que flota en la memoria”¹⁸.

La elección de un referente se mueve, por un lado, en función de aquellos aspectos formales que puedan aplicarse de forma apropiada a la pintura y, por otro lado, fruto de la intuición y gustos personales. El tipo de imágenes que empleo habitualmente suelen contener un factor inquietante, incómodo o perturbador. El sentido que pueda aplicársele a la imagen me importa poco, siempre que encierre una dificultad en su lectura. Nunca me dejo guiar por

¹⁵ BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, p.230.

¹⁶ *Ibid* p.224.

¹⁷ ROBINS, K. “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”. *La imagen fotográfica en la cultura digital*, 1997.

¹⁸ BARRO, D. *El paraíso perdido de la pintura*, Alain m. Urrutia, (catálogo).

intereses superfluos o narrativos para que así el proceso de creación no esté marcado por previos planteamientos, pretensiones ni interpretaciones fijas.

La imagen ha de despertar en nosotros preguntas, no respuestas. Aquellas imágenes que ofrezcan respuestas y no preguntas son fáciles de desentrañar y acaban siendo objeto de desinterés.

El objeto (imagen) apropiado, es traducido a otro campo, el de la pintura, donde el referente acaba finalmente por perderse. No se trata de transcribir por completo lo que da a entender la imagen, sino de interpretarla de forma que potencie aquellos elementos que la hacen diferente y particular. El objetivo de este proceso es dar al que observa materia prima a partir de la cual pueda elaborar sus propias interpretaciones. “Para materializar un recuerdo, solo es necesaria una chispa para que dicha imagen se mueva, como una sombra, y pueda dar lugar a nuevos sentidos en lo más profundo de uno mismo”¹⁹.

3.4- CONVERSIÓN DE LA IMAGEN EN PINTURA



Juan de Dios Morenilla
Bird is the word, 2014
 Óleo sobre lienzo
 24 x 40cm

En mi caso, la práctica pictórica tiene una cualidad inmediata y frenética, procuro plasmar lo que quiero en el tiempo que a mi parecer requiere la obra. Nunca me dejo llevar por frías planificaciones a la hora de comenzar una pintura. La ida y venida de ideas, de cosas que observo, que leo en libros o revistas, que encuentro en mi día a día, acaban conformando un estrecho vínculo con lo que hago. Muchas de mis ideas proceden de internet o de imágenes que encuentro, en una constante, casi enfermiza, obsesión por coleccionar y seleccionar imágenes que me interesan.

No empleo bocetos, y si hago alguno, muchas veces me sirve como obra acabada por lo que desisto en su proyección a un mayor tamaño. No empleo casi nunca el lápiz o el carbón, la mayoría de mis trabajos están hechos con óleo, me resulta más dúctil y cómodo a la hora de trabajar. Casi todas las pinturas que hago son sobre tabla de madera.

En cuanto a recursos estéticos, color y estructura, tiendo, normalmente, hacía la síntesis buscando siempre la generalidad de la imagen y reduciendo ésta a elementos y formas poco definidas. En otros casos busco algo más de detalle, en función de que el cuadro lo requiera. Empleo superficies grises, en unos casos intercalo contrastes y en otros empleo barridos, creando áreas borrosas y difusas. Busco normalmente el juego de tensiones en el cuadro, dificultando su visionado de forma intencionada. Todo ello, con motivo de estirar el tiempo en el que el receptor recibe el mensaje, activando un estado reflexivo y atento frente al cuadro.

La pincelada podría ser descrita como nerviosa e inquieta. A veces las formas se definen gracias a una dirección o se desdibujan gracias a la contraria,

¹⁹ WALL, J. Señales de indiferencia: Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual, *indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, 1997.

en una búsqueda permanente entre lo perceptible y lo impreciso. Esta arbitrariedad de la pincelada supone el no estar sujeto a restricciones facturales o a convicciones de estilo. En ocasiones la obra se encuentra aparentemente incompleta o denota unos primeros estados de desarrollo. A la manera de artistas como Sasnal o Tuymans, la representación no debía exceder la sesión por cuadro. Aunque en mi obra, unas piezas han requerido más de una sola sesión de manera excepcional.

La presencia de la figura en mis obras es casi una constante, aunque no siempre. Las figuras actúan como elementos reconocibles contrapuestos a lo desconocido, contrapeso entre una realidad referencial y otra interpretada difícilmente inteligible. Tal como dijo Gerhard Richter “Si tuviese que renunciar al objeto como portador de toda esta estructura, me dedicaría inmediatamente a la pintura abstracta”²⁰. Más tarde lo haría, así que no descarto esa posibilidad en un futuro.

A continuación, desglosaré por conceptos los rasgos que comparto con la obra de otros artistas. Mostrando detalles de mis referentes y otras claves que acabarán por definir mi propio trabajo.



Juan de Dios Morenilla, *Recycle*, 2014, Óleo sobre tabla, 100x80cm.

²⁰ RICHTER, G. Notas datadas en 1964 y 1965. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. 1997. p.5.

3.5- PINTAR EL AIRE, representar lo irrepresentable

El término irrepresentable nos compele a preguntarnos sobre las dificultades y los desajustes que conlleva la traducción del verbo a la imagen. Si algo se tiene en cuenta a la hora de intentar representar lo irrepresentable es la incapacidad o insuficiencia del lenguaje para describirlo como tal y el carácter traumático de su enunciación, como si se tratase de un doloroso parto.

