

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**  
Facultat de Belles Arts de San Carles

**UNA IMAGEN DESPLAZADA**  
**EL CUESTIONAMIENTO DE LA IMAGEN MÁS ALLÁ DE SU**  
**REPRESENTACIÓN PICTÓRICA**

**Iker Lemos López de Ipiña**

Dirigido por **José María López Fernández**

Tipología 4. Producción artística inédita acompañada de una  
fundamentación teórica.

Valencia, septiembre de 2015



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA







## INDICE

Resumen/Abstract .....	7
Introducción .....	10
1. El interés por la representación.....	16
2 La disolución de la identidad de la imagen.....	24
3. Una estrecha relación entre imagen y pintura .....	32
4. Proyecto pictórico	
4. 1.Un espacio coincidente entre imagen y soporte.....	41
4. 2. Cuestionando el medio (Por que pintura).....	47
4. 3. Desplazando la imagen. La evolución de mi obra personal.....	58
5. Proceso de producción de la obra personal .....	67
5. 1. Apéndice documental: Exposiciones.....	82
Conclusiones.....	88
Índice de figuras.....	91
Bibliografía.....	96



## RESUMEN/ ABSTRACT

El interés por una sociedad en la que existe un progresivo auge de lo visual-tecnológico, donde la imagen, elemento omnipresente, se ha convertido en el centro de atención de múltiples discursos sociológicos y estéticos, me ha llevado a que sea la revisión de la representación de imágenes el eje principal de este proyecto.

Por lo que *“Una imagen desplazada”* da título a una serie de trabajos pictóricos que pretenden establecer un estrechamiento entre imagen y pintura, realizando un distanciamiento entre realidad y representación mimética de la misma. Que con la ayuda de reproducciones digitales y manuales de la imagen no solo trata de transfigurar o presentar una realidad, sino construirla. El replanteamiento de la imagen y en como esta se cuestiona, cuestionando la pintura misma es la finalidad de mi trabajo, teniendo como objetivo mostrar la relación entre el soporte y el medio, cuestionando el espacio pictórico, y entre pintura e imagen, haciéndolo sobre la propia imagen representada.

**Palabras clave:** Imagen, Pintura, representación, ficción, marco-soporte, yuxtaposición.

The interest of a society with a progressive rise of the visual-technology where the image, an omnipresent element, has become the subject of multiple sociological and esthetical speeches led me to focus on the revision of the image's representation as the main axis of this project.

*“Una imagen desplazada”* entitles a range of pictorial works that try to tighten the relation between image and painting, setting a distance between reality and a/the mimetic representation of itself. Which with help from digital and manual reproductions of the image tries not only to transfigure or present a reality but also to build it. The reassessment of the image and how it's questioned, questioning painting is the purpose of my artwork, aiming to show the relation between support and medium, questioning the pictorial space between painting and image, doing it on the represented image itself.

**Key words:** Image, Painting, representation, fiction, framework-support, and juxtaposition.

## INTRODUCCIÓN

Hoy día nos enfrentamos a un cambio cultural y a un re-posicionamiento del valor de la palabra y de la imagen como transmisoras de conocimiento e información. Esto se relaciona con las transformaciones que la revolución tecnológica han supuesto en la nueva industria de información, generadora de imágenes.

El predominio de lo espacial sobre lo temporal, de lo instantáneo sobre lo gradual supone nuevas valoraciones para la imagen, que se escurre por los medios de comunicación y que se resuelve en infinitas posibilidades. El paisaje del siglo XXI se ha ido poblando de múltiples imágenes visuales, sonoras y gestuales de una corta durabilidad, que circulan a una velocidad vertiginosa.

Esta velocidad de representar imágenes y desecharlas nos hace cuestionarnos donde se encuentra la imagen en nuestros días, que busca el espectador ella y, en este caso, como la traducción a la pintura como acción entre la realidad y la ficción, dentro del marco, repercute a la identidad de la imagen.

No obstante, mi Trabajo Final de Master, que se adscribe a la Tipología 4, consta de dos partes bien definidas y tiene como finalidad materializar un proyecto artístico inédito, siendo la parte práctica fundamental para entender el desarrollo conceptual, ya que funciona como análisis de toda la parte teórica analizada.

El proyecto que se desarrollado supone el inicio de un trabajo de investigación que nace a partir de los intereses y motivaciones que han ido conformando la obra plástica realizada durante los dos últimos años. Pretende profundizar y adquirir nuevos conocimientos con el fin de conformar una obra con mayor calidad y madurez. Así, esta es una primera aproximación a un futuro próximo susceptible de aceptar cualquier tipo de modificación, ampliación y vinculación con otras disciplinas o cuestionamientos.

*“Una imagen desplazada. El cuestionamiento de la imagen más allá de su representación pictórica”* es el título de un trabajo que pretende abarcar los conceptos que se nombran en el mismo, así como el desarrollo del proceso creativo, proceso imprescindible en mi trabajo personal. El objetivo fundamental que se ha perseguido es el de reflexionar sobre mi práctica artística, a partir de aquellos aspectos teóricos, referenciales, técnicos y conceptuales que están relacionados con ella directamente. Otros de los objetivos que se establecen para realizar este proyecto son:

- Desarrollar una investigación teórica y práctica sobre la imagen y la pintura como elementos que se relacionan entre sí.
- Explorar los límites de la pintura dentro del lugar de representación tradicional.

- Establecer una relación entre la obra y su disposición en el espacio.
- Intentar que todo el proceso plástico responda a las cuestiones que se plantean en la parte conceptual del proyecto.

Para esto se han establecido dos partes, una teórica y otra práctica. En la primera parte del proyecto se abordarán todos los aspectos relacionados con la imagen, su historia, su capacidad de representación y las relaciones entre el soporte, medio (pintura) e imagen. Para ello se hará un desarrollo teórico donde se comenzará analizando el interés que existe por la representación así como desde su nacimiento ha ido evolucionando hasta nuestros días, donde la identidad se disuelve a partir de sus múltiples reproducciones. El consumo de la imagen y su capacidad de transmisión de conocimiento son los dos ejes con los que se comienza el proyecto teórico para posteriormente ir focalizando hacia aspectos de relación entre imagen y pintura, así como el cuestionamiento del medio capaz de interrogarse a sí mismo y al marco que lo contiene, con la intención de adquirir mayor comprensión del campo pictórico y como sus elementos convencionales han ido “mutando” a partir de la práctica artística.

Así, partiendo de un mayor conocimiento del origen histórico de la imagen y de la evolución a partir de su multiplicidad y reproducción, que han permitido nuevas actitudes y acciones artísticas, podemos estructurar conceptualmente nuevos planteamientos en nuestra producción. Para poder elaborar la hipótesis sobre donde se encuentra la imagen pictórica en nuestros días y donde están los límites de la misma dentro de sus límites físicos ha sido imprescindible realizar una revisión de diferentes proyectos de otros artistas que han amplificado el “agotamiento” de la pintura, tanto desde dentro del marco como desde nuevas perspectivas fuera de él.

La segunda parte la conforma el desarrollo de mi trabajo plástico, la materialización de todo lo argumentado en la primera parte y que servirá para que el espectador tome una nueva lectura del trabajo.

Estas cualidades de las que constará la obra una vez materializada, en las que posteriormente profundizaremos, son el resultado de una búsqueda pictórica constante. La búsqueda de nuevas formas de resolver los problemas que se plantean, el cuestionamiento sobre el medio, la experimentación plástica o la auto crítica son algunas de las herramientas de las que me sirvo para conformar el proceso de producción. Por lo que la metodología de trabajo plástico se convierte en un elemento muy importante en el desarrollo del proyecto, ya que esta es la que nos servirá para cuestionar los conceptos que se plantean.

Esta parte plástica nace a partir del interés que nos proporcionan las imágenes que encontramos en los medios, en cómo estas se hallan en un estadio entre realidad y ficción y como la traducción a la pintura, elemento generador de ilusión, nos vuelve a hacer plantearnos el carácter de la imagen original, así como

su relación con el medio y el soporte. Esta segunda parte tiene como pretensión explicar mi interés por la pintura, analizar diferentes artistas que me han servido de referente y analizar mi proceso desde principios de 2014 hasta ahora.

Posteriormente se examinará una serie de obras pictóricas propias que giran en torno al cuestionamiento de la imagen así como el de su reproducción y procedencia a partir de la relación entre imagen y pintura.

Como se ha dicho con anterioridad el análisis y estudio a lo largo del proyecto y llevado a cabo a partir de la experimentación plástica, constituye uno de nuestros objetivos principales, así como que esta investigación nos sirva como inicio de una posterior investigación más exhaustiva. Elaborar un análisis y estudio de la imagen a partir de su apropiación, alteración y traducción a la pintura, presentando así la relación entre soporte y medio o retener la mirada del espectador, engañar, persuadir, de que lo que se percibe es una realidad, son otros de los objetivos específicos que nos proponemos a la hora de desarrollar este trabajo.

Para conformar esta obra plástica ha sido imprescindible participar en proyectos expositivos determinados, que me han servido como motivación y estímulo para poder llevar a cabo las obras que se presentan. Entre estas cabe destacar la exposición realizada en la *Galería Silvestre "High and seek"* con motivo de Madrid *a3bandas*, *"Image in Translation"* en *Galería el Tossal"* para el Festival Internacional de Arte *Incubarte7* o la participación en *PAM15!* en la Facultad de Bellas Artes San Carlos (Universitat Politècnica de València), donde fui seleccionado para participar en la exposición que se realizará en Mayo 2016 en el Centro del Carmen (Valencia) con el título de *PAMPAM!* Todas estas oportunidades de mostrar mi trabajo me sirvieron para poder llevar a cabo algunos de los proyectos elaborados para este proyecto final de master, además la materialización de los mismos fue un hecho imprescindible para que me seleccionasen para la exposición *art<35* que se celebrará a principios de septiembre 2015 en *Sala Parés/ Galería Trama* (Barcelona).

Es importante destacar, además, en todas las actividades que gracias al master he podido participar, con el fin de consolidar más el proyecto, como son el visionado de portfolios *SELECTA15* en el *Instituto Valenciano de Arte Contemporáneo (IVAM)*, *Artdaiting* en el *Centro Cultural Octubre* o la exposición colectiva *"Saliendo de la zona de confort"* en el Museo de las Atarazanas (Valencia). Otro de los puntos importantes ha sido el programa impartido en la asignatura *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro*, impartida por el profesor Ricardo Forriols en el Master de Producción Artística, la cual me ha servido para poder elaborar un orden cronológico de los diferentes planteamientos pictóricos durante la historia, el cuestionamiento de diferentes conceptos entorno al agotamiento de la pintura así como conocer la propuesta de diferentes artistas que exploran los límites de la misma.

No obstante, como resultado de la presente investigación, debe quedar claro la importancia de la reciprocidad de conceptos, plásticos y conceptuales. En este trabajo se ha apostado por un proyecto artístico que se debería sustentar por su carácter plástico, que se aprecie un posicionamiento de exploración dentro del mundo pictórico, sin ningún método en particular y sin ninguna pretensión de representar el mundo sino de entenderlo y conformar uno propio. En este proyecto se procura mostrar un interés por el medio, así como el placer por lo que envuelve a la pintura, placer que me proporciona seguir buscando nuevos horizontes dentro de sus límites.

## CONTEXTO TEÓRICO

## 1- EL INTERÉS POR LA REPRESENTACIÓN

Al definir la palabra imagen, echando mano del diccionario, encontramos que la primera acepción en la RAE se refiere a la imagen como una figura, representación, semejanza y apariencia de algo<sup>1</sup>. En este punto se produce una primera confusión definiendo la imagen como una imitación, que nos lleva de manera natural a ver una imagen en toda semejanza, habiendo que señalar que la imagen no se reduce exclusivamente a la *mimesis*. Si tomamos dos objetos idénticos no son necesariamente imagen uno del otro, aunque se asemejen, Michelle Melot nos resume esta paradoja tomando las palabras de San Agustín: “Un huevo no es la imagen del otro huevo”.<sup>2</sup> Problema que se mantuvo en el centro de la doctrina cristiana y que enseña que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, aunque realmente no se le asemeja.

Toda la cuestión de la historia en torno a la imagen y todo su misterio reside en la pregunta ¿la intención de la imagen es expresar o reproducir?, planteando así si es posible expresarse sin imitar.

También es cierto que la imagen procede de un modelo que la genera, sin que por ello se asemeje necesariamente a él. A lo largo de este trabajo entenderemos, tanto a nivel teórico como a nivel práctico, la imagen no como “una cosa”, sino la imagen como una relación, por lo tanto una imagen de algo no tiene que ser por ello su copia.



Fig. 1: RAUSCHENBERG, Robert.  
*Factum I.* 1957



Fig 2: RAUSCHENBERG, Robert.  
*Factum II.* 1957

<sup>1</sup> <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=JbMNeelwxDXX2XYyEBRO>

<sup>2</sup> MELOT, Michele. *Breve historia de la imagen*. Siruela, Madrid, 2010 Pág. 12.

“Se infiere que la imagen de una imagen es otra imagen, teniendo su importancia particular en nuestro mundo, en el que la mayoría de las imágenes son reproducciones de imágenes anteriores, cada una de las cuales tiene su existencia, su autonomía y sus propietarios y autores reivindicando cada cual sus derechos (...) Dado que toda imagen es el doble de un modelo”<sup>3</sup>.

Desde la práctica Rauschemberg explica en *Factum I y Factum II (1957)* estos conceptos, quien se copió a sí mismo, pintó los dos cuadros de manera exacta, con iguales dimensiones de lienzo. El pintor trazó de manera precisa la ejecución de las pinceladas, utilizó una misma paleta cromática y reflejó la misma estructura en ambas obras. El pintor estadounidense tenía muy claro que, aunque los dos cuadros eran idénticos, eran, sin embargo, diferentes, puesto que se trataba de un testimonio de dos momentos y tiempos diferentes. De acuerdo con este concepto, no se trata de original y copia, sino de dos obras originales.

Las imágenes que tenemos constantemente en la mente y que constituyen el mundo de lo imaginario no son semejantes a lo real. Es decir, toda imagen, hasta la más realista, tiene su parte imaginaria, la que le otorga su autor, pero también las que le son dadas por cada uno de sus espectadores. Ante esto cabe preguntarnos cuál es la relación que se establece entre la imagen colectiva y el espectador. Y es que pese a que el mundo en el que vivimos está compuesta por imágenes debemos respetar un alejamiento entre la imagen y toda apariencia del modelo. Deviniendo una regla la desemejanza, que representa lo alejado de un modelo que no resulta conocido.

Este alejamiento se volvió más estrecho con la aparición del cine y de la televisión que generó una fascinación total por esos haces de luz que se presentaban en formas de imagen en movimiento, que provocaban seducción y que, tal y como Guy Debord define, con el tiempo se han ido convirtiendo en un espectáculo vacío y a su vez muy vistoso.<sup>4</sup>



Fig3: Cartel publicitario de los hermanos Lumière cinematographe, mostrando una famosa comedia (L'arroseur arrosé, 1895).

<sup>3</sup> MELOT, Michele. *Op. Cit.* Pág. 13.

<sup>4</sup> DEBORN, Guy. *La sociedad del espectáculo.* Pretextos. Valencia. 2005

Pensemos, por ejemplo, en la confianza que los espectadores ponían al visionar los *Lárrievée du train de Vicennes* (1897) de Los Lumiére, quienes quedaron presos del pánico al pensar que la locomotora se les echaba encima. Al carecer de experiencia frente al fenómeno cinematográfico la acción se cargaba de realismo. Lo que antes sucedía como un hecho que suscitaba realidad, en la actualidad, entre tanto empacho visual, parece necesario buscar el efecto contrario, el que nos haga recuperar la fe perdida.

La llegada masiva del medio audiovisual al mundo supone un cambio de paradigma a la hora de concebir una imagen, a la hora de conformar una historia entorno a algo, nuevas realidades, de las que no sabemos definir hasta qué punto son reales, como es el falso documental *“Operación Luna”* (2002) que nos sirvió de punto de partida para la elaboración de la obra *“Módulo Lunar (Imagen no encontrada)”*<sup>5</sup> donde se especula con la posibilidad de que la llegada a la Luna por parte del Apolo 11 fuera un engaño encargada por Richard Nixon, donde Stanley Kubrick fuera el responsable en gestionar las imágenes, quien por entonces estaba inmerso en el rodaje de *“2001, Odisea en el espacio”* (1968). Si este documental, en principio ficticio, fuese real, diferentes acontecimientos de la historia hubiesen cambiado, suponiendo una situación de rechazo hacia las imágenes que nos han otorgado con anterioridad pero acogiéndonos a unas nuevas, que aparentemente cuentan “la verdad”. La manera de presentarnos la llegada o la no llegada a la Luna suponen un mismo punto de vista pero una diferente historia, es decir, ambos casos están mostrados por medio de imágenes, en las que ponemos toda nuestra credibilidad y de las que aparentemente no nos cuestionamos su procedencia, simplemente creemos lo que vemos, al igual que los espectadores del *Lárrievée du train de Vicennes* (1897) que en líneas anteriores nombrábamos.

Así pues, la imagen es acceso a una realidad ausente que evoca simbólicamente y además es un obstáculo a esa realidad. Un sentido doble de transparencia y opacidad.

“El mito de la caverna de Platón comporta esta teoría de la imagen: el hombre sólo podría tener acceso al mundo de las ideas por medio de las sombras que este proyecta en la caverna, que es el mundo de las realidades donde estamos encerrados. Los cristianos, a quienes este mito se ajustaba bien, denominaban analogía a esta imagen que nos deja entrever las realidades superiores pero que no llega jamás a ellas.

---

<sup>5</sup> Véase página 67

Toda imagen está siempre a mitad de camino entre el modelo imaginario y la realidad.”<sup>6</sup>

Hans Belting nos otorga una definición de imagen: “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen”<sup>7</sup>.

Los nuevos planteamientos en torno a la imagen hacen que no sepamos otorgarle una procedencia directa, es decir, pese a consumir y entender una imagen como espectadores no somos conscientes de cómo esta imagen ha llegado a nosotros, se ha colocado en nuestra mente y se ha ido disolviendo su identidad, lo que supone una situación de una imagen de todos, un imaginario colectivo.



Fig. 4: Imagen del hackeo en 1987 que sufrió la señal de TV abierta de EEUU, del cual no se tenía ningún control de censura.

Este imaginario colectivo viene dado por una saturación de imágenes en la actualidad, que Didi-Huberman explica en su libro “*Cuando las imágenes tocan lo real*” (2013), una sobreexposición, una invisibilidad por exceso de luz. Hemos contemplado tantas imágenes que ya no vemos nada<sup>8</sup>.

Retomando la idea de la pantalla entendida como transparencia y opacidad podemos decir que hay una sobreexposición de imágenes que nos impiden ver, sin olvidar lo que el autor francés señala, una sobreexposición como elemento que oculta, como ocurre con la censura. Por lo que se evidencia ese juego, aparentemente contradictorio, del que hablábamos antes; ocultar y mostrar todo, estrategias propias de los medios de comunicación pero que nos sirven para la elaboración de la parte práctica del proyecto. Nos hace pensar en la realidad y la ficción de lo representado y nos sitúa en un aparente mundo real que conforma nuestro imaginario social. Esta situación no la determinaría una tendencia actual, pues ya con los orígenes de la pintura se

<sup>6</sup> MELOT, Michele. *Op cit.* Pp.14-15

<sup>7</sup> BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Editorial Katz. Madrid, 2007 Pág. 14

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2013

comienzan a establecer imágenes que conforman un pensamiento colectivo hacia ciertos aspectos. El montaje de las imágenes nos ayuda a crear un imaginario colectivo, pues como se ha dicho anteriormente no puede existir la imagen sin imaginario, tal y como veremos más adelante y apoyándonos en el pensamiento de Didi Huberman.

¿De dónde toma la imagen su origen? *La Enciclopedia* de Diderot define primeramente la imagen como “la pintura natural y muy semejante que se hace de los objetos cuando se oponen a una superficie bien pulida.”<sup>9</sup> No es más que en una segunda instancia cuando “imagen se dice de las representaciones artificiales que hacen los hombres, sea en pintura sea en escultura: la palabra Imagen en un sentido está consagrada a las cosas santas o consideradas como tales”<sup>10</sup>. Se ven en el espejo o, como Narciso, en el reflejo del agua: imágenes naturales.

Ya en el siglo XVI ciertas estampas de reproducción se presentaban como copias de cuadros que jamás habían existido. Un esquema que fue adoptado por alegorías religiosas en las que se presenta al hombre como copia imperfecta, cuyo original no existiría jamás, pero que tiene como resultado hacernos creer que eso representado existe. Lo que sirve de modelo por lo tanto no puede existir y el papel de esta imagen es la de construir a partir de infinidad de elementos de nuestra memoria. Por lo tanto la primera tarea de la imagen es registrar las imágenes y para esto es imprescindible encontrarles un lugar; un marco.

“Al igual que el libro nació del pliego, la imagen nació del marco. Se podría decir que todo lo que queda enmarcado se convierte en imagen. Experimentadlo: el marco, la página, la pantalla, el objetivo, el agujero o un par de gemelos, o más simplemente uniendo el pulgar y el índice de cada mano delante de los ojos para que hagan de visor o de ocular del microscopio...”<sup>11</sup>.

La imagen funciona como un mero fragmento arrancado a lo real. Esta comparación se puede extender a la existencia de un escenario en el teatro, aunque sea virtual. Un círculo que aísla la realidad para que se produzca la representación. Por lo que para que la imagen exista debe ser enmarcada, fijada aunque sea de una manera fugaz. La imagen mental, entonces ya no es algo que no se puede controlar, sino que la relación que tenemos con la imagen se constituye en objeto, se hace física. Para criticar la imagen debemos basar la imagen en una separación de su modelo, real o imaginario, pues hay

---

<sup>9</sup> VV.AA. *Enciclopedia de Diderot*. Ofertas Maceda. Vizcaya, 2004

<sup>10</sup> VV.AA. *Op. cit*

<sup>11</sup> MELOT, Michele. *Op cit*. Pág. 19

siempre en cada una de las imágenes que percibimos, una realidad que remite a un imaginario que, a su vez evoca a una realidad.

Describir lo que creemos ver en una imagen no es leer una imagen, sino que para leer una imagen necesitamos contar con todos los sentidos que se le han dado y deducir de entre todos ellos los que le damos nosotros. Surgen entonces riesgos que acaban con una visión errónea de la imagen, de manipulación, que sobrevienen allí donde los vínculos entre la imagen y su modelo (o sus modelos) no han sido percibidos.

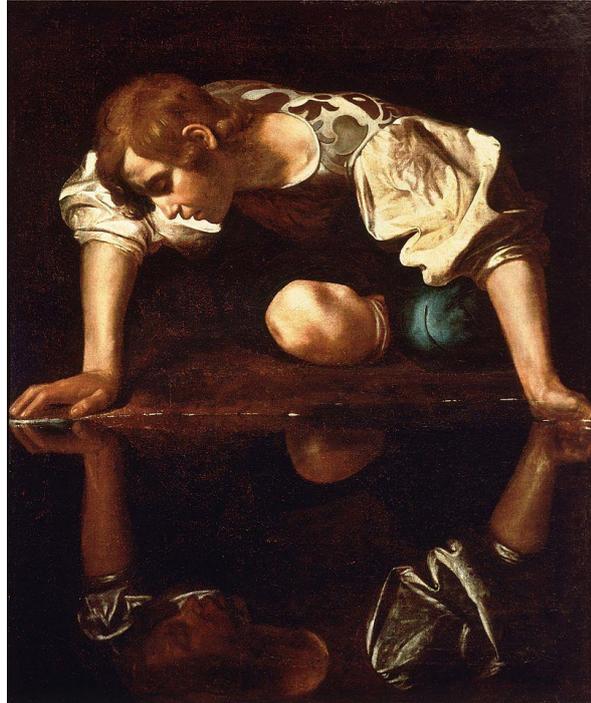


Fig. 4: CARAVAGGIO. *Narciso*. 1597-1599.

Narciso, mito fundador de la imagen ilusionista, confundió su cuerpo y su reflejo en el agua sin lograr distinguirlo. Con este tipo de mitos, la imagen de las potencias sobrenaturales es transferida a unos fenómenos naturales y entra en el dominio humano. La sombra y el espejo, son prototipos de la imagen, prototipos de semejanza, igual que la fotografía, una prolongación y extensión directa de lo real.

“La imagen desmultiplicada plantea de inmediato el problema de la originalidad, puesto que la naturaleza de la imagen y su fuerza residen en este vínculo sensible, físico, indisociable del modelo, de este contacto que tienen que mantener con él. La imagen trata de abolir la ruptura semiótica que debilita el vínculo entre el signo y su referente. El valor de la imagen permanece ligado a su fidelidad al modelo: debe hacerse pasar por auténtica”<sup>12</sup>.

Al generalizarse, con la invención del grabado, la reproducción técnica la obra única pasa a la seriación. Por lo que la producción de la estampa es una paradoja, pues al ser estampada su fuente es diferida, mediatizada por una matriz, y cuya existencia múltiple diluye esa autenticidad. Jamás se ha desarrollado tanto la procedencia del modelo y la imagen reproducida como imagen de una imagen. En el siglo XVIII se buscó en la Antigüedad estos

<sup>12</sup> MELOT, Michele. *Op cit.* Pág. 48

orígenes de la estampación, encontrando en Plinio setecientos retratos de hombres ilustres, siendo el uso del manuscrito sobre pergamino algo inverosímil para llevar a cabo esta hazaña, pues es solo la invención del papel en China, a comienzos de nuestra era, lo que permitió la reproducción masiva de las imágenes. Poseedores de las invenciones de la tinta y el papel, los chinos pudieron hacer impresiones de las estelas en las que el emperador daba a conocer sus decretos a su inmenso imperio. Se requirió la producción en masa de objetos idénticos, prefiguración de lo que luego será una sociedad de masas. No se trataba ya de copias, sino de ejemplares extraído del mismo molde.

La imagen es lenguaje, un lenguaje en estado indisciplinado, es decir, lo contrario de lo que debe ser un lenguaje, cuyo principio consiste en ser articulado para el intercambio. Pese a esto una misma imagen evoca, en una comunidad determinada, interpretaciones semejantes siempre que compartamos los mismos referentes culturales, otorgándole entre todos un mismo sentido. Las imágenes actuales catalizadoras de significados mudo y es todo lo no dicho.

Una de las tareas de la que se encargan los artistas, también hoy día a los publicistas (controladores de grandes medios), es encontrar imágenes que generen masa, hacernos formar parte de algo conformando un imaginario colectivo, y que una vez visualizadas uno se sienta reconocido y partícipe de ellas, hasta el punto que en ocasiones nos den la sensación de sentirnos únicos.



Fig. 5: Imagen de la rueda de prensa que el presidente del Gobierno Mariano Rajoy dio ante la Junta Directiva del PP, a través de una televisión de plasma.

La múltiple utilización de diferentes registros no ha destruido la imagen sino que todo lo contrario, ha reforzado su presencia real. Las reproducciones de las obras de arte magnifican su modelo, cuya autoridad es transferida al artista. La reproducción lejos de desvalorizar el original adquiere mayor prestigio y refuerza su poder.

Un tejido de imágenes envuelve nuestro mundo, donde la imagen es más fácil de producir que un discurso. Las imágenes nos devoran, nos acosan, no sobrepasan y nos sumergen. Las pantallas se encuentran en todos los lados, teléfonos móviles que han cambiado el uso de la fotografía y cámaras de vigilancia que observan sin reflexión. Las imágenes son consumidas y transmitidas sin ser conservadas, son tan numerosas que pronto no habrá nada que no se haya reproducido y convertido en imagen a través de una pantalla.

Una imagen es, por lo tanto, algo más que una representación y es que la asimilación de que una imagen no es la copia de una realidad es entender que la imagen ha adquirido poder y es capaz de remplazarla, generando así nuevas realidades a partir de sus efectos.

## 2- LA DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD DE LA IMAGEN

Una vez definida la relación entre la imagen y su copia, la realidad y la ficción, considero oportuno realizar un análisis de este contexto de progresivo auge de lo visual-tecnológico donde, la imagen, elemento omnipresente, se ha convertido en el centro de atención de múltiples discursos sociológicos y estéticos. Además de una forma de pensar, de entender, mirar e interpretar la realidad. Y es que a pesar de que el propio término *eidolon* (imagen como fantasma, aparición) procede de *eidos* (idea, pensamiento), la imagen quedó relegada al ámbito de la “representación” entendida como “simulacro”.

En el cuestionamiento de la imagen en la filosofía platónica se da siempre una búsqueda de vías “superiores” del intelecto para hallar la verdad o para comunicarse con “la verdad”. En ese contexto la imagen no sólo se relacionó a lo erróneo por lo que pudiera mostrar o representar, sino a la creencia de que la representación como mera analogía se vinculaba más con la magia mimética primitiva que con algún modo de pensar. Además, a partir de su variedad –“toda imagen es polisémica, implica una cadena flotante de significados”<sup>13</sup>, señala Barthes, la imagen resulta mucho más ambigua que la palabra, incluso cuando representa algo. Así, paradójicamente, la imagen a través del mostrar definiría menos que la palabra, de modo que queda sujeta a la imprecisión y a la ambigüedad, no pudiendo ser por ello una vía de conocimiento eficaz.

Todas las corrientes de ruptura del siglo pasado propusieron una nueva forma de percepción de la realidad y con ello de su representación. Pero nunca hasta ahora la interacción entre arte y realidad había sido tan activa. Si bien esto es cierto, la creación artística nos ofrece realidades nacidas de la ficción, alimentadas, por ejemplo, por episodios mediáticos, tan importantes como el de las Torres Gemelas (episodio paradigmático del nuevo orden) y su relación con el imaginario colectivo actual. Y es que la evolución de las industrias culturales en los últimos años hace pensar que estamos ante una nueva forma de contemplar el mundo de hoy. En este proceso el individuo transforma sus hábitos de consumo, estableciendo una relación entre el sujeto y objeto, que empezó a tener su importancia el punto de vista del observador. Por lo que, a partir de esto debemos establecer como las nuevas tecnologías han

---

<sup>13</sup> BARTHES, Roland, *Retórica de la Imagen, en Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces*. Paidós. Barcelona. 2009. Pág. 39.

modificado nuestra manera de percibir, así como la propia identidad de la imagen. El uso de diferentes medios de visualización de imágenes, ha generado que la gran mayoría de nosotros seamos consumidores de estas, sin apenas darnos cuenta. Y es que su masiva reproducción le otorga un nuevo carácter a la imagen, cuestionando su identidad así como su procedencia.

Partiendo de la idea que Walter Benjamin nos otorga de *aura*, debemos analizar la evolución que ha tenido la imagen desde la aparición de la reproducción en serie hasta la actualidad, donde el *aura* ya no se establece sólo en función del objeto a



Fig. 6: Imagen del atentado de las Torres Gemelas el 11 de Septiembre de 2001 en Nueva York (Estados Unidos)

contemplar sino también en virtud del sujeto que la contempla. El *aura*, para W. Benjamin, es un elemento metafísico propio de la obra de arte auténtica que hace que el espectador pueda acceder a un espacio de interpretación que está más allá de la propia obra material y que este suceso se da en un tiempo y en un espacio determinado.

“El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre estos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy.”<sup>14</sup>

Podríamos decir, por tanto, que el concepto *aura* es justificado por una relación entre tiempo y lugar que lo hacen único. La obra de arte y por tanto la imagen, portadora de *aura*, está totalmente condicionada y depende de la tradición que la precede. Sin embargo, ya en la época de Benjamin, la tendencia de la sociedad a la hora de acercarse a la obra de arte consiste en el acto de “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su *aura*, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica..* Ítaca. México DF. 2003 p. 42

que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.”<sup>15</sup> Y es que día a día se hace evidente la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. W. Benjamin, al comenzar *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* nos hace una referencia a la historia y dice que en principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible.

En el momento de aceptar esto, podríamos pensar que el problema que plantea el filósofo es aplicable a lo largo de toda la historia, pero el mismo aclara que no es hasta el grabado en madera cuando la obra de arte se vuelve reproducible. Siendo este el punto en el cual, a partir de diversos mecanismos aparecen nuevas formas de reproducción de la imagen, bien sea la imprenta o la litografía, que consiguen que la imagen se pueda copiar de forma masiva, renovándose día tras día.

La llegada de diferentes medios provocará un masivo flujo de imágenes simultáneas, pero sin un discurso narrativo conjunto. Siendo la televisión, en la mitad del siglo XX, quien llevará esta idea a un terreno más accesible para la sociedad. Emisiones masivas, desprovistas de estructura narrativa propia y con estructura de *collage*, no harán sino modificar a su imagen y semejanza la manera que



Fig. 8: Imagen televisiva “Sin señal” (Carta de colores).

tendrán los espectadores de relacionarse y acabará modificando el propio entorno. Con ello surgirá un culto a la imagen en movimiento. Y es que en la era de las comunicaciones, el *aura* estaba definida por la capacidad de capturar la realidad, reduciendo así su complejidad, pero también por su habilidad para representarla. Ya no se reproducían únicamente objetos artísticos sino también actores sociales encargados de darle estabilidad al nuevo sistema cultural. La imitación ya no era sólo en relación al objeto sino también al sujeto. Había nacido el culto a la estrella y la era del simulacro.

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. *Pequeña historia de la fotografía: en Discursos Interrumpidos*. Planeta de Agostini. Barcelona. 1994. p.75

En esta era del simulacro definida por Jean Baudrillard, el teórico de la simulación, se establecen tres fases de evolución. Una primera fase que se enmarca entre el Renacimiento y la Revolución Industrial, considerada la edad de la falsificación. Donde existe una evidencia entre lo que es real y lo que es falso. Un segundo periodo, que coincidiría con la duplicación infinita de objetos, la era de la reproducción técnica. Y una tercera fase, definida como edad de la simulación, donde la cultura ya no copia la realidad si no que la crea, el simulacro anula la acción a través de la construcción de modelos. En esta fase, la industria cultural necesitó redefinir el concepto de aura y con él el de hecho, sujeto u objeto irrepetible, únicos.



Fig. 9: Imagen televisiva en la que aparece Curro (mascota de la expo Sevilla 92) junto al que por aquel entonces era el presidente del gobierno Felipe González.

A la hora de comprender lo único y lo irrepetible, en nuestro proceso cognitivo, estableceremos, en primer lugar, lo que podríamos llamar una forma natural; gestada en nuestra niñez ante una situación al que le otorgamos un carácter extraordinario y que se configuraría como el primer recuerdo de un acontecimiento fundamental en nuestro desarrollo. Este recuerdo se nos puede dar mediante un programa televisión o una situación personal que nos será relevante durante toda nuestra vida. Una vez adquirida la noción de memoria autobiográfica entramos a formar parte del imaginario social de una generación. Por otra parte, una forma sociocultural; dada por haber sido testigos de un acontecimiento que nos marca como sociedad, retomando el episodio de las Torres Gemelas citadas con anterioridad, y que nos genera opiniones políticas, intereses sociales o nos define como grupo. En este punto, y tomando el pensamiento de Derrida, cabe decir que siempre habrá un testigo que guardará la prueba ya que siempre habrá una cámara

que grabe los hechos. Por lo que los acontecimientos mediáticos en la actualidad han de entenderse como monumentos electrónicos.

Volviendo al pensamiento de Walter Benjamin, cabe decir que nos enseñó que la cultura de masas, con su reproducción en serie, devaluaba el concepto de original y con él, por supuesto, el de *aura*. Así, el saber que estábamos ante el único bien cultural, el *aura* en relación con la imagen, al que rendir culto fue desapareciendo en todos los campos de la cultura. Benjamin, afirmará que “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”<sup>16</sup>. En ese momento resurge el concepto de autenticidad, y con él el de autoridad. Como sostiene Berger: “Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo – o mejor, sacar las imágenes que reproducen- de cualquier coto. Por primera vez en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder de las mismas”<sup>17</sup>.