Tal como explica David Barro, “¿Es posible representar verdaderamente el holocausto como lo hace Tuymans?, ¿Y las drogas a partir de una mancha negra en el caso de Sasnal? Sólo el título de cada obra nos permite ir más allá de esa borrosidad, completar la poesía crítica de la pintura donde el decir- o el representar- es imposible. Pero si antes la borrosidad era un recurso técnico que permitía activar la capacidad perceptiva del espectador a partir de una decidida ruptura con lo ilusorio y de dificultar el acceso a la imagen, con Richter servirá para conformar una inteligente crítica social, política y de la imagen en sí misma.”²¹

Lo que yo entiendo como ‘irrepresentable’ es aquello que no se puede explicar o conocer. Tal y como decía Richter, “Lo que me interesa en general y esto también se aplica a la pintura, es aquello que no entiendo, ocurre eso con cada pintura. No me gustan las que puedo entender”²². Al unísono, Wilhelm Sasnal declaró lo siguiente: “Pinto cuadros de cosas que no sé, que no es posible precisar con palabras. Los cuadros son como son, pero las asociaciones y las insinuaciones les dan un cierto aire enigmático”²³.

La vida está repleta de preguntas sobre todo lo que le rodea, y muchas de estas preguntas no pueden ser respondidas. El ser humano se enfrenta a esta disyuntiva de forma continua en su día a día. De ahí, de su misterio, surge su indescriptible atracción. Como ocurría en “El espíritu de la colmena” (1973) de Victor Erice, el espectador primigenio, ante su primer contacto con lo desconocido se siente abrumado y fascinado a la vez, su naturaleza le lleva a buscar desesperadamente una respuesta.

(De izquierda a derecha),

Wilhelm Sasnal

Forest, 2003

Óleo sobre lienzo

45 x 45 cm

Luc Tuymans

Hair, 2009

Óleo sobre lienzo

71 x 96,5 cm



²¹ BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, 2009. P.229.

²² BELZ, C. (Dir.) *Gerhard Richter, Painting* [Documental], 2011.

²³ MARIN-MEDINA, J. (2009). Wilhelm Sasnal, Iconos de lo cotidiano. *El Cultural*.

Para Richter el arte se convierte en “arte aplicado” cuando renuncia a su libertad y se prepara para adecuarse a un mensaje. Está claro que Richter llevó esto a su límite, pero no hay que olvidar que artistas como Wilhelm Sasnal, Tuymans, Eberhard Havekost, Diego Vallejo, Pere Llobera, Víctor Man o Alain Urrutia recogen ese sentido de libre albedrío para ir más allá de la simple exaltación de los contenidos formales como lógica constructiva y prioritaria de la pintura. Aquellas obras que tratan de tensionar la mirada y jugar a extremar la imagen resultan ser más misteriosas y atrayentes que aquellas que se dedican a enfriarla desde el contenido, tal como describe Barro en un texto sobre la obra de Alain Urrutia, “su pretensión no es decirlo todo sino hacer visible un enigma”²⁴. Esta incomprensión y turbiedad del significado, tiene como principal objetivo devolver una función presencial a la pintura, despegando a la obra de su referente fotográfico. Constituyendo como principal objetivo la pura experiencia sensorial e introspectiva, bajo una mirada propia y contemporánea

Mi trabajo intenta aproximarse a la línea conceptual de estos artistas que tratan, según Barro, de acercarse a la propia destrucción de la imagen; imágenes sumergidas, barridas, ocultas, que incomodan nuestra visión buscando la sensación de un encuadre movido. Bajo una fachada se encuentra el contenido, pero este no disfruta de la visibilidad, comprensión e importancia adquiridas a lo largo de la historia del arte.

3.6- OPACIDAD VISUAL, pintura cifrada

Caspar David Friedrich, entiende que los paisajes cubiertos de niebla, parecen mucho más sublimes por que elevan y amplían nuestra imaginación. La niebla es una dificultad que actúa de opaca cortina, una ventana entreabierta que no deja ver con claridad lo que hay tras de sí. El virtual espectador es quien ha de concluir. De ahí que las obras que toman esas características guarden ese aire intemporal e indefinido. Ante su conocida obra *El monje frente al mar*, de 1809, el público se quejaba porque no podía ver nada. La escasez de elementos -la bruma, el mar y una duna sobre la que el monje piensa- tornaban sublime la imagen. Otra vez es como si la imagen hubiese desaparecido.

Procedimientos como la borrosidad en Gerhard Richter o el tupido velo sobre las obras de Pieterjan Martyn serán recursos capaces de conseguir que las cosas se expresen con más fuerza mediante su ausencia. Una necesidad de no mostrarlo todo sino de despertar incógnitas en aquel que observa.



Gerhard Richter
Roter Akt, Red Nude, 1965
60 cm x 50 cm
Óleo sobre lienzo

²⁴ BARRO, D .*El paraíso perdido de la pintura*, Alain m. Urrutia, (catálogo).



Gerhard Richter
Waldstück, Forest Piece, 1965
 150 cm x 155 cm
 Óleo sobre lienzo

El interés de Richter por la destrucción de la imagen para imposibilitar la completa visión del que observa es innegable. Su arte nunca es escandaloso, nunca gesticula, nunca incita miradas ardientes. Uno más bien lo contempla como a través de unas gafas con los cristales empañados, el mundo está cubierto de una fina niebla. Prohíbe el acceso directo, también se lo prohíbe a él mismo. Evitando toda evidencia que destape o muestre de forma explícita. Nosotros como espectadores nos encontramos en una posición incómoda y agobiante, retorcidos por dentro queriendo saber más sobre lo inexplicable.

Tal como expone Barro sobre la obra de Richter, “Aunque solo tangénicamente [sic], hasta Gerhard Richter, haya subrayado su intención de no tomar partido, algunos de sus cuadros en blanco y negro inspirados en fotografías de prensa no son para nada inocentes en su mirada, aunque sí es cierto que esquivan el mensaje directo”²⁵.

En ocasiones el enigma no necesita ser físicamente ocultado mediante recursos ligados a la borrosidad de los cuadros de Richter o de Diego Vallejo. A veces la presencia de la pintura en su forma *per se* ayuda a configurar imágenes que son indescifrables de un solo vistazo. En mi trabajo procuro no abusar de recursos que puedan reiterarse con frecuencia, a veces trato la imagen de una forma más dura y directa. El choque entre blancos y negros basta para crear un choque visual, que progresivamente se va asimilando a la vez que uno se aproxima a la obra y percibe las pinceladas de cerca.

Algunas de las claves de la pintura de la artista Sarah de Vos también pueden contemplarse en varias de mis obras. Sus cuadros comparten una estrecha relación con la imagen fotográfica ‘quemada’. Poderosos haces de luz que definen claramente sus figuras y fondo, emblanqueciendo la imagen e incluso reafirmando la naturaleza bidimensional de la superficie. La luz constituye el elemento primordial que confunde y aturde al espectador. Funciona, paradójicamente, como ‘sombra’ encargada de ocultar y cifrar el mensaje. Esta ambigüedad aviva la curiosidad de un espectador que se mueve en la más pura de las incertidumbres. Se trata de aportar la materia prima bajo la cual poder interpretar. En La fotografía de Sudek, como en De Vos, “lo descriptivo agoniza, la luz que amenaza con convertirse en sombra o en ceguera”²⁶. El afán por desdibujar o difuminar los contornos produce un extrañamiento disfrazado de murmullo cómplice.

El mensaje oculto, el enigma mencionado, trata de fijar la mirada a partir de la contemplación de la obra. Esta incertidumbre es usada con la pretensión de cautivar nuestra atención e incrementar nuestra capacidad perceptiva, que a la vez nos paraliza en un estado aparentemente atemporal e ilusorio.



Sarah de Vos
I want U, 2008
 170 cm x 120 cm
 Óleo sobre lienzo

²⁵ BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, p.231.

²⁶ *Ibid.*, p.227.

3.7- MEMORIA COLECTIVA E INDIVIDUAL, Lo instantáneo y lo eterno

La inalterabilidad de la imagen se encuentra con la fugacidad del hecho pictórico. Lo fugaz contra lo que es fijo: “Las pinturas son estáticas. La singularidad de la experiencia de mirar repetidamente un cuadro – durante un periodo de días o de años- es que, en medio de esa corriente, la imagen permanece intacta. Ciertamente es que, a resultas de una evolución, ya sea histórica o personal, su significado puede cambiar, pero lo que está representado es inalterable”²⁷.

Uno de los rasgos distintivos de mis trabajos proviene de observar obras de artistas que parecen crear una intencionada impresión de ‘espera tensa’ en sus cuadros.

Seguramente, para entender parte de mi trabajo y el de otros artistas como Richter, debemos partir de una proposición paradójica: “La permanencia de la imagen estática en la memoria es más fuerte que la de una imagen en movimiento”²⁸.

Barro explica, a través de la obra del artista Alain Urrutia como la imagen fija es capaz de mantenerse vigorosa en la memoria, “La imposibilidad de recuperar esa imagen, su finitud y desvanecimiento, acumula significados que desarrollan su equivalente mental, que sí permanecerá, y cada vez más, en movimiento. Y aquí radica una de las claves que lleva a Alain a pintar de esa manera, cómo en el declinar de la imagen estática se produce una acumulación de información que la torna densa; la distorsión deriva en invisibilidad y la invisibilidad en esencia. Muchos artistas desde Tuymans asumen que la materialidad de la imagen estática es siempre mayor y también que el impacto que nos deja es mucho más fuerte, salvo en casos especiales como el de la imagen de los aviones golpeando una y otra vez sobre las torres gemelas, seguramente la imagen de nuestra época”²⁹.

Todo aquel que utiliza la pintura como medio artístico se dedica a crear imágenes que puedan ser recordadas y retenidas de forma indefinida en la memoria, aunque esto, como decía, se encuentra ya preinscrito. El inevitable envejecimiento de una pintura está en contraposición directa con la férrea capacidad de retención y de hacer perdurar la realidad representada que tiene la imagen estática. “Un cuadro, como objeto físico es perecedero y esclavo del tiempo pero en sus imágenes no hay principio ni fin”³⁰.

El escritor italiano Giovanni Papini escribe un texto donde hace referencia a esto mediante un supuesto tiempo en pausa:

²⁷ BERGER, J. *El sentido de la vista*, 1997.

²⁸ BARRO, D. Op. Cit. P.224.

²⁹ BARRO, D. *El paraíso perdido de la pintura*, Alain m. Urrutia, (catálogo).

³⁰ BERGUER, J. *Mirar*, 2001.

Alain Urrutia
Paraleloan (en paralelo), Bilbao, 2013
 Óleo sobre lienzo
 250 x 400 cm



“Imaginen que todo el mundo se detuviese de improviso, en 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!”³¹.

Barro describe este efecto en las imágenes como “buscar detrás del sueño, estrangular un deseo cuando el artista transita el lado escondido y oscuro de lo visible”³². Tuymans y Richter coinciden en que la memoria individual y colectiva, y sus dificultades de aprehensión se encuentra en relación directa con sus obras. Justifican esa reducción de la gama y de la visibilidad en pos de exigir un esfuerzo para interpretar lo que se nos cuenta, imaginar más allá de ese velo suspendido como fachada- telón. Este esfuerzo resulta ser de vital importancia en el mundo actual, donde la influencia de los media parece derivar en una pérdida de la disposición de la contemplación.