Con la aparición de la cultura de masas, el valor del original queda supeditado a la exhibición del acto cultural, a la capacidad para representar la realidad a través de los medios de comunicación. La aparición de Internet como plataforma supondrá una nueva gestión de la memoria colectiva, buscando y encontrando una imagen no oficial que quede registrada en el imaginario colectivo de todo el planeta. Este nuevo medio de comunicación le otorgará a la imagen una nueva autonomía ya no quedará supeditada al espacio-tiempo si no que se podrá visualizar y reproducir tantas veces como se quiera una imagen deseada. Y es que estas nuevas tecnologías han potenciado la reproductibilidad convirtiéndola en una “hiperproductibilidad”, como la denomina Stiegler, quien encuentra su fundamento en la diseminación de tecnologías masivas que instituyen nuevas prácticas sociales: “La tecnología digital permite reproducir cualquier tipo de dato sin degradación de señal con unos medios técnicos que se convierten ellos mismos en bienes ordinarios de gran consumo: la reproducción digital se convierte en una práctica social intensa que alimenta las redes mundiales porque es simplemente la condición de la posibilidad del sistema mnemotécnico mundial”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Ítaca. Mexico DF.2003. Pág. 33

<sup>17</sup> BERGER, John. *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona. 1980. p.40

<sup>18</sup> STINGLER, Bernard, *La técnica y el tiempo*. Hiru. Madrid. 2003. P. 6

Sumándole a esto las ilimitadas posibilidades de simulación, manipulación y la interoperabilidad que permiten los medios, habría que añadir nuevamente con Stiegler:

“La hiperreproductibilidad, que resulta de la generalización de las tecnologías numéricas, constituye al mismo tiempo una hiperindustrialización de la cultura, es decir, una integración industrial de todas las formas de actividades humanas en torno a las industrias de programas, encargadas de promover los <<servicio>> que forman la realidad económica específica de esta época hiperindustrial, en la que lo que antes era el hecho ya sea de servicios públicos, de iniciativas económicas independientes o el hecho de actividades domésticas es intervenido sistemáticamente por el Mercado”<sup>19</sup>.

El fácil acceso a los medios de comunicación ha constituido inevitablemente, nuevas pasiones mediáticas. Las nuevas tecnologías sí son capaces de decirnos cómo sentir, y no tanto las cuestiones sobre las que sentir. De igual manera, resulta también lógico pensar que sean capaces de transformar nuestros modos de recordar. Tomás Maldonado ha apuntado que los mecanismos del recuerdo y del olvido no son inmutables, y que la evolución de las técnicas de comunicación debe tenerse en cuenta para reconocer los principales factores de este cambio. Parece coherente pensar que la amputación de ciertas formas de recordar, producida en parte por las nuevas tecnologías supuso un aumento de identidades virtuales y reales. Es decir, la pérdida de memoria suponía una pérdida de identidad, y con ello la proliferación de identidades múltiples, virtuales y reales. Walter Benjamin ya apuntó que la información acababa con la transmisión de nuestras experiencias que no dejan de ser una forma de preservar la identidad. Esta identidad es eliminada por la hipertrofia de la comunicación que, paradójicamente, acaba con toda mirada o, como dirá Baudrillard, con toda imagen y con todo reconocimiento. Ya no existe comunicación, sino contaminación viral, todo se contagia de manera inmediata. Todo está ahí, de inmediato, serializado, sin distancia, sin encanto...Por lo que en la actualidad la identidad de la imagen ya no existe por sí sola, es decir, no hay una imagen en sí, pues se toma la imagen no como un objeto soporte sino como un concepto operativo.

La imagen se ha convertido en algo plural, que nos remite a otras imágenes y que se van yuxtaponiendo, no existe una imagen sin una secuencia que haga

---

<sup>19</sup> STINGLER, Bernard. *Op. Cit* p. 356

posible su determinación singular: no existe una imagen sin montaje<sup>20</sup>, tal y como afirmamos en el capítulo anterior apoyados por la teoría de Didi-Huberman. Entonces diríamos que la actividad de montar imágenes heterogéneas, de yuxtaponerlas entre sí de manera anacrónica y chocante vendría a darlos la definición de imaginación. La cual realiza montajes y encuentra afinidades entre elementos diversos. Por lo que hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, separar la imagen de su actividad. La imaginación es la técnica implícita en la producción de imágenes, “porque la imaginación es

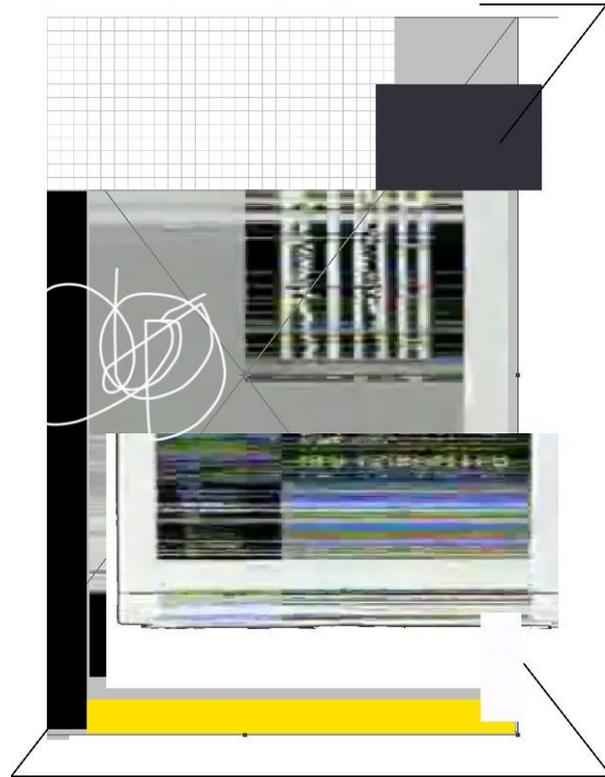


Fig. 10: Boceto que me servirá como punto de partida para elaborar la obra *Imagen abatida*. Véase

trabajo, ese trabajo, ese tiempo de trabajo de las imágenes, que sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose<sup>21</sup>.” En segundo lugar, la imagen ya no se reduce a la verdad de un hecho histórico que sea mostrado totalmente por ella, es decir, no es un documento objetivo e histórico, ni el resultado de una imaginación azarosa y desbordada; tampoco se reduce a una imitación de la realidad. Ninguna de estas calificaciones nos da una justa concepción de la imagen, pues en ella la singularidad de un hecho histórico y la complejidad de una opción formal o técnica se mezclan.

La imagen ya no aspira a la totalidad u objetividad, pues está hecha de fragmentos, de cosas confusas y reveladoras de objetos parciales. Ello se debe a que al enfocar la imagen se difuminan o no se aprecian ciertos aspectos, pues el montaje logra visibilizar algunos pero pierde otros, los deja invisibles u oscuros pero la elección formal que implica. Lo mismo sucede en mi obra plástica donde las imágenes montadas a partir de fragmentos, de acontecimientos mediáticos o de simplemente imágenes de internet nos

<sup>20</sup> Concepto extraído del texto de Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real* (2013) Círculo de Bellas Artes. Madrid.

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Paidós, Barcelona (2004). P.177

dejan ver una imagen total que funciona como única pero que tan solo nos deja entrever el origen de todas esas imágenes totales que la componen.

La imagen que nos muestran no es total, sino un fragmento singular. Una pequeña pieza en el mosaico o constelación de la historia. Nos preguntaríamos, entonces, a pesar de rodearnos de imágenes parciales y no reales cómo ha llegado lo visual a volverse tan potente. Se sostiene que estaríamos ante una crisis de representación o un auge de los simulacros: un nada novedoso cuestionamiento de la capacidad de la imagen para documentar la realidad, un re-descubrimiento de su capacidad de mentir, lo que equivale a decir que estamos ante una puesta en cuestión de esta construcción social de lo visual. Aun así, las imágenes no serían más que versiones de lo real, tal y como hemos dicho anteriormente, pero la creencia aún en su verdad intrínseca sería tal que las guerras y los acontecimientos políticos se realizan a fuerza de imágenes. Incluso la ausencia de imágenes puede ser también parte de la guerra, limitando la posibilidad de un duelo público de los muertos para pasar inmediatamente a una acción que restablezca rápidamente el orden. No hay control o conocimiento total de las imágenes, sino que son ellas las que nos enseñan a ver; por ello tienen una relevancia teórica e histórica, a pesar de ser fragmentarias y nunca totales, a pesar de ser parciales e instantáneas, a pesar de ser posibles solo gracias a un tamiz formal o técnico propio de su montaje. La imagen pese a todo es imagen que critica nuestras maneras de verla, y por ello tiene efectos teóricos en la historia, el arte y el pensamiento.

Así pues para concluir es necesario decir que las imágenes de nuestro tiempo debido a su montaje, reproducción en serie y visualización masiva han adquirido un nuevo carácter, se han alejado de la concepción de una imagen única e irrepetible, pues toda imagen es supeditada a ser reproducida. Se ha conformado una nueva imagen con una nueva identidad que disuelve la anterior, haciendo que cada vez que se reproduce una nueva mirada recaiga sobre ella.

### 3 – UNA ESTRECHA RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y PINTURA

La invención de la fotografía supuso muchos cambios en la percepción humana, y es que su mayor fidelidad hacia lo real, generó el miedo a que lo representado fuera sustituido por su representación. Esta forma de descrédito de lo real y esa creencia ciega en las imágenes representadas por la fotografía poco a poco fue desapareciendo, entendiendo así las imágenes y por lo tanto su capacidad de ficción.

Después de la fotografía nos sorprendió el cine y su capacidad multisensorial, donde no solo hacía falta la percepción visual para ver imágenes, sino que existía una aproximación hacia lo representado, un acercamiento más intenso donde lo táctil y lo auditivo se abren paso. Tras la fascinación por el cine llegó la televisión a nuestros hogares y un desarrollo a una velocidad vertiginosa, hasta el hoy de un internet que se encuentra en todos los lugares. Ante estos cambios las imágenes fueron adentrándose rápidamente en nuestra mente, apareciendo constantemente por todos los sitios, extendiéndose, plegándose o relacionándose con nosotros, convirtiéndose así el mundo contemporáneo en una multitud de imágenes montadas unas sobre otras, que se intentan abrir paso por infinidad de haces de luz y marquesinas de grandes dimensiones. Pero y ante esta situación de crédito y descrédito hacia las imágenes, ¿dónde queda la pintura?, ese medio imprescindible para la representación de imágenes y por lo tanto de ilusión.

La pintura ante esta tesitura ha sabido aprovechar e imitar las cualidades de las imágenes, reafirmando siempre como pintura, como medio. Y es que es el trabajo de muchos pintores el que continúa en una línea donde la imagen es portadora de multitud de discursos contemporáneos y desde donde se deja ver infinidad de cuestiones relacionadas con el tiempo en el que vivimos y con el problema de la representación.

La imagen estática en nuestra mente permanece en continuo movimiento, ya que su imposibilidad de recuperar la imagen móvil va generando nuevos significados que desarrollan la interpretación y el sentido del propio origen de la imagen representada. La imagen no se destruye en su totalidad, sino que al condensarse todas esas imágenes en tu mente se va desintegrando pero a su vez creándose una nueva, realizándose así un ejercicio cognitivo mayor. Es por eso que la imagen estática tiene más importancia y adquiere mayor peso en los procesos mentales del espectador.

La ambigüedad de la que goza la pintura genera una reducción del referente fotográfico a simples recursos propios del medio, lo que conlleva que la imagen junto al propio soporte versen acerca de lo real e ilusorio de la propia

representación. La interpretación del espectador y el hecho de interpretar la imagen pictórica la convierte en una nueva, transformándose en la mente de cada uno de los espectadores y extendiéndose de nuevo, encontrando nuevos medios. El espectador consume esa imagen que le hace reflexionar, que le da un tiempo para el análisis, para la interpretación, frente a todas las imágenes postmediáticas antes las que nos encontramos hoy día.

La pintura, su capacidad de representación y de negación de lo representado se convierte en algo que no atiende a cuestiones temporales, la pintura de hoy no pretende tener una intención propiamente narrativa, sino que se ha convertido en una manifestación visual que evoca a un misterio dentro del propio medio. Una pintura que plantea los propios límites de la representación dentro de sus propios límites como medio, adentrándose en el mundo contemporáneo plagado de imágenes de consumo rápido.



Fig. 11: GORDILLO, Luis. *Grandes y pequeñas amnesias*. 2011

Considero indispensable mencionar a Luis Gordillo para poder relacionar la idea de imagen con el medio pictórico, y es que me resulta complicado encontrar algún ejemplo más claro que el suyo para poder explicar un trabajo que violenta la imagen, la desborda, la extiende, la excede e insiste en ella para poder así extraer todas sus posibles formas a partir de su multiplicidad. El pintor trabaja siempre entre lo real y lo ficticio, es decir, un reflejo de nuestra contemporaneidad, mostrando preocupaciones propias de nuestra

actualidad, generando imágenes que se acercan a la realidad, lo que parece un trabajo imposible.

No existe, en el pintor sevillano, un afán de depurar el mundo abstracto sino multiplicar referencias, con el fin de ensayar diferentes posibilidades. Lo que justifica que nunca agote las soluciones para seguir trabajando y que el aspecto de sus obras tenga implícito un curioso sentimiento de inacabado, ya que su intención es trabajar sobre modelos que permiten múltiples transformaciones. Se trata de una pintura que es capaz de agotar nuestra mirada como un *collage* que se multiplica allá donde pasa y que insiste una y otra vez sobre el motivo representado.

Algo similar pasa con Manu Muniategiandikoetxea quien además, en los últimos años, ha asumido el espacio, violando lo bidimensional buscando una relación con el espectador que habita esa pintura. En palabras de David Barro “no es que huya del plano, lo retuerce para que este cobre vida, tornándose escultura o arquitectura, en un acercamiento respecto a lo <<real>> pero que sobre todo especula con la realidad y tradición del a propia historia del arte”<sup>22</sup>.



Fig. 12: Vista del montaje de la exposición de Manu Muniategiandikoetxea “N4 (Baliagarregia)” en la galería Espacio Mínimo (Madrid) en abril 2013

La imagen de la pintura se ha cristalizado, se ha disuelto y ha permitido volver a pensar en imagen desde otro punto de vista. Como ya lo es el brochazo de Leinchestein congelado, quien logra dar un paso más allá en la pintura y en la idea de imagen, yendo más allá de una asociación de metonimia entre el gesto, la mano y el autor, para ser completamente una imagen

---

<sup>22</sup> BARRO, David. *Un puñado de razones por las que la pintura no se secó* en AA.VV. *ON PAINTING: (Prácticas pictóricas actuales...más allá de la pintura o más acá)*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Madrid. 2014. Pág. 155

autorreferencial, una imagen de pintura que habla de pintura y que a su vez se convierte en pintura.

Y es que como hemos dicho en líneas anteriores “la fotografía lejos de inaugurar el fin de la pintura y más allá de su condición de soporte para lo pictórico en esa idea de pintura fuera de la pintura, abre una vía nueva para este en vez vencido uno de los mayores temores del modernismo: el miedo a la manufactura”<sup>23</sup>.

Asumiendo por lo tanto las palabras de Gerhard Richter si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando esta llega a la pintura, la imagen se convierte en realidad. Esta cuestión, hoy día, no se realiza simplemente en la fotografía, sino en cualquier imagen que nos llega desde cualquier pantalla, medio de comunicación o de la realidad misma.

“El lienzo, así, ya no está vacío de antemano y la pintura no sirve para producir la imagen sino que es la imagen la que nos sirve para producir pintura. Es la imagen la que genera otra nueva imagen y el medio del que se parte (TV, cine, internet...) permite ganar distancia a la hora de penetrar en lo real, que se declina más abstracto”<sup>24</sup>.

La imagen estática es más fuerte que la imagen móvil en nuestra memoria. Existe una imposibilidad de recuperar esas imágenes en movimiento que se van desvaneciendo, el significado se pierde perdiendo así su sentido original, encontrándose en nuestra mente de nuevo en movimiento, haciendo imposible encontrar su finitud. A diferencia de esta, la imagen estática se hace más densa en nuestra mente, asume una materialidad. Estas imágenes estáticas que pueden ser pinturas, pintura de ideas, capaces de transmitir la virtual veracidad de lo contemporáneo. Como es el trabajo de Simeón Saiz Ruiz quien tras un proceso lento de fotografías a la televisión y después volverla a fotografiar esa imagen de nuevo varias veces la coloca en el lienzo con precisión, reproduciendo cada pixel con sus valores cromáticos exactos. Se deshace lo concreto, pero continua existiendo una imagen íntegra que se encarga de documentar la realidad a través de la pintura, originando un nuevo espacio de tensión entre lo que se representa y el espacio pictórico.

---

<sup>23</sup> BARRO, David. *Op cit.* Pág. 156

<sup>24</sup> RICHTER, Gerhard. *La practica quotidiana della pittura.* Postmedia Brooks SRL. Milano. 2003. Pág 134.

Estas maneras de pintar nos hacen entender la pintura como un proceso de división y de relación directa entre imagen y pintura. Teniendo la capacidad de poder pintar sobrepasando los límites de la composición o el color como elementos lógicos de la construcción de una pintura. La relación entre fotografía y pintura sirve por lo tanto como un punto de partida que parte de contradicciones que se van estrechando conforme se va trabajando.

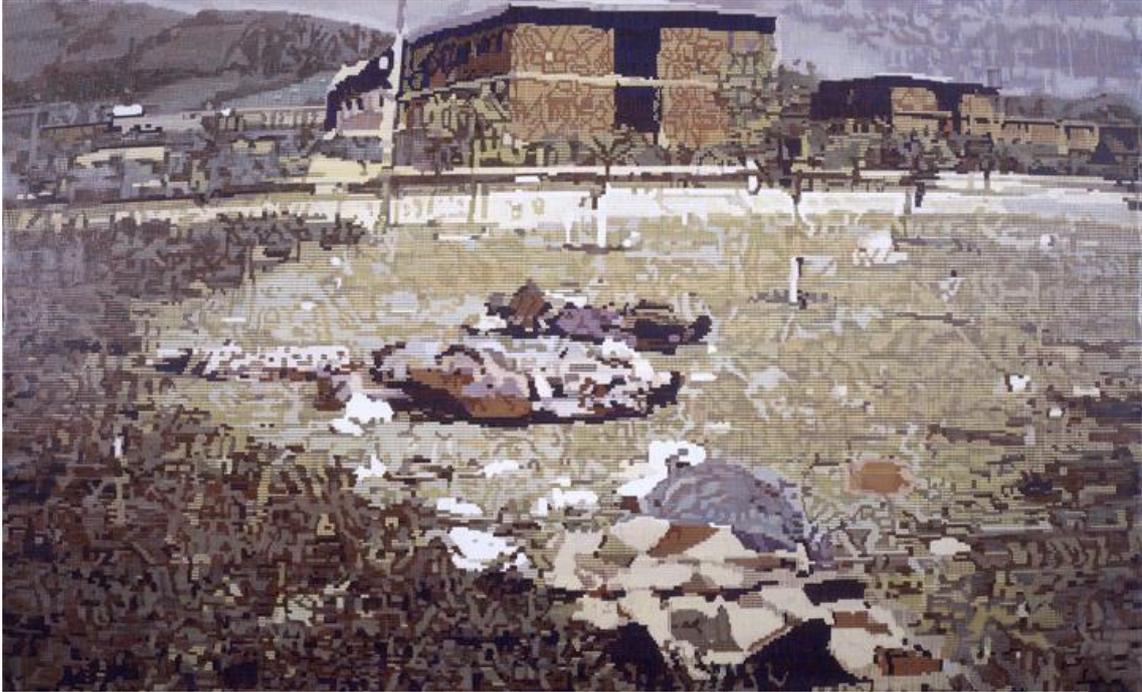


Fig. 13: SAIZ RUIZ, Simeón. *Cadaveres de presos muertos en los bombardeos de la OTAN contra la cárcel de Istok (Kosovo), mayo 1999*. 2010

Lo mismo sucede con mi trabajo que pretende reactivar la pintura, aun cuando la fotografía y otros medio son el punto de partida, encontrando una manera de construir una experiencia que conecta con lo real, bien sean cuestiones relacionadas con la historia, cuestiones personales o políticas o una mera acción cotidiana, con la emoción de lo individual y lo histórico de la pintura, otorgándole así a las imágenes una categoría que se sitúa entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo real y lo ficticio, entre lo individual y lo colectivo, entre la imprecisión y lo fractal.