El ‘paréntesis’ pictórico propuesto por el artista Johannes Kahrs se encuentra íntimamente relacionado con el estado en el que se encontraban los hombres paralizados de Papini. Sus imágenes nacidas de fuentes cinematográficas parecen recoger esa ‘interrupción temporal’, como un fragmento incompleto que flota entre un desarrollo anterior y posterior. “La ficción de las escenas y temas barajados por Khars apelan a la imaginación de quien mira y al imaginario colectivo de nuestra cultura visual. Lo que interesa

³¹ PAPINI, G. El espejo que huye, De "Lo trágico cotidiano", 1906.

³² BARRO, D. Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy, p.227.



Johannes Kahrs
Knot, 2003
Óleo sobre lienzo
55.5 x 59.5 cm



Michaël Borremans
Mask, 2008
Óleo sobre lienzo
40 x 50 cm

es la construcción de la imagen, su articulación, como un montaje cinematográfico³³. La búsqueda de esa tensión cinematográfica donde Kahrs esconde el resultado y niega el acceso a las cosas, siempre secuenciadas por incompletas. Cuando la imagen impacta suprime el sonido, actúa como una 'bofetada', Un principio básico en información audiovisual. La imagen es la toma de consciencia de un problema que ya estaba ahí. Según Barro, "La de Kahrs es una imagen del silencio, sin sonido, en pause, una pintura de gestos difíciles, contenida, como si estuviese a punto de estallar"³⁴. Michaël Borremans, por otro lado, explica en el documental *Knife in the eye* (2009) que sus pinturas funcionan como "bombas sobre la pared"³⁵. Ese primer contacto con la imagen, una detonación visual que activa los sentidos para acabar 'enfriandolos' en un estado pausado y meditabundo. Este dominio de lo temporal, esta táctica de confusión perceptiva, modifica los significados de la imagen primera y nuestra mirada gana carácter reflexivo.

Cualquier imagen suscita un movimiento invisible que no alcanzamos a ver, un antes y un después. En la obra fotográfica de Jeff Wall, como sucedía con Kahrs, intuimos que estamos inmersos en un tiempo no completo, en un espacio abierto, en un presente que descubre lo inaccesible que realmente es una imagen. Como ya dije anteriormente, Berger aclaraba que un cuadro no es como una fotografía nacida a partir de un proceso fotográfico³⁶, pues ésta no puede detener el tiempo de la misma forma. Sin embargo, los campos fotografía y pintura suelen interrelacionarse de forma que uno adopte aspectos propios del contrario. Ambos configuran imágenes que son fruto de una manera tensa de aprehender la realidad. Si es verdad que la fotografía es tomada en un instante, también lo es de forma que cobra forma después de ser perseguida lentamente, como pausa y espera. Como quien pinta como Tuymans, trabajando el defecto de la imagen. Su viaje es otro, el del encuentro con la luz. De donde nace la sugerencia, la intensidad, el matiz que nace de la sombra, la borrosidad o el reflejo de la imagen.

3.8- TRANSFORMACIÓN DE LO RECONOCIBLE EN EXTRAÑO

Decía Tarkovski que es imposible captar el momento en que lo positivo se transforma en su contrario, en que lo negativo penetra en lo positivo. La pintura de artistas como Enrique Marty, Damien Cadio, Allan Balisi, Justin Mortimer, Victor Man o Paco Pommet, dan buena cuenta de cómo una realidad reconocible es transformada hasta el punto de lo irreconocible. Uno se siente perturbado e incómodo, casi desplazado a un mundo irreal donde sensaciones

³³ *Ibid.*, p.225.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *DE BRUYN, G.* (Dir.) *Knife in the eye* [Documental], 2009.

³⁶ *BERGER, J.* *El sentido de la vista*, 1997.



Enrique Marty

Scene of people pouring white liquids.dip1,

1995

Óleo sobre tabla

122x122cm

como la angustia, la incertidumbre y el extrañamiento se convierten en hándicap de sus pinturas. Seguido de estas sensaciones se percibe una inquietante y placentera incomodidad ante dicha transformación. Se trata de un uso deliberado de esa extrañeza para coartar nuestra condición de tranquilos espectadores.

Enrique Marty y Damien Cadio aprovechan imágenes ordinarias que alteran de forma que extrapolan su contenido a un perturbador y macabro producto al que difícilmente se puede ahondar. El trabajo de Marty torna lo familiar en extraño precisamente cuando esa extrañeza se ha convertido en angustia cotidiana e incertidumbre. “sus personajes parecen ser protagonistas de un mundo deformado, pasado y futuro semejan extrañarse y confundirse, no es posible distinguir la realidad del ejercicio de su propia construcción”³⁷.

Lars Elling y Justin Mortimer, por otro lado, emplean recursos derivados del principio collage para crear distorsiones, deformaciones o incongruencias en la imagen. Usan imágenes en las que sus figuras parecen disolverse o recortarse de forma contundente. Una de las características propias de estos artistas, es la aparente atmosfera opresiva y asfixiante que crean.

Adrian Ghenie y Razvan Boar, ambos provenientes de Rumania, comparten una práctica pictórica muy similar y de gran interés. Ambos tienen en común el uso de imágenes que provienen de ídolos diferentes a las que saben dotar de un sentido confuso y nada claro. Ambos emplean principios derivados del collage en sus composiciones, y los grises cromáticos como paleta fija. De forma más marcada que Ghenie, Razvan emplea el uso de las deconstrucciones y combinados propios del collage, creando pinturas deformadas y confusas, convirtiendo a la figura en mera excusa compositiva.