Fig. 14: Vista de la exposición de Miki Leal, *Lo feo no se vende*, en F2 Galería (Madrid) en Septiembre 2014

En este sentido es oportuno hablar de Miki Leal quien mediante su agilidad pictórica combina los referentes fotográficos con los reales, pintando sobre papel como si de una impresión se tratase y donde el hecho fotográfico se visibiliza como memoria, como preciso testigo de lo vivido, pero no como instrumento o punto de partida físico. Lo figurativo y lo que concierne plenamente a la pintura se convierten también en las obras de Rubén Guerrero, quien me ha servido mucho tanto formal como conceptualmente para la elaboración de mi proyecto, ya que consigue aumentar los espacios representados jugando con el espectador a través de mecanismo de engaño. Quebrar la visión del ojo y otorgarle al lienzo la capacidad de lugar propicio para el estudio, echando por tierra las relaciones de la figura con respecto al fondo. La obra de Guerrero es el claro ejemplo del trabajo que se sitúa entre imagen y pintura, estableciendo una relación entre ambas con el fin de indagar en cuestiones propias de la creación pictórica,



Fig. 15: GUERRERO, Rubén. *S/T (1)* 2012

así como de su historia. Dejando de lado un proceso narrativo y centrándose más en el propio proceso de pintar, pensando en imágenes, descubriendo así nuevos caminos y vías en el mundo pictórico. Anula la imagen, la violenta, la abstrae o se genera conflictos con ella, surgiendo así una lucha entre la representación y la negación de la misma, atacando lo ilusorio de la pintura y evidenciando lo real de la misma, entendiendo la pintura como realidad y ficción al mismo tiempo.



Fig. 16: GUERRERO, Rubén. *S/T (El marco)*. 2013

Todas estas características donde la imagen es la que sirve para producir pintura se repiten de forma contraria, enfatizando su condición de mirada en tránsito, de huella o resto.

“De ahí que muchas de las obras guardan un aire intemporal e indefinido. Porque su pretensión no es decirlo todo, sino hacerse visible un enigma, una sensación personal que palpita, Es la realidad en fuga, huidiza. Pero, sobre todo, es la confirmación de que la fotografía o la imagen congelada o en movimiento no solo han significado el fin de la pintura sino que, partir de diferentes fenómenos ha caminado de la mano con ella y por ella en una suerte de *rady-made duchampiano*”<sup>25</sup>.

Así muchos artistas comparten una característica común: pintan a partir de fotografías e imágenes entendiendo que la pintura es una idea y una forma de

---

<sup>25</sup> BARRO. David. *Op cit.* Pág. 408

pensar sobre la propia pintura. Un posicionamiento de partida en el que es necesario replantearse en qué lugar se encuentra uno mismo y preguntándose; “el que pintar, el cómo y el por qué seguir haciéndolo”<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> BARRO. David. *El paraíso perdido de la pintura*. Página web personal de Alain Urrutia. 2013. [fecha de consulta: 24 de Abril 2015].

Disponible en:

<http://www.alainurrutia.com/texts/spanish/el-para%C3%ADso-perdido-de-la-pintura/>

## 4. PROYECTO PICTÓRICO

#### 4. 1. – UN ESPACIO COINCIDENTE ENTRE IMAGEN Y SOPORTE

Una vez definidos los parámetros de donde se encuentra la imagen en la actualidad, pasaremos a hablar de la imagen directamente ligada a su situación dentro del cuadro, del soporte, del marco. Que como se ha dicho en apartados anteriores, es una tarea de la imagen es registrar las imágenes y para esto es imprescindible encontrarles un lugar; un marco

Para abordar el tema se deben establecer los parámetros de como la pintura logra situarse dentro del cuadro, convirtiéndose entonces una pintura en un cuadro. En el *Diccionario de las artes*, Félix de Azúa nos explica que la pintura recorre un largo periodo de emancipación de la pared, donde el paso al soporte del retablo, considera el autor, está aún ligado a la propia arquitectura. Siendo su emancipación total, el momento en el que este comienza a ser comercializado, "a partir del momento en que se concibe el cuadro como un valor en sí, independiente del lugar donde se encuentre, su comercialización no sólo era posible sino inevitable"<sup>27</sup>. Y es que las exigencias del intercambio y las facilidades que permitía un soporte móvil hacen que la pintura fuese encontrando un espacio móvil donde situarse.

"Es curioso que entre el muro de piedra pintado al fresco y la tela sobre caballete, haya un largo periodo en el que la pintura se sostiene sobre la madera en forma de retablo, como si al arrancarse del templo y de la construcción se hubiera llevado, como memoria, una reproducción del templo en miniatura. Pero pronto se sacudiría ese resto de arquitectura de los hombros, y se instalaría sobre un caballete"<sup>28</sup>.

El cuadro por lo tanto se convierte en un objeto que contiene la pintura, una superficie móvil que adquiere autonomía, otorgándosela también a la propia pintura. El fragmento que es enmarcado en un lienzo posee ahora unas normas propias de construcción, independientes del lugar arquitectónico en el que se encuentra, asumiendo así que la pintura ha adquirido una nueva autonomía tras hacerse "cuadro".

El cuadro nos aparece como un recorte de visibilidad en la ceguera de la vivienda, pues tal era el cuadro en su concepción renacentista: "un pedazo de mundo visible instalado en el interior de la estancia"<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup>DE AZUA, Félix, "Cuadro", *Diccionario de las artes*, Planeta, Barcelona, 1995, p. 115

<sup>28</sup> DE AZUA, Félix. *Op. Cit.*, p. 116

<sup>29</sup> DE AZUA, Félix. *Op. Cit* p. 117

Se gesta así la concepción del cuadro como imagen, basado en la representación pictórica de aquellos motivos perceptibles en la realidad a través de su reproducción fiel en un soporte. Esta interpretación del cuadro como una ventana desde donde la que miramos tiene su origen en el pensamiento de Leon Battista Alberti, quien decía que para pintar, pues, una superficie, lo primero que hacia es un cuadro o rectángulo del tamaño que consideremos oportuno, el cual le sirve como una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que expresará, y allí determinar la estatura de las figuras que poner<sup>30</sup>.

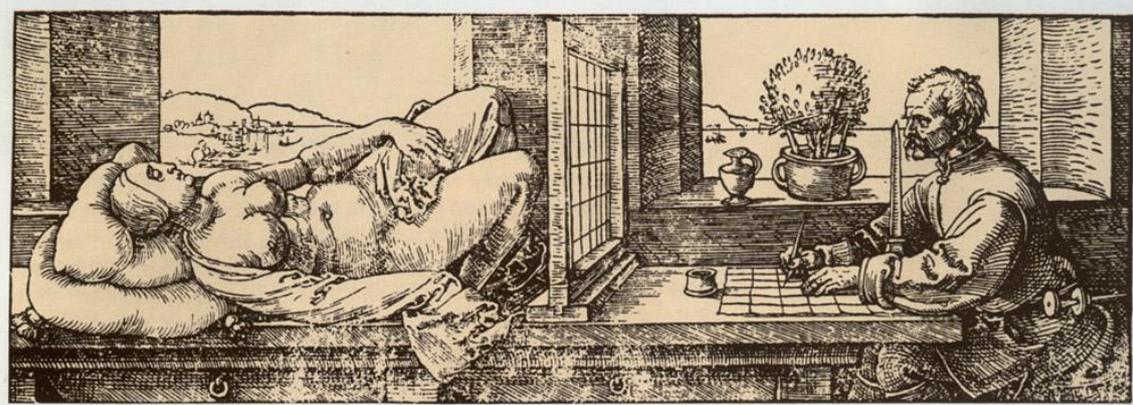


Fig. 17: Representación del velo que servía como artilugio para mirar y fijar, con la mayor precisión posible, las formas de la realidad en un soporte.

A finales del siglo XVII el cuadro comienza a cuestionar la representación “objetiva” de la realidad, los motivos se agotan, se pierde el interés por generar todos una misma imagen. Así pues, es entonces cuando surgen ideas que se alejan de lo entendido como pintura hasta entonces, centrando la mirada del pintor en elementos que no son exclusivamente de mimesis con la realidad, si no



Fig 18: GIJSBRECHTS, Cornelius. *The reverse of a framed painting*. 1670

cuestionamientos en torno a la propia pintura y al soporte en sí. Entre estos prematuros pintores encontramos a Cornelius Norbertus Gijsbrechts, quien se acerca a aun planteamiento casi objetual del cuadro, quien en 1670 pinta *Reverse side of a painting*, un cuadro que representa el reverso del cuadro. Un

<sup>30</sup> Alberti, León Bautista, “Los tres libros de la pintura”, citado en el material de apoyo de la asignatura *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro* impartida por Ricardo Forriols

trampantojo que nos presenta la parte posterior del cuadro, así como el marco que contiene, generando al espectador la duda de que si realmente lo que estamos observando es una ilusión o un objeto real.

La representación del revés del cuadro plantea un posible punto de inflexión en el significado de la pintura, en palabras de Ricardo Forriols en la asignatura *Retóricas del fin de la pintura*, o al menos, una aproximación radical en lo visual a sus límites desde la representación pero también en cuanto al objeto “cuadro”, haciendo visible aquello que no suele verse, la nada a la que apunta Victor I. Stoichita:

“El cuadro debía ser “expuesto” como simulando. Colocado al nivel mismo del suelo, sin marco, el cuadro tenía que engañar. El aficionado al arte que se le acercase debía sentir el deseo de darle la vuelta para ver lo que el cuadro representaba. Al hacerlo, hallaba sólo una tela (real) tensada sobre el bastidor. Entonces comprendía que lo que había visto era la *representación* de lo que en aquel momento estaba viendo y tocando. Al volver a mirar el cuadro, tras un momento de vértigo y perplejidad, lo percibía como *representación*. Finalmente sabía que se trataba de una *imagen*. Pero esta imagen representa *nada*.”<sup>31</sup>



Fig. 19: MANET, Édouard. *El balcón* 1868-1869

Este planteamiento nos genera un carácter objetual en relación al cuadro, así como el poder de representación en relación a la imagen. En definitiva, un cuadro es donde ya se enuncia de un modo autorreferencial la confusión de la pintura como representación en el objeto y desde la imagen.

El agotamiento del cuadro como una imagen, que Alberti nos planteaba, da paso a nuevos pensamientos en torno a la pintura, tal y como hemos visto en líneas anteriores, siendo estos casos totalmente aislados, siendo el trabajo de Manet el que comienza a abrir nuevas puertas y caminos hacia lo que será la

<sup>31</sup> STOICHITA. Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 2000, p. 264

autonomía de la pintura, dando lugar a nuevos cuestionamientos en torno a aspectos objetuales del cuadro.

Este comienzo de una visión nueva supone, un reconocimiento de las propiedades físicas de la pintura. “para Greenberg, y Fried, la obra de Manet supone la toma de conciencia, según la célebre afirmación de Maurice Denis, de que «un cuadro –antes de llegar a ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera– es esencialmente una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden». Esta «purificadora» toma de conciencia de la «planitud» y superficialidad del soporte –de la actividad artística en sí y sus límites, como hará Mallarmé en poesía– será la base de la reflexión, mediante un proceso reductivo, acerca de los fundamentos de la pintura efectuada por el cubismo y el expresionismo, reflexión que conducirá irremisiblemente hacia la abstracción”<sup>32</sup>.



Fig. 20: MONET, Claude. *Nenúfares*. 1920-1926.

Esta evolución que se somete la pintura a partir de los impresionistas y postimpresionistas, y que Greenberg denomina como la progresiva disminución de la profundidad del cuadro, supone una evolución en torno al reconocimiento del plano como superficie, donde el fondo no se distingue de la figura y donde la simulación queda relegada a segundo plano<sup>33</sup>.

Ahora se mira más allá de la imagen, queda desplazada, comenzando a entender el soporte como la propia superficie pictórica, entendiendo la pintura como pintura y el soporte como objeto y no como únicamente lugar de representación. Se admite que el cuadro ya no es simplemente una ilusión, se pasa entonces del cuadro entendido como espacio a ser entendido como un objeto en sí, la pintura ahora es pintura. La imagen se sitúa en el mismo lugar, no hay fondo, no hay figura, solo hay pintura.

---

<sup>32</sup> HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel A., *El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible*, Imafrente, nº. 19-20, 2007-2008, p. 121.

<sup>33</sup> GREENBERG, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Paidón. Barcelona. 2002

Al final, como escribía Andrei B. Nakov referenciando otra obra de Malevich: “Con el Cuadrado negro sobre fondo blanco (1915) el suprematismo de Malevich alcanza el “punto cero” de la pintura. Esta obra no objetiva conmueve el sistema global de las artes plásticas. Las artes de la “representación” renuncian a toda referencia verbal con el fin de concentrarse sobre su propio material. Así la obra de arte adquiere una autonomía sin precedentes, y se convierte sobre todo en un “objeto”.

Un objeto. Si el siglo XVII fue el de la configuración moderna de la pintura a través de la consolidación del cuadro como soporte —como estudió Stoichita—, el siglo XX supondría para muchos artistas una fusión total de la pintura y el cuadro en un objeto.

El propio Nakov sigue: “A partir de 1915, como escribiré más tarde Viktor Shklovsky, “las obras de arte ya no son ventanas abriéndose sobre otro mundo, son objetos”. El materialismo se impone frente al idealismo; [...] La obra de arte ya no puede considerarse como un simple “documento sensible” que da informaciones sobre la vida económica y social de la época, sobre su moral y su metafísica.”<sup>34</sup>

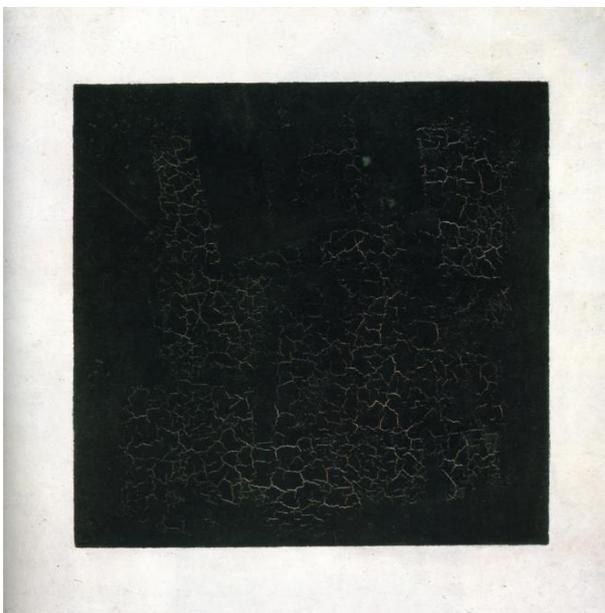


Fig. 21: MALEVICH, Kasimir.  
*Cuadrado negro sobre fondo blanco.*  
1914-1915

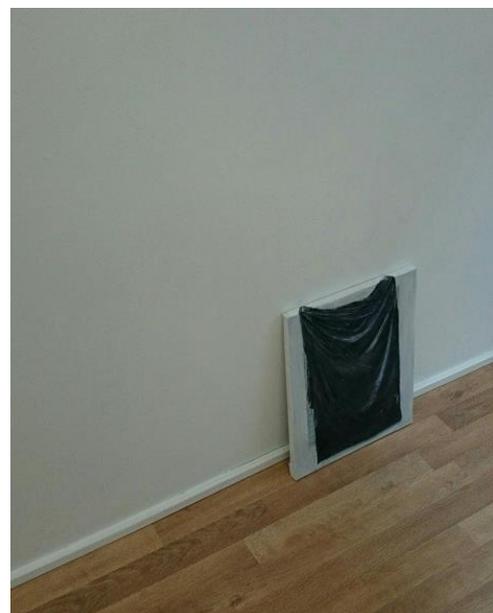


Fig. 22: LEMOS, Iker. *Dentro (Sin findo).*  
2015

<sup>34</sup> VV. AA., *Dadá y Constructivismo*, proyecto y selección de textos Andrei Nakov, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 1989, .p. 19-20

El cuadro ya no puede contemplarse sólo como un mero documento por lo que hay pintado en su superficie. Un viaje hacia lo objetual que tiene lugar con las vanguardias lo define no como “cosa” sino como materia de conocimiento y sensibilidad. “El cuadro así entendido como objeto (de reflexión) es el fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación, la de pintar y pensar pintando en la pintura, en el cuadro”<sup>35</sup>.

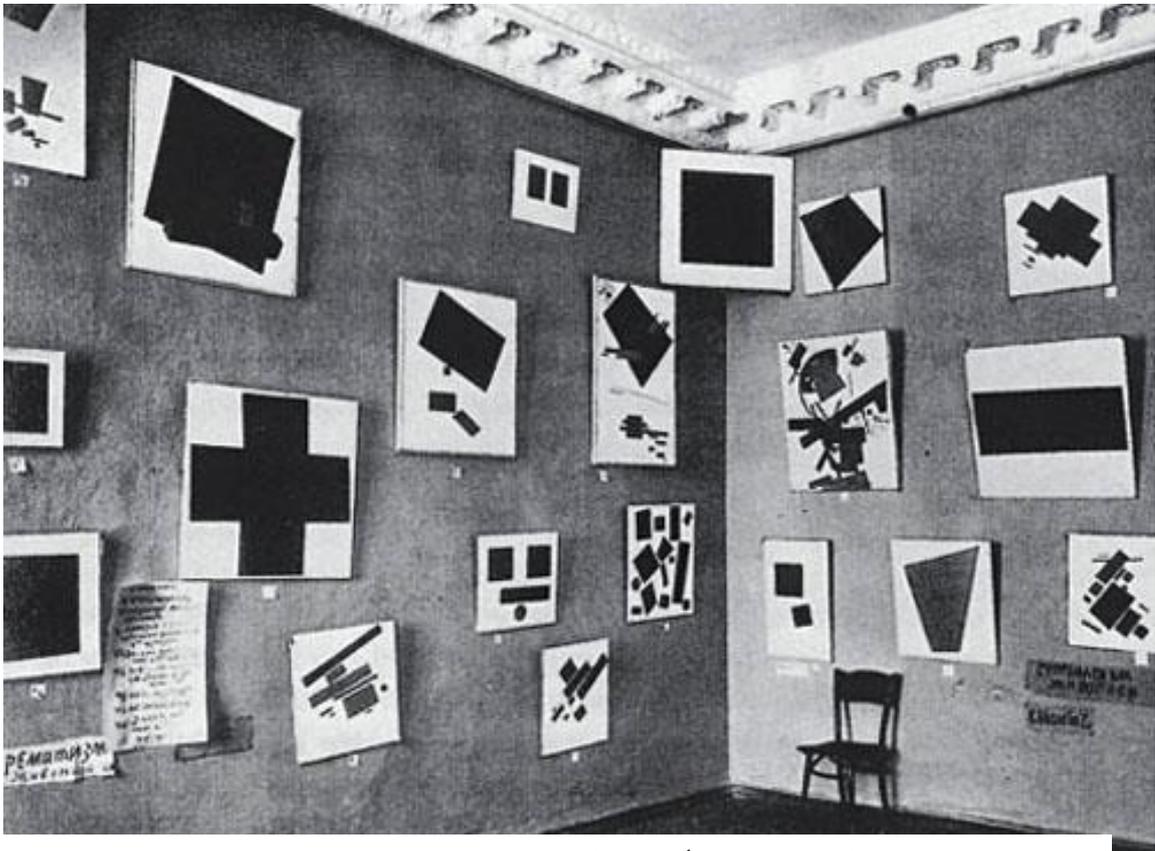


Fig. 23: Vista de la obra de Malevich para la exposición 0.10 Última exposición de cuadros futuristas en Petrogrado (1915)

---

<sup>35</sup> Palabras transcritas de una de las clases teóricas con Ricardo Forriols, profesor de la asignatura *Retóricas del fin de la pintura: teoría y práctica del último cuadro*, citado en las fuentes consultadas a propósito del presente estudio.

## 4. 2. – CUESTIONANDO EL MEDIO (POR QUE PINTURA)

Es bien sabido lo escéptico y crítico que ha sido el mundo del arte en relación con lo que es la pintura hoy día. Y es que son una infinidad de artistas los que trabajan a día de hoy entorno al concepto de pintura sin llegar a una conclusión o solución acertada al respecto. Pero también es cierto que hablar hoy de pintura no es hablar de pintura hace cien años, la pintura se entiende como una idea, o más aún, como una forma de pensar sobre su sentido y sobre ella misma.

“Lo único que ha permanecido invariable ese el término, <<pintura>>, que actúa a modo de caleidoscopio de significados”<sup>36</sup>.

Todo aquello que se dice en nombre de la pintura podría considerarse pintura, tanto y cuando sea una manifestación con esa actitud, con un posicionamiento que plantee y replantee el significado y el lugar de la pintura, generando así nuevas formas de entenderla y por lo tanto nuevas acepciones en su definición.

Vivimos en un tiempo donde se ha superado la fragilidad de la pintura y donde esta se mueve después de su definición histórica, que se aleja de problemas atados al estilo o a la manera de pintar. Se asume la pintura como un fenómeno, que más allá de tradición, puede presentarse como una instalación, como un haz de luz o como un espacio transitable. Nam June Paik ya entendía la televisión como el nuevo lienzo y es que para los artistas de hoy es difícil no usar en el proceso de pintar imágenes extraídas de internet o de la propia televisión con el fin de poder “estirar” así la pintura.

En la Bienal de Whitney: *The Day before Yesterday and the Day after Tomorrow* la artista Lisa Sigal presentó la pieza “Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy”. Una obra que muestra la relación entre el espacio ilusionista de la propia pintura y la presencia física del objeto, integrándose en el lugar, jugando entre lo material y lo ilusorio. Estudia las tensiones entre la estructura y se pregunta que puede ser la pintura hoy.

Este tipo de prácticas se podrían destilar desde el espíritu del *collage* como paradigma de lo contemporáneo señalado por teóricos como Arthur C. Danto. Porque lo que se ha logrado en el arte contemporáneo es indagar en la historia a la vez que en la actualidad, para con este fin encontrar nuevos sentidos y nuevas posibilidades a las prácticas artísticas, en especial a la pintura.

---

<sup>36</sup> BARRO, David. *Un puñado de razones por las que la pintura no se secó* en AA.VV. *ON PAINTING: (Prácticas pictóricas actuales...más allá de la pintura o más acá)*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Madrid. 2014. Pág. 159

“Categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa. Y aunque este estiramiento de un término como escultura (o pintura) se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia – de la ideología de lo nuevo-, su mensaje encubierto es el mensaje del historicismo. Lo nuevo se hace confortable al convertirse en familiar, al contemplarlo como una evolución gradual a partir de las formas del pasado”<sup>37</sup>.

La realidad existe por oposición a algo dado, y es la pintura de los noventa un ejemplo de ello.



Fig. 24: Vista de la obra de Lisa Sigal, *Antes de ayer y pasado mañana* (2008), presentada en la Bienal de Whitney en 2008.

“Aunque hemos asistido a la muerte de las dictaduras pictórica y escultórica como disciplinas dominantes, la pintura siempre ha estado ahí, jugando con sus propios límites hasta adquirir ese estado vitamínico”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> KRAUSSs, Rosalind. *La Escultura en el Campo expandido, la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza, Madrid, 1966

<sup>38</sup> BARRO, David Op. cit.160

Ante tanta velocidad de cambio es irremediable la falta de concentración que existe en torno al mundo, exigiendo un esfuerzo mayor el esperar y concentrarse, ya que tan solo con un *click* somos capaces de cambiar de imagen y consumirlas sin apenas pararnos a mirar, lo que condiciona nuestra manera de entenderlas, al igual que nuestra manera de comer condiciona nuestra digestión.

Todas estas cuestiones relacionadas con el consumo de imágenes y el replanteamiento del medio pictórico se gestan en un lugar donde, en la elaboración de mi obra, la pintura es la protagonista y donde se establece un encuentro con ella que me permite poder relacionarme y hablar de ella; el taller, el estudio.

“Muchos talleres son de suciedad, donde el vaso deviene ese otro orden declina en obra (...) Pienso en Rothko, compleja expresión destilada de un modo simple, cuasi religioso. Solo lo pictórico vibra (...) Fernando Garcia es un pintor singular como demuestran sus acuarelas homenaje a Blinky Palermo o su irónica serie Cuadrado caro de Fernando García, como singular es el hecho de que no tenga estudio”<sup>39</sup>

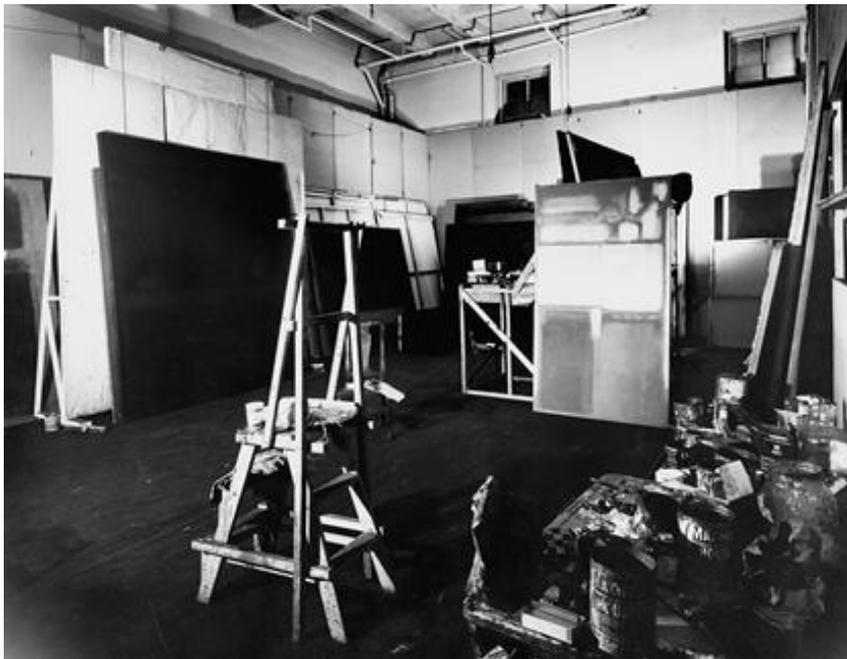


Fig. 25: Vista del estudio de Mark Rothko en el 222 Bowery Street de Nueva York.

Y es que el estudio es el punto de partida para pensar en pintura y en lo pictórico, entendiendo por lo tanto la pintura más como un proceso que como

---

<sup>39</sup> BARRO, David. Op. cit. p. 167

una categoría autónoma. Es natural, para entender ese presente de categoría autónoma adentrarse en la historia, con el fin de entender las ideas que se han ido planteando y superando.

Según David Barro probablemente Caravaggio fue el primer pintor que aprendió la realidad más cruda y no tener ningún pudor en plasmarla. Sin buscar lo agradable de una forma banal o la nobleza de sus temas, ni partiendo de la forma ni desde la técnica. Se excedía en su manera de plasmar la realidad, siendo capaz de destruir la pintura, tal y como decía Poussin. En Caravaggio, en palabras de David Barro, ya podemos hablar de pintura como idea, como cuestionamiento de sí misma gracias a las estrategias de representación.

Ya que existe un énfasis y una exaltación de las cuestiones que se representaban en la pintura, así como una falta de decoro que en la tradición clásica se anhelaba. Caravaggio anuncia la destrucción y el cuestionamiento del espacio pictórico, quedando únicamente sobrepasar esos límites, ya sea desde dentro o desde fuera del marco.

Para hablar de ruptura del espacio pictórico tenemos que entender que es un paulatino alejamiento de la representación de la realidad. Turner ya actúa en esta línea e inspirará a Manet, quien hemos analizado en el apartado anterior, pero también a Luc Tuyman y a Gerard Richter.



Fig 26. BROWN, Cecily. *Teenage Wildlife*. 2003.

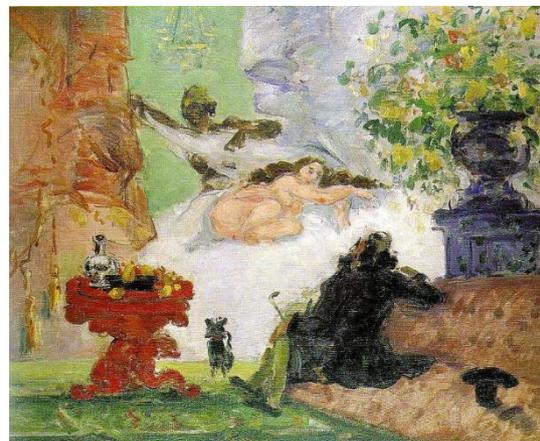


Fig. 27. CEZANNE, Paul. *Una moderna Olimpia*. 1873- 1874

Siendo, como es sabido por todos, el impresionismo quien ya no verá necesario imitar lo real sino que el color podrán mostrar su artificialidad. Un espacio a medio camino entre la imagen y la pintura. Si Monet abandona el recurso del dibujo para primar el color, esa fusión figura-fondo que lo caracteriza y que podría compararse con el que hacer de artistas como Cecily

Bronw, esa tensión se acelerará en la obra de Cézanne, primando la materialidad de la pintura. Las reservas dejan entrever el lienzo en algunas de sus obras, mientras que en otras se evidencia la totalidad del medio pictórico, haciendo que todo parezca inconcluso.

Más tarde pintores como Matisse volverán al tema de la ventana, que se dará de un modo implícito dentro del cuadro. En Matisse se da el acto puro de pintar y se busca lo absoluto. Matisse piensa la pintura desde la mirada interior, posiblemente en aquello que él denominó “dibujar con tijeras” y que supuso una revolución estética para su tiempo. Tal vez de ahí derive su ferocidad primitiva y ese estilo “escultórico” que reducirá su cromatismo a una gama limitada de colores, anunciando lo que posteriormente se denominará monocromo.

Es inevitable hablar de Picasso quien violento y rompió las leyes de la perspectiva, exprimir la geometría dentro del cuadro y reduciendo los valores elementales de la pintura. Aunque la primera amenaza real para la pintura, como ya hemos dicho con anterioridad, es la llegada del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de Malevitch, donde se evoca a lo supremo en la pintura, depurando y reduciéndola para expandirse en el espacio con más fuerza. Igual que John Cage en 1952 en el ámbito de la música, lo consiguió en 4 minutos y 33 segundos de silencio, donde rompió con toda frontera entre la música, el sonido y los fenómenos musicales. Pero para que esto sucediera debieron de tocarse miles de notas, y es que le propio Cage afirma que él no se dedicó a conformar definitivamente la pieza hasta que descubrió las pinturas blancas de Rauschenberg. Pinturas que al igual que en la obra de Cage no existe un completo silencio, ya que se forma a partir de las diferentes variaciones producidas por los sonidos de ambiente, las obras de Rauschenberg tampoco son blancas, ya que sobre ellas se posan infinitud de elementos reales.



Fig. 28: Ejemplo de notación de David Tudor de 1989 de la partitura original de John Cage, 4'33" en 1952

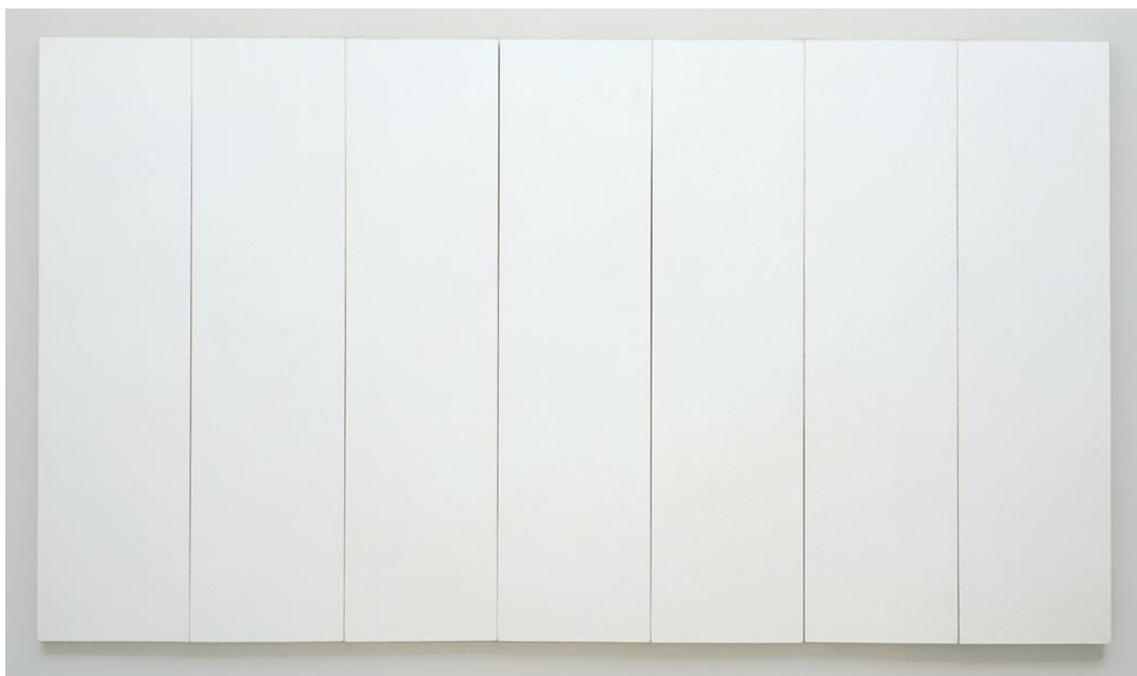


Fig 29: RAUSCHEMBERG, Robert. *Pintura Blanca (7 paneles)*. 1951

Artistas como Imi Knoebel asumieron todas las posibilidades del color de un modo abierto, sin encorsetamientos ni sistemas. Cada color será experiencia de su propia historia. Como en Robert Ryman, el blanco monocromo vacía el cuadro, eliminando contenidos y diferencias. La pintura de Kounellis es pura intuición, construida desde la ruptura de toda referencia, Pintura capaz de conformarse a partir de sus propias leyes, de esencia transparente y capaz de esquivar la ficción del espacio pictórico.



Fig. 30: Vista de la obra Nº4 de Imi Knoebel, *Untitled*, en la galería *Helga de Alvear* (Madrid) con motivo de la exposición *Untitled* en 2007

“Es necesario referirse también a la búsqueda del estado pictórico invisible o emanación pictórica que resulta *el salto al vacío* de Yves Klein en 1958, de

cómo Ad Reinhardt, según sus propias palabras, se limitó a hacer el último cuadro que cualquier persona puede hacer, de las no sensaciones que Gerhard Richter deja en sus cuadros-cenizas de los primeros años setenta, de las obras non finito de Gerhard Merz, de la indeterminación de Stephan Baumkötter, etcétera”<sup>40</sup>.

A día de hoy son una infinitud de artistas que reflexionan desde una posición monocroma, tal y como es Jason Martin, quien parte de la tradición para interpretar desde la forma, la textura y la bidimensionalidad del soporte. La presencia de los elementos que conforman su obra como papeles ondulados, cartones o metales hacen que nos alejemos del formato tradicional de la pintura, extendiendo la pintura de un lado a otro, desafiando tanto a los materiales que conforma la obra como al propio soporte donde se sitúan. Stella, años antes, tiene la intención de liberar la pintura abstracta del ilusionismo, generando así sus *Black-Paintings* que darán paso a Ryman para reflexionar sobre la esencia de la pintura. Pero no será hasta Gerhard Richter quien cuestione todo a modo de contrapunto a la pintura analítica: “No hay ningún color sobre la tela que apenas se tenga a sí mismo por intención y nada más allá de sí, si así fuera el *Cuadrado Negro* sería sólo una loca capa de tinta”<sup>41</sup>.