Otros artistas como Allan Balisi, Bruno Pacheco, Alexander Tinei, Kenichi Hoshine o Alex Beck resuelven sus pinturas con estas premisas, en las que lo ordinario acaba por disiparse gracias al estilo marcadamente personal de cada uno de ellos. Sin olvidar al padre contemporáneo de lo familiarmente extraño en la pintura como lo es Michael Borremans.

La obra de Borremans, aun tratándose de una pintura académica y de tradiciones muy marcadas, contiene en su técnica contradicciones y elementos que huyen de una lectura ordinaria. De una forma u otra sus pinturas se encuentran envueltas bajo un manto enigmático que oculta lo desconocido.

Si existe un paradigma y un referente en cuanto a lo desconocido bajo el manto de lo familiar ese sería el artista multidisciplinar David Lynch. Bajo una visión onírica en la que da cabida a las más extrañas secuencias, Lynch logra crear, mediante imágenes, un repertorio misterioso, lúgubre y enigmático. Uno es consciente de ello tras ver alguno de sus largometrajes. El espectador no puede más que intentar asimilar la extrañeza de la narración aferrándose a aquello que le es próximo o conocido, pero pocas veces sale ganando.



Lars Elling

Gunst, 2011

'egg-oil tempera' sobre lienzo

200x200cm

³⁷ BARRO. Op. Cit. P.179.

Tal como explica Vargas Llosa en una conferencia impartida en 1966, “No se trata de un retrato fidedigno sino una recreación de la vida tan infiel como persuasiva, no una reproducción de lo real sino una trasgresión de la realidad que se nos impone como cierta por su poder de convicción, no la vida sino esa ilusión turbadora, esa mentira radical que es la verdad de la literatura cuando alcanza ciertas cimas y gracias a la cual la vida verdadera se hace más comprensible y más ambigua, a veces más soportable y a veces más insoportable”³⁸. La realidad podemos abordarla de muchas maneras, desde ángulos muy distintos, desde puntos de vista absolutamente antagónicos.

3.9- LA BÚSQUEDA DEL AURA A TRAVÉS DE LO BANAL

“Richter ha señalado varias veces como la imagen fotográfica impide ver de forma errónea y pintando trata de desbordar la banalidad. En sus obras nada es espectacular es fácil relacionarlo todo con un pasado que ya vimos y sentimos. Solo el tiempo de una mirada atenta nos da las claves”³⁹. De ahí que surja una llamada sublimación de lo banal entre artistas que trabajan bajo esta línea. En ocasiones adquiriendo motivos cotidianos, como la obra de Llobera o Sasnal donde lo cotidiano, el día a día, es transformado por su forma de mirar y proceder con la pintura. Dotando esas escenas de un contenido sesgado y enigmático.

La obra de Pere Llobera destaca principalmente por su carácter directo e irónico con una técnica totalmente propia y sincera. Demuestra una clara declaración de principios con cada obra, como bien dice el título de una de sus series *A history of mediocrity*, (2011). Son, al fin y al cabo, obras en las que se ensalza lo banal abrazando lo cotidiano sin la necesidad de buscarle un sentido. Siempre bajo una mirada desvergonzada y cómica, donde la manufactura no responde a reglas o normas.

Wilhelm Sasnal también pinta imágenes de la vida cotidiana y los medios de comunicación. Sus pinturas tratan desde retratos de su familia y amigos a los iconos de la cultura popular, tales como Roy Orbison, pasando por imágenes de noticias recientes hasta los capítulos preocupantes en la historia de Polonia, incluyendo la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Wilhelm Sasnal absorbe todo lo que se encuentra a su alrededor, aportándole una visión totalmente personal, desvirtuada de todo contenido simbólico o referencial.

Artistas como Sarah de Vos, Brett Amory, Caitlin Doherty o Nicolai Howalt tratan de incorporar a su trabajo este sentido de engrandecer aquello que resulta aparente insignificante, imágenes ordinarias que son alteradas, dejando la huella de su propia construcción.

Berger explica en *El País*, la relación que tienen estos artistas con, como por ejemplo, Veermer⁴⁰, quien aun compartiendo temática con otros pintores



Pere Llobera

A history of mediocrity #10, 2011

Óleo sobre lienzo

33 x 41 cm

³⁸ GOEDDER, C. Sobre Vargas Llosa y la civilización del espectáculo, 2012. P.5.

³⁹ BARRO, D. Op. Cit. P.231.

⁴⁰ BERGER, J. (2013). El aliento lo es todo. *El País*.

holandeses, este no era más que su punto de partida. Lo que de verdad le preocupaba era diferente y misterioso. Quizás fuese el aura que desprendían esas figuras solitarias y ensimismadas, o la tensa atmosfera que las sumía en un aparente estado atemporal. Dicha preocupación no solo se encuentra en artistas contemporáneos sino que ya estaba preinscrito en grandes personajes de la historia del arte.

3.10- LA ESTÉTICA DEL “FRACASO TÉCNICO”, Taquigrafía figurativa

Los términos estética del “fracaso técnico” o “taquigrafía figurativa” acuñados por Kantor⁴¹, sirven para explicar un empleo deliberado de recursos desligados de la tradición pictórica. Superficies grises, los solapamientos, pinceladas irregulares que pueden significar “rostro”, en tanto que unas manchas abstractas, casi sin forma, son leídas como “manos”⁴². 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 claras y planas. No obstante, divorciando el toque de la tinta de la tarea mimética en sí y desvalorizando la propia idea de pericia técnica al destacar la pincelada “desarreglada”- Tuymans apuntó nuevas formas de trabajar con fuentes fotográficas no basadas en nociones ultra pasadas o ideológicamente comprometidas de aptitud y talento.