Fig 31: STELLA, Frank. *The marriage of Reasons and Squalor, II, 1959*

---

<sup>40</sup> BARRO, David. *Un puñado de razones por las que la pintura no se secó* en AA.VV. *ON PAINTING: (Prácticas pictóricas actuales...más allá de la pintura o más acá)*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Madrid. 2014. Pág. 170

<sup>41</sup> RICHTER, Gerhard. *Forty Years of Painting*. Museo de Arte Moderno (MOMA). Nueva York. 2002. Pág 154

“aceptar la diferencia fundamental entre las imágenes <<puras>>, que solo se representan a sí mismas y aquellas que simplemente reproducen algo. “Las obras de, Ryman o Palermo también son ilusionistas, en un cierto sentido y solo se consigue ver la tinta pura, el material en sí, cuando se mira con ojos de un vendedor de tintas – e incluso en este caso con dificultad”<sup>42</sup>.

Richter emerge en un momento donde tomaba fuerza la *Radical Painting*, aquella pintura capaz de no representar nada, donde el cuadro mismo era la obra.

Se entra así en los años del regreso eufórico de la pintura, sobre todo figurativa, con las manifestaciones de los salvajes alemanes y la emergencia de una pintura neoexpresionista.

Pero y ¿el debate entre lo figurativo y lo abstracto?, ¿Dónde queda? Son muchos pintores contemporáneos los que bailan de una condición a otra con especial naturalidad. Uno de ellos es Peter Halley, con sus estructuras de color. Lo mismo sucede con Ross Bleckner, a quien se le ocurrió colocar imágenes representativas sobre un microscopio para transformarlas en otras entidades diferentes. Por eso sus pinturas que aparecen más abstractas son las más realistas, ya sean células de mutación, ADN...

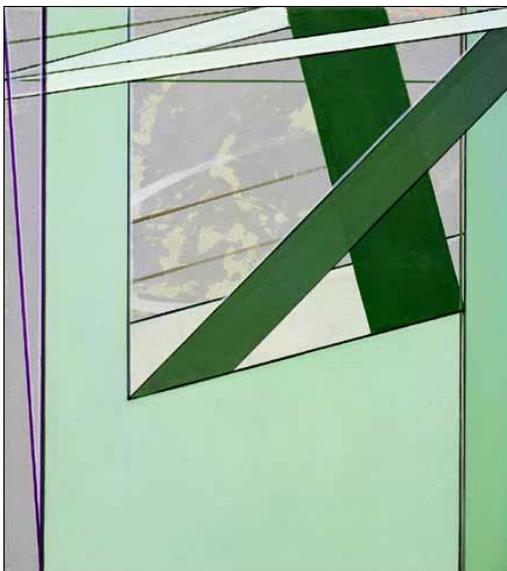


Fig. 32: NITSCHKE, Frank. *Nex-15-2006*.

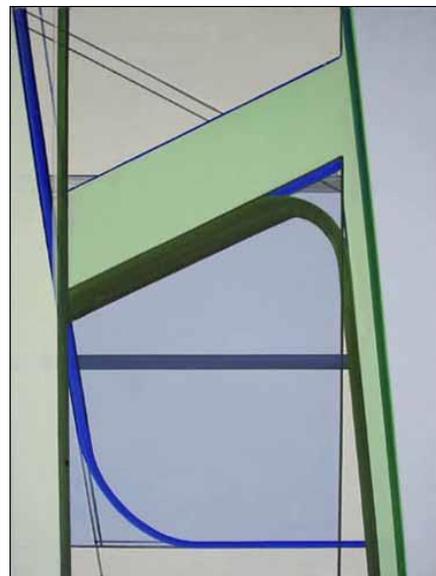


Fig 33: NITSCHKE, Frank. *Him-17-2006*. 2006

Pero es Frank Nitsche uno de los artistas que mejor ha sabido reinterpretar la tensión entre lo representado y la abstracción de la realidad. Quien parte de

<sup>42</sup> Nabakowski, G. “interview mit Gerhard Richter”. Geute Kunst, 1974.

un conjunto de imágenes que recopila en carpetas para más tarde superponerlas libremente hasta generar una atractiva distorsión perceptiva.

En este sentido, podríamos hablar de cierto anhelo de lo inconcreto, como procura Christopher Wool en su irónica antipintura que se formaliza con torpes gestos y acciones de borrado, una pintura expandida donde la forma se convierte en contenido.



Fig. 34: Vista del estudio de Christopher Wool

Otro trabajo que nace desde esa posición ambigua es la de Herbert Brandl, de quien muchas piezas podrían ser consideradas figurativas pero que nos remiten a una abstracción producto de su disolución en color. Explora la superficie, la densidad, el volumen y en definitiva un proceso que entiende como reacción interactiva permanente, primero espacio, después tinta, posteriormente, la espacialidad de la superficie. Este artista se cuestiona hasta cuando tenemos el control de un cuadro y se interesa en el estar delante del soporte. Al igual que Wool, podemos afirmar que son artistas que ponen la pintura a trabajar para que así surja la forma.

Para hablar de lo específico de los procesos pictóricos, no cabe duda que hay que volver a hablar de Rubén Guerrero, quien ha adoptado la propia historia de la pintura como modelo y desarrollo del procedimiento del acto de pintar. Explorando el espacio pictórico como asunto de reflexión centrándose en conceptos como el soporte o el marro. Guerrero trabajo desde un punto de vista diametralmente opuesto a lo que Daniel Buren, a principios de la década de 1960, desarrolló como una forma radical de arte conceptual definido por él mismo como el grado cero de la pintura o *Degré Zéro*, donde hacía hincapié en la relación entre el soporte y el medio, su objetivo era simplemente señalar un espacio para cuestionarlo. Trabajando a partir de la figuración, a diferencia de Buren, explora el espacio pictórico empleando diferentes estrategias, que coinciden todos en la incapacidad para diferenciar la figura del fondo del lienzo, la pintura de su propio soporte; encontrando así un lugar coincidente entre la representación ilusoria del motivo y la veracidad de su propio soporte.



Fig. 35: GUERRERO, Rubén. *S/T (Tipología)*, 2015.

De este modo la imagen de la pintura se ha ido cristalizando de otra manera y se ha disuelto, permitiendo representar la imagen desde ópticas diferentes. Como es el caso de José Ramón Amondarain, quien habla desde lo paradójico de la representación, como por ejemplo concentrando la pintura en una suerte de agujeros negros a partir de sucesivas capas de pintura negro en su serie *Paraciegos*. Pasando a su serie donde muestra excesos y residuos del proceso pictórico, diseccionando el hecho pictórico en nuevos significados. Especula y parodia cuadros haciendo que parezcan fotografías o fotografía haciendo parecer que sean cuadros, teniendo un trabajo entre fotografía y pintura pero con intenciones meramente pictórica, reformulando así el género de pintura tradicional. Al igual que Ugalde, quien no solo yuxtapone fotografía y pintura, sino lo real y lo ficticio.

“La pintura ha evolucionado y es que ahora somos conscientes que: “Para el espectador, la pintura es un sustantivo: el objeto terminado que vemos. Para los pintores también puede ser un verbo: la actividad a la cual se evocan. Cuando los pintores logran evocar y revelar la pintura –el verbo- al interior de la pintura sustantivo, como muchos pintores de esta época lo hacen (...), nos ofrecen al resto de nosotros un obsequio inusual”<sup>43</sup>.

Retomando lo que se decía al principio del capítulo, las posiciones son ahora múltiples, simultáneas y descentradas. Existen demasiados lugares por explorar, la falta de método en particular o estilo, material o temática han hecho de la pintura un medio que no sigue un rumbo fijado, no hay imposición sino que es una invitación hacia una experiencia directa del medio. Por lo que para la pregunta ¿Por qué pintura? La respuesta más sincera es porque pienso, siento y actúo en pintura, un medio que se extiende en mi mundo más allá de sus propios límites como verbo y sustantivo.

La pintura más allá de ser un modo de representar es una forma de entender el mundo que me rodea, la acción de pintar, ya sea física o mentalmente, me lleva a traducir las sensaciones que recibo del exterior, es la mejor manera de traducir aquello que vivo. No se pretende explicar nada, sino que se trata de un interés del medio por el medio, un placer por el material pictórico y sus posibilidades. Posibilidades que no quedan relegadas meramente a la mimesis, tal y como se ha definido en capítulos anteriores, sino que la pintura, medio que habla de ficción, se ha convertido en un elemento emancipado de sí mismo pero que habla y trata tanto de él como de su historia, cuestión paradójica que hace que la pintura encuentre sus propios límites dentro de ella, haciendo que yo busque nuevos horizontes dentro de la misma.

---

<sup>43</sup> SCHWABSKY, Barry. “La pintura en el modo interrogativo”, en *Vitamin P: News perspectives in painting*, Phaidon Press Limited, 2002, Londres. p. 32.

#### 4. 3. - DESPLAZANDO LA IMAGEN. LA EVOLUCIÓN DE MI OBRA PERSONAL

Ya en la introducción se establecen los parámetros a realizar en este proyecto y se determina que iba a estar compuesto tanto por una parte teórica y como por una práctica, con el fin de materializar las cuestiones que se han ido desarrollando durante la primera parte. Los conceptos desarrollados nos han servido para ir obteniendo ideas entorno a la pintura y la imagen, evolucionando en cada uno de los trabajos, entendiendo cada obra como un paso más hacia un objetivo, establecer una relación entre la imagen, la pintura y el soporte. Considerando oportuno decir que no se ha realizado un modo sistemático de trabajo, sino que han ido surgiendo trabajos según mis necesidades.

En este proyecto final de master, "*Una imagen desplazada*", hemos realizado operaciones físicas y conceptuales, huyendo de una forma u otra de las posibilidades tradicionales de cuadro. Entendido este como un modelo de perspectiva renacentista que se produce en una imagen que se sitúa sobre un soporte, generando así un cuadro. Tanto en este tipo de cuadro como en los que yo elaboro, existen dos problemas, que ya hemos analizado con anterioridad, la imagen que se representa y como se representa, y la superficie donde se deposita la pintura y por consiguiente la imagen.

Durante este periodo de investigación, para la elaboración del proyecto, se ha hecho uso de unas pautas que se han seguido en prácticamente cada uno de los trabajos llevados a cabo. Primeramente se realiza una investigación en torno a los conceptos sobre los que me quiero centrar, posteriormente se ordena la información y se reflexiona de un modo natural como puedo abordar esas cuestiones, después se extraen imágenes y se recopila material gráfico que nos servirán para elaborar nuestra obra y finalmente se objetualiza lo que queremos desarrollar.

Estas fases se mantienen durante todo el proceso del proyecto, siendo algunas asignaturas las que me han aportado diferentes recursos conceptuales, sobre todo *Retóricas del fin de la pintura. Teoría y práctica del último cuadro*, impartida en el segundo cuatrimestre, y que me ha permitido ampliar mi conocimiento acerca de cuestiones pictóricas, haciendo que me cuestione cada vez más mi proceso creativo.

También considero oportuno mencionar que la participación en diferentes exposiciones durante el año o el elaborar proyectos específicos para

diferentes convocatorias, me han servido para poder materializar los conceptos que se me planteaban, generando así nuevas cuestiones entorno a estos.

Así pues, podemos decir que como punto de partida tomamos la investigación en relación al medio, pero es la experimentación plástica en torno a la práctica pictórica lo que más nos importa, entendido esto como un laboratorio de la imagen en la que entran en juego un conjunto de elementos plásticos y conceptos que van más allá de lo entendido como pintura tradicional, tal y como hemos dicho en líneas anteriores. Es decir, un constante cuestionamiento, ya sea en torno a los límites del marco, la realidad o ficción de la imagen reproducida, la plasticidad del propio medio o el replanteamiento de la misma práctica de la que se hace uso.

Partiendo de la idea que se plantea al comienzo del proyecto de que vivimos en una sociedad donde existe un auge de lo visual tecnológico, así como un consumo de imágenes que nos mantienen constantemente ante una situación entre realidad y ficción, me surgió el interés por generar un estrechamiento entre pintura e imagen. Lo que me ha supuesto una evolución de los modelos y unas posturas más críticas en torno al propio medio, la pintura se cuestiona a sí misma, reubicándose y hablando de esa constante crisis en la que se sitúa y de la que tanto se ha hablado. Entiendo la pintura como un medio real que habla de ficción, un medio que bidimensionaliza el mundo aparentemente real, generándonos así una situación que, al igual que en la sociedad mediática, se coloca entre lo real y lo ficticio. Dualidad que me lleva a cuestionar lo representado, es decir, la propia imagen que se sitúa dentro de los límites reales del soporte, presentando la relación entre la pintura (sustantivo) e imagen.

Para ello hago uso de una metodología que me hace enfatizar sobre los conceptos anteriormente nombrados. Además hacer uso de la realidad en contraposición de lo representado o presentar la representación de la representación, me hace nuevamente mantener una postura crítica tanto hacia la imagen como hacia el medio. La necesidad de romper el límite encuentra en estos medios la herramienta más eficaz para ampliar y completar el discurso. A esto obedece ese cuestionamiento del medio. Las obras realizadas están cargadas de referencias posthistóricas y massmediáticas, la pintura se convierte en un campo de batalla, no siempre bidimensional, donde la imagen lucha para intentar romper sus límites. Para ello hay que hacer uso de una hibridación y unas estrategias

expansivas que tienden a romper esos límites bidimensionales de los que hablábamos y que son circunstanciales al medio.

La frontera entre lo de dentro (la pintura) y lo de fuera (el marco) salta por los aires, lo que lleva a percibir hasta qué punto el término pintura como unidad es una categoría artificial y el cuadro un concepto obsoleto. No se pretende volver a un estado idílico donde la pintura era la reina y protagonista, más bien lo que ésta intenta hacer es crear redes de acercamiento, rompiendo así sus límites, podríamos decir que saliendo de sí misma también de una manera física, buscando argumentos para explicarse.

Se han realizado una serie de piezas que tienen como finalidad tratar los conceptos intrínsecos en la historia de la pintura. Por lo que las obras tienen numerosas formas de proceder, bien sea haciendo uso del medio pictórico, puramente dicho, así como de nuevas tecnologías para representar lo ya representado o la utilización de maquetas que servirán como referentes que funcionaran como realidad/ficción en relación con la propia obra pictórica o la negación del propio proceso, sin olvidar de que estamos hablando de pintura constantemente.

El desarrollo de este proyecto no nace de un día para otro, si no que existe una investigación en torno a lo dicho anteriormente, el hablar del espacio de representación desde el espacio físico de la representación es una de las cosas que se me plantean desde mis inicios en la pintura. Encuentro su significado cuando me surge el interés por las imágenes representadas por



Fig 36: LEMOS, Iker. *Fire and painting*, (2013). Óleo y esmalte sobre lienzo. 46 x 37



Fig 37: LEMOS, Iker. *Painting and fire*, (2013). Óleo y esmalte sobre lienzo. Díptico

mi mismo, para replantearlas y reproducirlas nuevamente, como es el caso de la obra realizada en 2013, *Fire and painting* y *Painting and fire*. Donde una vez pintada la imagen primigenia, situándola en un fondo blanco donde la figura y el fondo se confunden, donde el blanco sirve como marco y como imagen misma, se plantea la nueva representación de dicha imagen, que se fragmentará una vez fotografiada y se pintará otorgándole una nueva identidad y una nueva mirada ante una misma imagen.



Fig. 38: Vista de la exposición *Hide and seek* en Galería Silvestre con motivo de Madrid *a3bandas*

O en el caso de “*Construcción Nómada*” que sirve como pretexto para realizar una imagen que posteriormente es replanteada y cuestionada, fragmentándola, reproduciéndola digitalmente, plegándola y extendiéndola, generando así nuevas imágenes, con nuevas identidades y con nuevos límites.



Fig. 39: LEMOS, Iker. *Construcción nómada*, (2014). Óleo y esmalte sobre tabla. 100x100 cm.

Este replanteamiento de la imagen me lleva a elaborar diferentes maneras de cuestionarme la identidad de la imagen, reproduciendo fragmentos como es el caso de *Where is Walter?*, un políptico que parte de una imagen que es distorsionada y fragmentada, fotografiada, pintada de nuevo. Para ello establezco los límites concretos de una imagen que altero y mediante manipulaciones digitales y manuales, reproduciéndolo tantas veces como sea necesario, despojándola de su identidad primigenia.

Se realiza un nuevo paso más allá, el de pintar lo ya pintado, una re(re)presentación de aquello que ya hemos presentado. Una vuelta a cuestionarnos sobre la propia imagen y sobre el medio en el que está contenida. Por lo que, una vez tenemos una pintura, en cualquier momento del proceso, se extraen fragmentos que la componen, fotografiándolos y extrayéndolos del marco pictórico, para introducirlos nuevamente una vez alterados. Así pues, supone una vuelta a lo dicho anteriormente, una representación de aquello representado, una pintura dentro de otra pintura.

Siendo el montaje de la obra otro aspecto a resaltar, tal y como se pudo comprobar en la exposición "*Found in Traslation*" en la Galería del Tossal formando parte del *Festival Internacional de Artes Plásticas Incubarte 7*, donde se situaron las piezas de forma que completaban un *puzzle* en la pared, ya que se juega con los espacios es en blanco que se encuentran tanto dentro como fuera de la imagen.



Fig. 40: LEMOS, Iker. *S/T (En construcción)*, (2015). Óleo y esmalte sobre tela. 35x27cm.



Fig. 41: LEMOS, Iker. *Where is Walter?* (2015). Óleo y esmalte sobre lienzo y tabla. Políptico (180x125 cm aprox.)

Estos procesos de alteración digital y manual de la imagen me sirven para cuestionar la identidad y procedencia de la misma. Generar una nueva realidad que nace de otra de la que no sabemos si es real o ficticia. Así pues se trata de un constante cuestionamiento entre realidad y ficción, donde la pintura vuelve a mostrarnos esa artificialidad y engaño.

Este juego también se establece en *Módulo lunar (Imagen no encontrada)*,<sup>44</sup> una obra que intenta versar nuevamente sobre los límites de la imagen, la situación de realidad y ficción, ya no solo desde el punto de vista de la pintura como elemento de generar ficciones si no por la elección de un motivo que se sitúa en ese lugar, la llegada a la luna. Acontecimiento del que no sabemos su veracidad y el cual me sirve a la perfección para hablar tanto de los medios como elemento de montaje para generar realidades, como de la utilización de elementos de manipulación digital que me sirven para reproducir tantas veces como sea necesaria la imagen, hasta establecer un punto concreto para traducirlo a la pintura. Además su montaje expositivo le otorga una nueva interpretación conceptual y es que se objetualiza el cuadro, la imagen se sitúa en el suelo con una separación de la pared. Realizando los agujeros pertinentes y sus respectivas alcayatas las que servirían para colgar el cuadro, pero que no en esta ocasión.