En Tuymans, lo ambiguo y lo literal se equilibran. La suma de lo positivo y lo negativo es el camino hacia lo ilegible, una particular manera de aceptar y negar la pintura que, como apuntábamos, lleva a Kantor a escribir exageradamente su efecto Tuymans en pintores como Sasnal, Havekost o Plessen⁴³. “Al introducir la exposición temática con series que reclaman para sí mismas conformarse ‘acerca’ del colonialismo africano o de la xenofobia, Tuymans abrió las puertas a una mirada de proyectos de pintura que encuentran su justificación, en palabras de uno de sus principales defensores, Ulrich Loock, en un discurso ‘extra-pintura’”⁴⁴.

El empleo de los tecnicismos como ‘taquigrafía figurativa’, no sirven más que para definir el libre empleo estilístico de recursos que derivan de lo inacabado, lo incompleto o la libre factura. Esto tiene que ver también con la manera en la que vemos las cosas, el trabajo mental que supone completar lo inacabado es un sustento para todo el mapa configurado por este tipo de artistas. Aspecto que viene de la mano con la relación entre pintura y memoria, la forma en la que recordamos las cosas se encuentran a veces confusas, desdibujadas y remotas.



Wilhelm Sasnal

Roy Orbison 1, 2007

Oil on canvas

35 x 30 cm

⁴¹ KANTOR, J. (2004). The Tuymans Effect. *Artforum*, Vol. XLIII, No.3, pp. 164 - 171.

⁴² BARRO, D. Op. Cit. P.229.

⁴³ KANTOR, J. Op Cit.

⁴⁴ BARRO, D. *El paraíso perdido de la pintura, Alain m. Urrutia*, (catálogo).

Wilhelm Sasnal comparte un gran parecido con la pintura de Tuymans. Emplea un proceso que bebe de la fotografía y se resuelve de forma vertiginosa. Esto hace que su técnica parezca torpe, aunque naturalmente eso no signifique que pinte mal. Al contrario, es el empleo deliberado de la estética del “fracaso técnico” como forma de tematizar la situación de la pintura hoy día, lo que hace de sus respectivas pinturas algo tan atractivo, tal como apunta Kantor.⁴⁵

En artistas como Pere Llobera, Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Anthony Cudahy, Brett Amory o Luc Tuymans el denominador común consiste en discernir entre lo funcional y lo no funcional, lejos de prejuicios o tabúes asociados al uso ‘correcto’ de la pintura. Cada imagen es única y se trata, en último caso, de construir otra mirada, de experimentar otro tipo de percepción donde no importa el lugar sino la actitud que genera su construcción.



(De izquierda a derecha),

Luc Tuymans

The Rabbit, 1994

Óleo sobre lienzo

59,3 x 71,5 cm

Eberhard Havekost

Stage (detail), 2004

Óleo sobre lienzo

63 x 57 cm

Wilhelm Sasnal

Untitled, 2000

Acrílico sobre lienzo

33 x 33 x 2 cm

Lucas Ospina, en un artículo publicado en la revista *González*, deja claro su contraposición frente a este modo de hacer. “Torpeza manual que ingenuamente acomodada pretende dar cuenta de lo manual, o que escondida bajo un discurso, un arrumaco teórico o sentimental, subraya la ausencia de un pensar pictórico”⁴⁶. Esta torpeza manual, dice Ospina, se da dentro de un contexto, un mundo en el que todo es diseño; lo que hace más evidentes las ya mencionadas torpezas⁴⁷. Esta declaración quizás no sea la más adecuada, no dudo de las intenciones de ciertos artistas que a través de un mal hacer, inventan embustes para salvaguardar su propia falta de eficacia. Pero es imposible no detectar en los cuadros de Tuymans, Sasnal o Havekost un rigor e intencionalidad fuera de lo común, en todo momento saben lo que están haciendo y el porqué de lo que hacen, y saben discernir entre una mala pintura de otra buena. A diferencia de otros, nublados por convicciones férreas en las que no hay cabida para nuevas alternativas.

Gustave Courbet podría dar cuenta en su tiempo de lo que actualmente sucede en el mundo de la pintura mediante una de sus declaraciones. “he

⁴⁵ KANTOR, J. Op Cit.

⁴⁶ OSPINA, L. La pintura y la imagen. Artículo Publicado en *González* #29.

⁴⁷ *ibíd.*

estudiado el arte de antiguos y el arte de los modernos, evitando todo sistema preconcebido y sin prejuicios. No me propongo imitar ni a unos ni a otros; tampoco he pretendido alcanzar el vano propósito de “arte por el arte”. No!, he querido simplemente extraer de un profundo conocimiento de la tradición el sazonado y libre sentido de mi propia individualidad”⁴⁸.

El tiempo acaba transformando la manera de ver y pensar sobre las cosas, respecto a esto el artista Vik Muniz declara ser consciente de este conflicto, “Estamos condicionados a ver imágenes a partir de una perspectiva histórica y esto entorpece la visión de la imagen desde aspectos más perceptivos”⁴⁹. Como bien apunta Barro, si hay algo que pueda verse a través de estos artistas es la consciente pérdida de uno de los miedos heredados del modernismo: el miedo a la mano-factura [sic]⁵⁰.

3.11- LA REALIDAD HUIDIZA

En palabras de Papini: “todo lo que es, 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 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 para ellos ningún placer ni sabor ni valor alguno. Sin el espejo del futuro la realidad actual parecería torpe, sucia, insignificante”⁵¹.