Ante estos planteamientos de aceptación de la imagen se establece una nueva manera de mirarla; la anulación. Por medio de la colocación de un velo negro sobre la obra *Dentro (Sin fondo)*, se sitúa una tela negra encima del lienzo, que aparentemente tapa un cuadro y que sirve para negar la imagen que contiene, se trabaja por defecto, a diferencia de trabajos posteriores que se actuará por exceso.

Se establece la idea de la ilusión de la pintura, haciendo un guiño al famoso duelo de Zeuxis y Parraxius narrado por Plinio “el viejo”, ya que cuando observamos esta pieza de



Fig. 42: LEMOS, Iker. *Dentro (Sin fondo)* (2015). Óleo sobre y esmalte sobre tabla. 41,5 x 37 cm.

---

<sup>44</sup> Véase pág. 67

lejos, no somos conscientes de que está pintada hasta que nos acercamos a la obra, estableciendo una nueva realidad a partir de la negación de la imagen. Se habla, además, de la objetualidad de la imagen, ya que al igual que *Modulo Lunar (Imagen no encontrada)* se coloca en el suelo a con una pequeña separación a la pared, otorgándole nuevamente esa idea de realidad y ficción, como si de una tela real se tratase y que oculta una imagen pero que a su vez se trata de una mera representación<sup>45</sup>. Este proceso de trabajo me va planteando nuevas visiones para ir evolucionando en el transcurso del proyecto.

Por consiguiente *Imagen aparente. Dentro y fuera*<sup>46</sup>, se trata de una instalación que consta de un lienzo de 122x87cm, una fotografía de las mismas dimensiones, 80 imágenes de 15x10cm y un cuadro de 30x20cm. En dicha instalación se hace uso de diferentes medios para hablar de todo lo que hemos tratado con anterioridad. En este caso la idea de hacer uso de la misma imagen por exceso se situaría en contraposición de la obra *Dentro (Sin fondo)* que funciona por defecto. Es decir, mediante diversas estrategias se llega a los mismos objetivos, el cuestionamiento de la imagen más allá de su representación pictórica. En *Imagen aparente. Dentro y fuera* se establece un juego donde primeramente se elabora un lienzo que sirve como referente, donde se superponen imágenes, donde el fondo no se distingue de la figura, donde el medio cubre el marco. Una vez tenemos esta fotografía, se imprime en las mismas dimensiones, se arruga y se coloca junto a la obra pictórica, adquiriendo una nueva identidad. Esta pieza la fotografiamos de nuevo y reproducimos de manera digital en numerosas ocasiones y colocadas sobre una balda blanca con una cruz que hace referencia a una imagen no encontrada (*Image not found*). Esta imagen que se sitúa en la balda es pintada sobre un pequeño lienzo, que nuevamente hace referencia a la imagen que se ha desplazado y ya no se encuentra ahí. Por lo que nos situamos ante 4 imágenes diferentes pero que parten de una misma, donde el consumo de ellas es diferente, la pintura necesita un tiempo de recreación sobre ella, la fotografía se consume de una forma más veloz, las pequeñas imágenes son portables y el espectador puede llevárselas y por último el pequeño lienzo, con esa forma geométrica, únicamente nos resitúa sobre esa pequeña imagen que nos hemos llevado a casa.

No obstante, se trata el espacio de la pintura desde el espacio físico de la pintura, se realiza un cuestionamiento no solo de la imagen sino también

---

<sup>45</sup> Véase pág. 69

<sup>46</sup> Véase pág. 72

del propio medio pictórico así como de sus límites dentro del marco. Hablando del marco desde dentro del mismo, con visiones frontales, juegos de trompe-l'œil o espacios en blanco que se confunden con la pared.

Con una estrategia similar nace *Sin figura*, donde a partir de la idea de donde se sitúa la imagen dentro sus límites físicos se establece un intento de no diferenciar la figura del fondo. Se parte de la retícula como elemento de fondo, desde donde mi práctica pictórica comienza, un elemento que me sirve como inicio para elaborar una pintura. Para ello se ha hecho uso

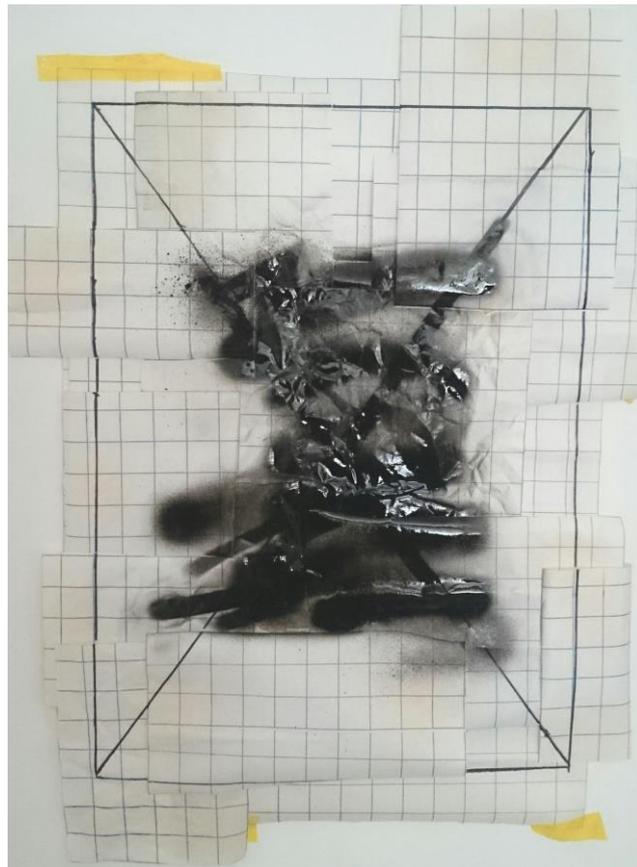


Fig. 43: LEMOS, Iker. *Sin figura* (2015). Papel cuadriculado y spray. 92 x 73 cm.

de un papel cuadriculado, recortado y superpuesto como si de una imagen se tratase, es decir, se hace uso de una metodología similar a la anterior, pero en este caso no se trata de imágenes extraídas de los medios, sino que se trata de lo que yo consideraría el propio fondo del comienzo de un cuadro.

En este proceso únicamente pretendo conseguir un juego de ilusión, donde no se entienda que se coloca encima de que, creando una superficie lisa donde se situaría una imagen pero que en sí mismo se trata de una, es decir, el propio fondo se convierte en imagen. Una vez tenemos esta

superficie se realiza un cuadro haciendo referencia a lo que hablábamos anteriormente, una imagen no encontrada, no disponible. (*Image not found*). Para posteriormente hace uso de spray de una manera gestual para crear una imagen que anula la propia imagen, lo que podría recordarnos a la obra de Christopher Wool, se realiza un nuevo juego de figura y fondo. Proceso que no tiene el uso de la pintura como en otras obras, sino que los propios materiales tratan la fisicidad de la imagen y del medio. Para finalizar la obra se realiza una fotografía y se imprime al mismo tamaño, nuevamente versando sobre lo real y lo ilusorio, son constantes referencias a esa idea del objeto real frente a la representación del mismo.

Ante esta fisicidad de la obra se me plantean nuevas posibilidades de representación y presentación de las obras, siendo así como nace *Imagen abatida*,<sup>47</sup> en la que se lleva un proceso que nace a partir de la representación pictórica, por medio de superposición de imágenes, anulación de las mismas así como el uso de la pintura para cubrir por completo el soporte. Una vez hemos representado esta imagen por medio de la pintura se procede a fotografiarla y posteriormente quitar la tela del bastidor. Esta acción nos posibilita el poder situar la tela como queramos y donde queramos, en mi caso le he otorgado esa objetualidad situándola enrollada y sobre el suelo, tal y como aparece en la imagen

Tras este proceso de objetualizar de la obra y teniendo la imagen de forma digital, ya que la hemos fotografiado situada en el bastidor, se procede a imprimirla al tamaño real. En este caso la imagen es colocada sobre una estructura de madera que se coloca a 90º con la pared y que nos remite al bastidor. Por lo que al final en esta instalación pictórica nos encontramos ante la tela hecha objeto y situada sobre el lienzo y la reproducción fotográfica sobre papel que se sitúa sobre una especie de bastidor a 90º con la pared. Ante esta situación de la imagen entendemos que se ha desplazado de la pared para salir de esta y convertirse en una imagen tangible, que bien nos puede recordar a como se colocan los rollos de papel en las imprentas.

---

<sup>47</sup> Véase pág. 77

## 5 – PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LA OBRA PERSONAL

Para hacer un análisis del proceso plástico que se ha llevado a cabo he tomado 4 obras que me han servido para ir abarcando los conceptos que hemos ido desarrollando a lo largo de la parte teórica. Para explicar la realización de las piezas de este proyecto iremos describiéndolas en orden cronológico, con el fin de que quede claro la evolución del trabajo, así como las nuevas visiones que se me van planteando entorno a la pintura, la imagen y el soporte.

Estos procesos son verdaderamente importantes en el desarrollo de mi trabajo, pues encuentro en estos las claves para poder seguir desarrollando mi práctica, hallando en cada una de las obras que voy conformando nuevas formas de trabajar con la imagen, proponiéndome a mí mismo nuevos límites dentro del cuadro y nuevas formas de entender la pintura.

### 1 – “Módulo lunar (Una imagen no encontrada)”

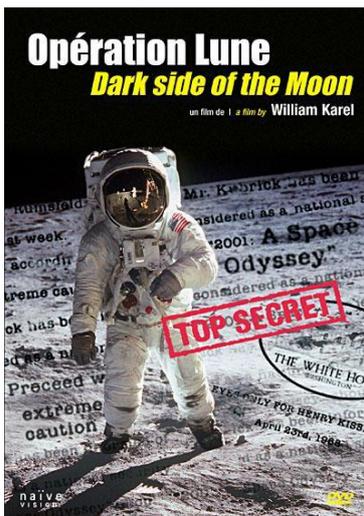


Fig. 44: Portada de *Operación Luna* (2002), documental dirigido por William Karel

Para la realización de esta obra lo que primero que se realiza es un rastreo por los medios con el fin de encontrar una imagen que nos sea sugerente y que verse sobre la realidad y la ficción en las imágenes. En este caso “*Operación Luna*” (2002) nos sirve de punto de partida para hablar de ese cuestionamiento de la realidad de las imágenes, ya que este falso documental narra la posibilidad de que la llegada a la Luna no fuera más que un montaje orquestado por el entonces presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon. Ante esta posibilidad, mostrada en forma de video, de que un suceso mundialmente conocido fuese un engaño y que fueron otros los acontecimientos que realmente sucedieron me surge una relación directa entre la representación de las imágenes y el medio pictórico, ya que como se ha ido desarrollando durante el transcurso del trabajo entiendo la pintura como un medio que trata de realidad e ilusión al mismo tiempo. La representación de la llegada a la Luna es igual de verosímil que el falso documental, ya que las imágenes son, para el espectador, igual de reales y aparentemente tangibles, es pues que la representación de las imágenes nos suscita esa dicotomía entre lo real y lo ficticio, que ya en líneas anteriores nombrábamos.

Así pues, tras el rastreo por los medios del que hablábamos al principio encontramos diferentes imágenes que nos pueden servir para representar lo que pretendemos contar con esta obra. Son extraídas bien de internet o bien directamente del documental *“Operación Luna”* (2002).



Fig. 45: Imágenes que han servido como referentes para la elaboración de la obra

Una vez se ha elegido la fotografía que utilizaremos como referente, según aspectos formales y pensando que será la más oportuna para elaborar nuestro trabajo, se ha reproducido de manera digital imprimiéndola en DIN-A4, visionándola ya no en una pantalla sino otorgándole fisicidad a la imagen. Una vez tenemos la imagen física la arrugamos y la extendemos, realizando un ejercicio manual donde la impresión va perdiendo su relación con la original. Lo que consideramos como original es la imagen que se contempla por primera vez en los medios, aunque somos conscientes que no es esta la imagen primigenia sino que es una reproducción más de lo que sería la realidad, pero de la que no podemos partir en este caso ya que se trata de un acontecimiento del que no hemos sido partícipes en primera persona. El resultado del plegado y la extensión de la imagen se fotografiada, volviendo a crear una nueva imagen que ya tiene poco que ver con la que extrajimos de la web.

Una vez tenemos esta imagen digitalizada volvemos a reproducirla, generando así una quinta imagen, la cual ya no solo contiene el motivo sino a la que se le ha añadido un fondo que funciona igualmente como imagen y del que ya no existe una clara distinción. Este resultado se vuelve a manipular tal y como hemos hecho en los pasos anteriores.

Cuando hemos finalizado la manipulación manual de la imagen la volvemos a reproducir mediante fotografía, volviendo a cuestionarla así como añadiéndole un nuevo carácter a la misma. Una vez creemos oportuno que la imagen contiene el



Fig. 46: Imagen impresa, arrugada, extendida y fotografiada.

aspecto y carácter que le queremos otorgar a la obra pictórica procedemos a realizar una traducción a la pintura.



Fig. 47: Imagen que sirvió de modelo para la realización de la obra pictórica.

A la hora de pintar se plantean nuevos aspectos como el propio medio pictórico, su soporte o la imagen digital ante la que nos encontramos. En este proceso plástico se pondrá en cuestión nuevamente la propia identidad de la imagen primigenia de la que ya nos habremos desentendido y que mediante la pintura volveremos a alejarnos un poco más, otorgándole nuevas interpretaciones. Ya que, la utilización de la pintura en este caso es una experimentación, un proceso en la que ella misma habla sobre ella misma, donde se habla del lugar de representación desde el propio lugar de representación, donde se superponen planos de color, donde la figura y el fondo se encuentran en un lugar coincidente que es el marco, pero que es desplazado dentro de la propia imagen, no dejándonos entender que es soporte que es medio, hasta donde llega la imagen o si se trata todo de una imagen. Cuestiones que me interesan a la hora de abordar una pintura, ya que son aspectos que nos hacen preguntarnos ya no solo sobre la imagen representada, que de donde parte el proyecto, sino sobre la pintura y sus límites como lenguaje entre realidad y ficción.

En la elaboración del cuadro se toma como referente la imagen que analizábamos con anterioridad pero que no se copia de una manera mimética sino que se pretende extender la pintura sobre el soporte, partiendo de dicha imagen pero dejando entrever un proceso pictórico de experimentación, donde se mezclan

materiales como el óleo, las ceras o el esmalte, con la finalidad de ir generando diferentes calidades sobre el soporte. En este sentido se utilizan diversas estrategias dentro de la pintura como son los barridos y los arrastrados, así como el uso de tintas planas para crear construcciones que nos otorgan ese volumen, ilusorio, que vemos en el cuadro. El uso de la cuadrícula nos sirve como elemento desde el que se parte y que se entendería como el fondo del cuadro y que en el caso de esta imagen se deja ver por algunas partes del mismo, tratando nuevamente la cuestión de la no diferenciación entre figura y fondo.



Fig. 48: Visión del montaje de la obra *Módulo Lunar* (*Imagen no encontrada*) para la muestra PAM!2015 en la Facultad de Bellas Artes San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia)

Así pues esta obra que como hemos dicho versa sobre cuestiones relacionadas con la realidad y la ficción dentro de la representación de imágenes, así como el uso de la pintura para tratar esos conceptos. Además tiene un añadido, que es su disposición en el montaje expositivo, como se coloca esta obra en una sala de exposiciones. En este caso y para la exposición que se realizará en septiembre 2015 en la Sala Parés con motivo de *Art<35*, la obra se sitúa apoyada en el suelo con dos cantoneras que protegen el cuadro y con una pequeña separación con la pared, otorgándole así un carácter

objetual a la imagen. Esta situación también propicia que no se diferencie bien la parte superior del cuadro, pintada completamente de blanco, y el propio blanco de la pared, con la finalidad de generar un engaño visual. Otro de los aspectos que acompañan al montaje de esta obra es que la pared irá agujereada con sus respectivas alcayatas a la altura en la que “debería” estar situado el cuadro de un modo tradicional, pero al tratarse de una *imagen no encontrada*, no se coloca aquí sino que se ha desplazado de lugar.



LEMOS, Iker  
*Módulo Lunar (Imagen no encontrada).*  
165x122cm. Óleo y esmalte sobre tabla. 2015

## 2 – “Imagen aparente (Dentro y fuera)”

En *Imagen aparente; Dentro y fuera* se hacen uso de nuevas estrategias que se me van planteando conforme voy elaborando diferentes obras que tienen como principal eje discursivo el cuestionamiento de la imagen más allá de su representación pictórica, por lo que al hacer uso constantemente de imágenes impresas y traducirlas al lenguaje de la pintura me hace plantearme dónde situaría yo esa imagen reproducida digitalmente si formase parte de mi obra.

Así pues partiendo nuevamente de un rastreo por la red de imágenes prácticamente aleatorias, que van suscitando en mí un interés estético por su baja calidad o por sus aspectos compositivos, me dispongo a elaborar una superposición de estas a partir de su reproducción en papel, lo que me permite que pueda hacer uso de la extensión, el plegado y demás alteraciones manuales. Este proceso de selección no es más que el punto de partida, ya que lo que pretendemos a la hora de pintarla es alejarnos de estas y tomar como referencia únicamente ese carácter que nos remite a un sobre exceso de información dado por la yuxtaposición de imágenes así como la falta de información en algunas de ellas.