Papini quería dejar entrever la fugacidad del tiempo y como el ser humano se apoya siempre en aquello que le da motivos para continuar, a algo mejor. La pintura constituye una forma artística de sufrimiento y de autocomplacencia, pero también constituye una huida de dicho pesar. Obras de artistas que he explicado anteriormente tratan de huir de formalidades, realidades, ficciones, historias y angustias a los que muchos han querido aferrarse durante años. Tal como se veía en el epígrafe 3.9, son aquellas temáticas mediocres, sin sentidos artificiales, ni búsquedas exacerbadas. La ruptura con lo establecido no es una tarea fácil, al fin y al cabo uno siempre está atado a su propia experiencia y al mundo que le rodea. En numerosas ocasiones uno es tentado con aquello que luce ‘bonito’, como si la única cosa que pudiese valer es la adecuada factura académica, una codificación extendida y normalizada que acaba por coartar toda libertad autoral. Por no hablar de la reiteración e insistencia en maneras de hacer que acaban por ahogar los ánimos de aquel que lo explota. Barro lo



Juan de Dios Morenilla
Tooth in the eye, 2014
Óleo sobre tabla
44x50cm

⁴⁸ **COURBET, G.** Escrito en catálogo de su exposición. Pabellón Realista. Exposición Internacional. París, 1855.

⁴⁹ **BARRO, D.** (2003). Vik Muniz, *El Cultural*.

⁵⁰ **BARRO, D.** *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*, p.235.

⁵¹ **PAPINI, G.** *Op Cit.*



Anthony Cudahy

PATTI, 2013

Óleo sobre lienzo

16 x 20cm

denomina 'realidad de fuga', huidiza, "el pintar a partir de imágenes preguntándose el qué pintar, el cómo y el por qué seguir haciéndolo"⁵².

No es raro encontrar a artistas muy jóvenes que ya dan buena nota de este proceder como podrían ser Anthony Cudahy, Logan T. Isibrel, Alejandro Marco, Abel Segura, Aaron Duval, Addie Price, Sally Bourke, Judy chung, Lou Ros o Caitlin Doherty entre muchos otros.

4- CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta los puntos de interés perseguidos durante el trabajo desgloso por partes aquellos objetivos satisfactoriamente obtenidos en orden de prioridad, comenzando por las metas principales.

1. Por un lado, la resolución de la obra práctica. La cual, por medio de la pintura, da muestras de los presupuestos marcados en su inicio. Aunque aún requiere de tiempo para evolucionar y desarrollarse, no descarto otras opciones en las que pueda desembocar en un futuro.
2. Por otro lado, la elaboración de un escrito acorde con mis pretensiones. Creo haber expuesto y estructurado un orden comprensible en el que intercalo lo que hago con mí forma de ver y pensar, apoyado indudablemente en mis referentes.
3. Gracias al estudio y búsqueda de información he logrado comprender mejor aquellas propuestas de mis referentes, para consiguientemente aplicarlas a mi trabajo.
4. Mediante un proceso de trabajo acumulativo, he logrado desarrollar y manejar mejor una serie de recursos que en un principio me eran desconocidos.
5. Estructurar de forma ordenada aquellas claves de mi trabajo me ha ayudado a clarificar y consolidar mejor mis propósitos.
6. El desarrollo procesual de sustracción de un referente y su posterior traducción al campo pictórico me ha hecho comprender mejor las distensiones creadas entre imagen y pintura, además de sus múltiples posibilidades.
7. La constitución de nuevas ideas en mi forma de proceder respecto a la pintura. Soy consciente de la transformación que ha tenido mi forma de trabajar, y es gratificante saber que me encuentro a gusto con lo que hago.

⁵² BARRO, D. Op Cit. p.229.

8. El trabajo práctico y teórico refleja un compendio de aquellas claves que pretendía seguir en un primer momento, partiendo de aquellos referentes contemporáneos que a los que remito.

Parece trivial hablar sobre esto, pero uno siempre olvida ese sentido del libre albedrío y de la pura diversión por sentirse condicionado por aquello que se normaliza y se establece como legítimo. Las modas resultan ser lo mismo, a la manera de tal o de cual. Está claro que después de haber hablado repetidamente sobre Tuymans o Richter, quienes admiro, puedo dejar ver en mi persona cierto aire contradictorio, pues ellos mismos han conformado una manera de proceder convertida, bajo ciertas miradas, como una moda. Pero precisamente la ruptura que establece su pensamiento sobre lo anterior resulta, desde mi punto de vista, brillante y con infinitud de posibilidades. Con esto no me refiero al uso de la borrosidad o de recursos altamente utilizados por ambos, sino a la práctica desvirtuada de contenidos superfluos o de prejuicios estilísticos, dentro de la representación figurativa.

Para concluir, reconocer que este trabajo ha constituido toda una vuelta de hoja en la manera que tengo de ver y reflexionar sobre aquello que se encuentra a mi alrededor, ya sea una pintura, una imagen o mi día a día. Su realización se manifiesta como un vigoroso impulso hacia el desarrollo de mi futura obra. Lo único que queda es continuar de forma que me sienta bien conmigo mismo y con lo que hago, mientras eso siga así tendré ánimos para seguir trabajando y evolucionando con la esperanza de progresar de forma adecuada.

“La verdadera materia prima no son los pinceles ni el soporte, sino el tiempo y la experiencia, y que el lugar en el que verdaderamente existe la obra no se encuentra en el cuadro ni en las paredes de una habitación, sino en la mente y el corazón de la persona que observa. Ahí es donde viven las imágenes”⁵³.

Jeff Wall.

“Hablar sobre pintura no es solo difícil, sino inútil. Solo es posible expresar con palabras lo que las palabras pueden expresar, lo que el lenguaje es capaz de comunicar. Y la pintura no tiene nada que ver con eso. Eso incluye la típica pregunta: ¿en que estabas pensando? No puedes pensar en nada: La pintura es otra forma de pensar.”⁵⁴

Gerhard Richter.

⁵³ **Wall, J.** Señales de indiferencia: Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual, *indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, 1997.

⁵⁴ **BELZ, C.** (Dir.) Gerhard Richter, Painting [Documental], 2011.

5- BIBLIOGRAFÍA

BADÍA, M. Perfección de la imagen. Una entrevista con Jeff Wall, (1999). En: Revista *Lápiz*. Madrid, 1999, núm. 157, (pág. 27 y ss).

BARRO, D. *Imágenes (pictures) para una representación contemporánea*. Oporto: Editores Mimesis, 2003.

BARRO, D. Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy. Arte contemporáneo y energía AIE-MACUF Artedardo, S.L. –Dardo ds (colección teórica) (2009).

BAUDELAIRE, C. *Obra poética completa*, El pintor de la vida moderna. Madrid: Akal, 2003.

BENJAMIN, W. *La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Discursos interrumpidos I, Madrid: Taurus, 1973.

BERGER, J. *El sentido de la vista*, Madrid: Alianza editorial, 1997.

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

BERGER, J. El aliento lo es todo (2013). En: *El País*. Madrid
[Consulta: 2014-06-25]. Disponible en:
http://elpais.com/diario/2003/02/15/babelia/1045267567_850215.html

BOWEN, D. From today painting is dead, The beginnings of photography, London, Arts Council, 1972.

BURGIN, V. *Mirar fotografías, Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: VV.AA., MACBA, 1997.

DEBORN, G. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial pre-textos, 2008.

FUNDACIÓN BILBAO ARTE FUNDAZIOA, *Alain m. Urrutia*, (Barro, D. El paraíso perdido de la pintura). Bilbao: Bilbao Arte, 2009.

GOEDDER, C. *Sobre Vargas Llosa y la civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012

KANTOR, J. The Tuymans Effect, (November 2004). En: Revista *Artforum*. New York, 2004, Vol. XLIII, No.3, pp. 164 - 171.

MARIN-MEDINA, J. Wilhelm Sasnal, Iconos de lo cotidiano (2009). En: *El Cultural*. Madrid [Consulta: 2014-06-22]. Disponible en: <<http://www.elcultural.es/suscripcion/Login.aspx?ReturnUrl=%2fsuscripcion%2fpdf.aspx%3ffecha%3d20091204&fecha=20091204>>

NOVALIS. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal, 2007.

OSPINA, L. La pintura y la imagen, (septiembre, 2007). En: *González*, Facultad de artes y humanidades, universidad de los andes, 2007, num.29.

PAPINI, G. *El espejo que huye*, Lo trágico cotidiano, 1906. Argentina: Ediciones Hyspamerica, 1985.

PICAZO, G; RIBALTA, J. *Indiferencia y singularidad, La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: VV.AA., MACBA, 1997.

RICHTER, G. Notas datadas en 1964 y 1965, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: VV.AA., MACBA, 1997.

ROBINS, K. *¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?, La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

SAN MARTIN, FJ. *Complicidades de la fotografía*, La fotografía en el arte del siglo XX, Alava: Diputación Foral de Alava, 2001.

VALÉRY, P. *Pièces sur l'art*, París: Gallimard, 1934.

WALL, J. *Señales de indiferencia: Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual, indiferencia y singularidad*. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona: MACBA, 1997.

Audiovisual:

Belz, C. (Dir.) *Gerhard Richter, Painting* [Documental]. Alemania: Zero One Film Terz Film, 2011.

De Bruyn, G. (Dir.) *Knife in the eye* [Documental]. Alemania: Zeno X gallery Antwerpen, 2009.

Erice, V. (Dir.) *El espíritu de la colmena* [Película]. España: Elías Querejeta P.C., 1973.

6- ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen encontrada.....	7
Jeff Wall, Sunken Area, 2011	8
Gerhard Richter, Klorolle, Toilet Paper, 1965	9
Juan de Dios Morenilla, Bird is the word, 2014	11
Juan de Dios Morenilla, Recycle, 2014.	10
Wilhelm Sasnal, Forest, 2003	11
Luc Tuymans, Hair, 2009.....	13
Gerhard Richter, Roter Akt, Red Nude, 1965	14
Gerhard Richter, Waldstück, Forest Piece, 1965.....	16
Sarah de Vos, I want U, 2008.....	18
Alain Urrutia, Paraleloan (en paralelo), 2013	17
Johannes Kahrs, Knot, 2003.....	18
Michaël Borremans, Mask, 2008	18
Enrique Marty, Scene of people pouring white liquids.dip1, 1995	19
Lars Elling, Gunst, 2011.....	19

Pere Llobera, A history of mediocrity #10, 2011	28
Wilhelm Sasnal, Roy Orbison 1, 2007	21
Luc Tuymans, The Rabbit, 1994	22
Eberhard Havekost, Stage (detail), 2004	22
Wilhelm Sasnal, Untitled, 2000	22
Juan de Dios Morenilla, Tooth in the eye, 2014	23
Anthony Cudahy, PATTI, 2013	24

7- ANEXOS

Junto al documento .pdf correspondiente a esta memoria, se adjunta otro documento anexo en el que he puesto algunas de mis obras. He visto conveniente ponerlas por separado debido al reducido espacio que me permitía el texto. El documento en sí tiene por título 'ANEXOS.pdf' y se encuentra dentro del CD en el que se halla este mismo documento.