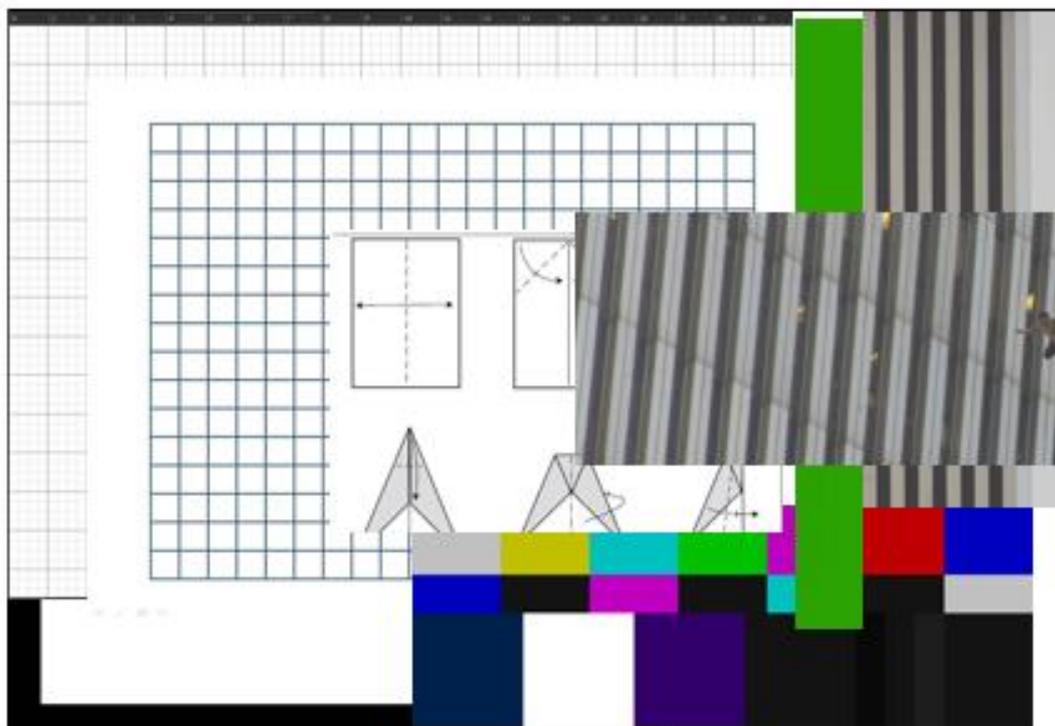


Fig. 50: Imagen que sirve de ejemplo de la aleatoriedad de la selección de imágenes para conformar la obra pictórica.

Estas imágenes, que como ya dijimos en la parte teórica, se han convertido en algo plural y que constantemente nos van remitiendo a otras imágenes hacen que nuevamente se vayan yuxtaponiendo en nuestra mente sin ninguna secuencia, montándose unas con otras, al igual que el montaje que elaboramos para realizar la obra de este proyecto. Por lo que diríamos que esta actividad de montaje de imágenes hace que actúen unas con otras entre sí de manera que no exista ninguna relación temporal ni espacial.

A diferencia de la obra que analizamos anteriormente, en este caso no existe un proceso tan manual de alteración de la imagen, sino que en este caso me implicó más de una manera intelectual. Una vez tenemos la imagen que más o menos puede funcionar para la traducción a la pintura la alteramos de una forma conceptual, sin que haga falta el uso de la imagen física, otorgándome así mayor libertad a la hora de elaborar la obra, permitiéndome cambiar todos los parámetros que crea oportunos hasta conformar lo que yo considero la imagen final sobre el soporte.



Fig. 51: Detalle de *S/T (Imagen aparente. Dentro y fuera)*

Es por lo tanto, importantísimo en este proceso de trabajo el desvincularme de todo tipo de referente haciendo uso por lo tanto de una manera de pintar más orientada hacia cubrir por completo el soporte con el medio, lo que provoca que

vayan surgiendo diferentes calidades con la mezcla de diferentes materiales como puede ser el esmalte y el *spray*.

Estas posibilidades plásticas son las que me permiten hablar de pintura como medio, pues el uso de esta de una manera despreocupada me hace plantearme nuevas cuestiones dentro de los límites físicos de la imagen, puesto que no me importa tapar, rasgar o tachar cualquier elemento que se haya pintado, ya que en el proceso están implícitas todas esas acciones contra la imagen, que acaban convirtiéndose en imagen.



Fig. 52: Detalle de S/T (*Imagen aparente. Dentro y fuera*)

Por lo que existe un cuestionamiento no solo del medio sino también de la propia imagen, así como sus límites dentro del marco. Hablando del marco desde dentro del mismo, con esas visiones frontales y juegos de ilusión, espacios en blancos que nuevamente hacen que nos confundamos con la pared misma.

La imagen de referente funciona como un juego de repetición, donde una vez se considera finalizada la pieza pictórica se fotografía e imprime manteniendo el formato original de la pintura. Una vez tenemos esta imagen se manipula manualmente haciéndole que pierda su identidad primigenia, generando así una nueva imagen que bien podría funcionar independientemente. Este proceso de plegado además le otorga a la imagen nuevas formas dentro de ella, así como mayor fisicidad y objetualidad, ya que sobresale del plano de la pared con sus pliegues, lo que hace que se diferencie de la pintura.

Por lo que nos encontramos ante una imagen pictórica frente a su reproducción digital en papel, haciendo un juego directo entre lo real y lo ficticio, un cuestionamiento de la imagen que se representa y que va adquiriendo nuevas interpretaciones en cada una de sus reproducciones.



Fig. 53: LEMOS. Iker. *S/T (Imagen aparente. Dentro y fuera)*.(20015) Óleo, esmalte y spray sobre tabla. 122x86cm



Fig. 54: LEMOS. Iker. *S/T (Imagen aparente. Dentro y fuera)*.(20015) Impresión digital y cinta adhesiva. 122x86cm



Fig. 55: Reproducciones de DIN-A4 de 22x11cm de la reproducción digital de la fotografía del cuadro original.

Una vez tenemos ambas reproducciones volvemos a fotografiar la impresión para así cambiarla de escala y repetirla tantas veces como sea necesario, para el proyecto que se realizó en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos para la muestra *PAM!2015* se hicieron uso de 80 reproducciones de dicha imagen. El cambio de escala que se realiza es de pasar de 122x86cm a 22x11 cm, divididos en un DIN-A4 que posteriormente se recortó sin dejar margen, es decir, recortando por el límite de la imagen.

Una vez tenemos estas imágenes impresas en pequeño formato se elaboró una balda sobre la que se colocarían estas imágenes con el fin de que el espectador pueda llevarse una a casa, es decir, consumiendo esta imagen de una manera más directa y haciendo alusión a la manera que tenemos de conocer las obras de arte, que es

por medio de imágenes digitales que encontramos en internet o catálogos. En la balda que se colocó a la izquierda de la imagen impresa se realizó una marca que

hace alusión a la imagen no encontrada (*Image not found*) y que apareció en el momento que se acabaron todas las reproducciones, replanteando su situación.



Fig. 56: Balda blanca sobre la que se encuentran 80 reproducciones digitales de la reproducción de la fotografía del cuadro original.



Fig. 57: Balda blanca sin reproducciones y con forma rectangular que hace referencia a la imagen no encontrada.

Esta marca que se realiza además es repetida en un lienzo de pequeñas dimensiones que se coloca en la parte superior derecha de la imagen pictórica y que la forma de la que hablamos tiene el tamaño de las reproducciones colocadas sobre la balda, por lo que se pretende hacer una negación de la imagen que debería estar situada ahí, una pérdida de información, una imagen que está fuera del marco pero que igualmente podemos consumir por medio de la imaginación.

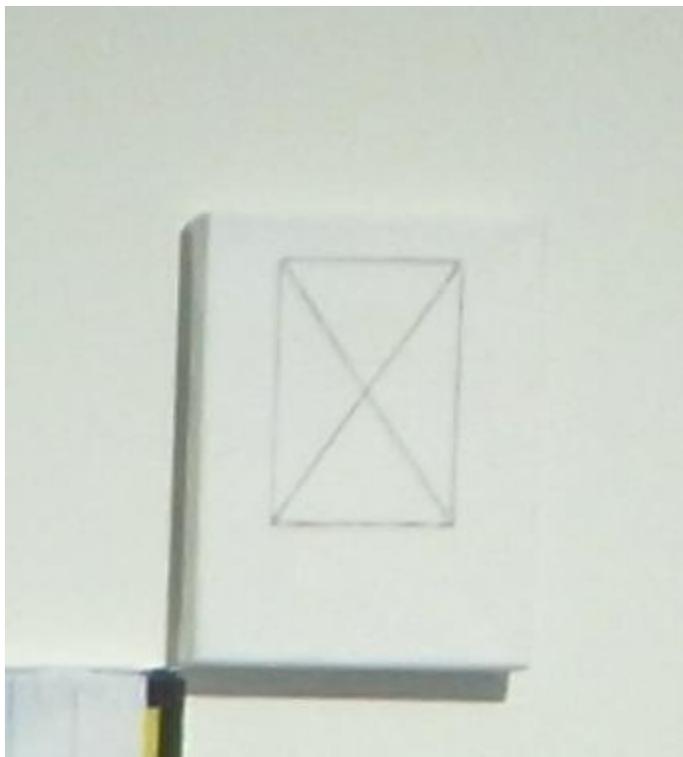


Fig. 58: Lienzo de 22x19 cm, situado en la parte superior derecha de la imagen pintada.

Así pues nos encontramos ante diferentes imágenes con una identidad diferente, son imágenes aparentes una de otra, ya que lo que observamos entendido como imagen tiene aspecto de algo que no es verdadero o real. Planteándonos nuevamente esas relaciones que establecemos entre la realidad y fisicidad de los objetos como son el soporte pictórico o el propio papel arrugado frente a la ilusión que nos otorgan las imágenes una y otra vez reproducidas para su consumo. No obstante estamos hablando de lo que se sitúa *dentro* y *fuera* de los límites de la imagen y como esta queda desplazada.



LEMOS, Iker

*Imagen aparente. Dentro y fuera*

Medidas variables/ Impresión digital óleo, spray y esmalte sobre tabla y lienzo/ 2015

### 3 – Imagen abatida

En esta tercera pieza a analizar se han hecho uso de la misma estrategia que la obra anterior para hacer la búsqueda de las imágenes para después traducirlas a la pintura. En este caso si se han buscado una serie de imágenes concretas, imágenes codificadas extraídas de películas pornográficas. El motivo de estas imágenes viene dado a que tras cursar *Eros, violencia y pintura*, la obra debía estar relacionado directamente con los contenidos de la asignatura. En mi caso fue el uso de estas imágenes codificadas extraídas de películas pornográficas, tal y como hemos dicho, y donde no se podía ver ningún cuerpo, existe por lo tanto una acción contra la imagen; la censura.

Esta censura que habla Didi Huberman como método de trabajar de las imágenes y que pone en relación con la estrategia de la actuación por medio del exceso, me sirve para hablar nuevamente de exceso de las imágenes por medio de la superposición de estas así como de la propia censura o anulación de la imagen, lo que nos hace que la mente entre en juego para completar lo que vemos.



Fig. 60: Imágenes escogidas tras un rastreo por Internet

Otra diferenciación con las anteriores obras es que no existe un trabajo manual de montaje de las imágenes sino que una vez son impresas se van colocando a modo de *collage* sobre una tela montada en un bastidor. Por lo que el juego en este caso se trata de hacer uso de la imagen impresa “original” junto a la propia pintura, tapando por completo el soporte por medio de impresiones y esmalte. Este proceso me permite poder tratar la imagen de un modo en el que puedo poner y quitar de una manera más directa, es decir, las imágenes que colocamos sobre la tela posteriormente pueden ser arrancadas para generar así texturas pictóricas, juegos ilusorios donde no sabemos si es realmente pintura o el propio papel. Además estos fragmentos que extraemos nos servirán posteriormente para la realización de otras piezas, que posteriormente trataremos.



Fig. 61: LEMOS. Iker. *S/T.* (2015) Óleo, impresiones digitales, vinilo, esmalte y spray sobre tela. 116 x 86 cm

Existe una pintura directa y con diferentes calidades ya que como hemos dicho se ha incorporado el papel y el vinilo como elementos que nos proporcionan nuevas texturas. Este proceso de yuxtaposición de elementos nuevamente nos otorga la capacidad de poder establecer los límites físicos del marco desde dentro del marco, como ya se ha hecho en otras piezas haciendo uso del blanco en los lados de la imagen, no dejando que estas acaben o por lo contrario que acaben en este punto.

Una vez tenemos esta imagen acabada la fotografiamos y la imprimimos al tamaño real del lienzo, nuevamente haciendo esa relación entre real y copia, donde la copia adquiere autonomía. En este caso se me plantea como disponerlas en el espacio con el fin de no acabar siendo repetitivo, por lo que cuestionándome

la fisicidad de la imagen encuentro la solución de colocar la tela de lienzo pintada de forma que adquiera objetualidad, de este modo la enrolló formando un tubo donde parte de la imagen original se esconde y solo podemos ver una parte de ella, realizando así nuevamente una acción de censura contra la imagen, igual que se realiza al codificarla.

Ante este proceso de presentar la obra me surgen más problemas relacionados con la fisicidad del objeto pictórico, siendo el bastidor de madera otro elemento a tener en cuenta ya que es sobre este sobre el que se coloca, tradicionalmente, la imagen. Por lo que se realiza una estructura de madera a 90º con la pared donde dejaremos caer la impresión digital de la imagen, como si de un papel de imprenta se tratase.



Fig. 62: LEMOS. Iker. *S/T.* (2015) Óleo, impresiones digitales, vinilo, esmalte y spray sobre tela. 116 x 86 cm



Fig. 63: LEMOS. Iker. *S/T.* (2015) Imagen digital situada sobre listones de madera. Medidas variables

Así pues nos encontramos ante, dos objetos diferentes con una misma identidad primigenia, un tubo realizado de lienzo sobre la que se sitúa una imagen que no se puede contemplar al completo y junto a este una estructura de madera sobre la que se coloca una imagen que parte de la primera pero que tiene otra naturaleza así como otro soporte. En ambos casos la imagen no puede ser visualizada en su totalidad de una manera directa, violentando por lo tanto la imagen.



Fig. 64: Detalles de las instalación *Imagen abatida*.

Para contrarrestar esto se proyecta en una pared contigua la imagen total, visionando por lo tanto únicamente luz, provocando que el espectador tan solo pueda ver completamente la imagen de una manera digital, al igual que lo podemos hacer en una pantalla de ordenador. Se trata por lo tanto de tres imágenes donde la única forma de verla en su totalidad es del modo más ilusorio, mediante haces de luz, ya que la imagen primigenia ha desaparecido y se ha convertido en otra cosa, es ahora un objeto que contiene pintura.

## 5. 2. – APENDICE DOCUMENTAL: EXPOSICIONES

# a3bandas

Fig. 65: Logotipo del festival Madrid a3bandas

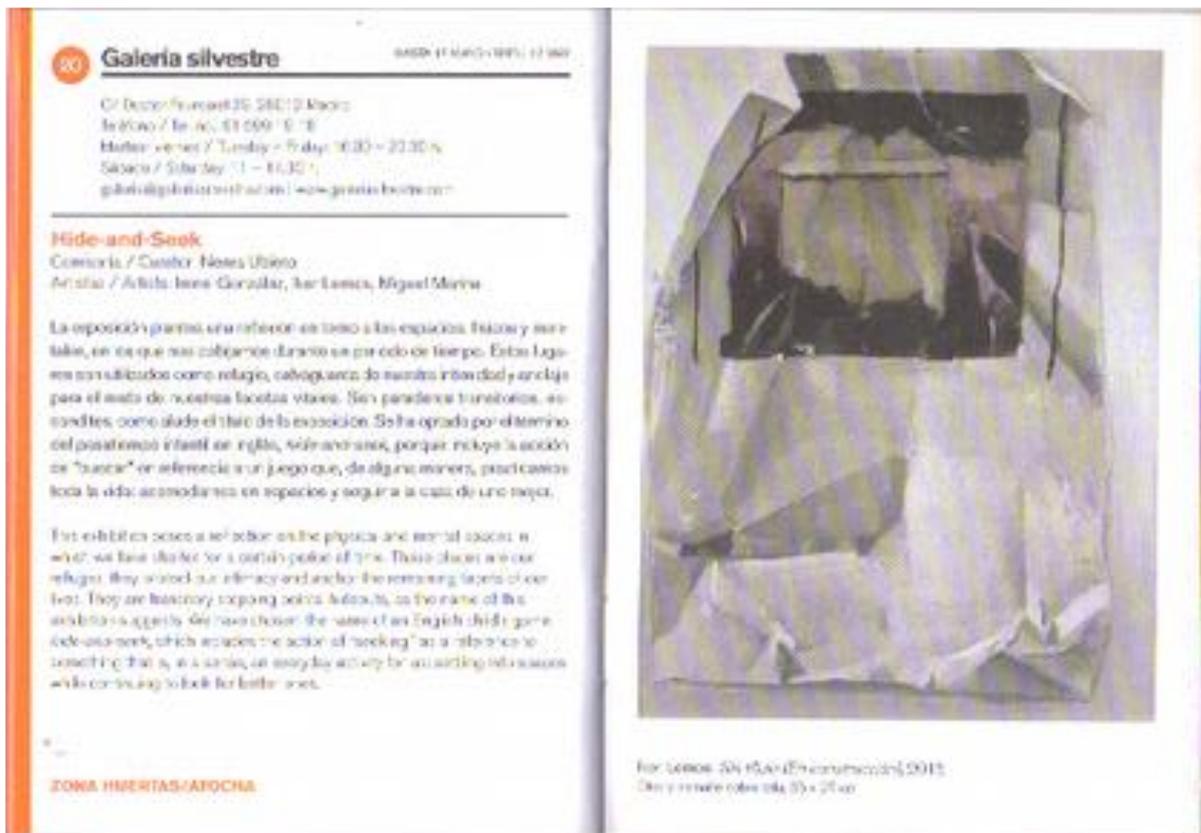


Fig. 66: Libro informativo de las exposiciones del festival



Fig. 67: Vista de la exposición "High and seek" en Galería Silvestre. Irene González e Iker Lemos



Fig. 68: Vista de la exposición "High and seek" en Galería Silvestre. Irene Gonzalez e Iker Lemos



Fig. 69: Cartel de la exposició "Found in translation" y entrada a la Galería del Tossal

**FOUND IN TRANSLATION**

"(...) se con la moltiplicazione delle immagini del mondo perdiamo il senso della realtà, come si dice: forse non è poi una gran perdita."

Gianni Vattimo, *La società trasparente*.

---

Las nuevas tecnologías generaron una transformación en la imagen, llevándola a ser manipulada y engañosa a la vez que más compleja y hasta a veces interactiva. Junto a la llegada de las redes sociales, provocaron un cambio en el universo íntimo del desarrollo existencial del ser humano. Tanto nosotros, como la imagen de nosotros mismos, nos estamos adaptando -sin necesidad de dirigirlo- a este proceso de transformación.

Estas obras investigan la naturaleza de la imagen hoy día, hablan de la pérdida de su fiabilidad, de los límites entre universo público y privado, de la desentrenada creación de avatares digitales que reflejan la necesidad de compartir la propia experiencia personal. Son obras que reflexionan sobre la cantidad de información visual que asimilamos día tras día. Son obras que bien critican esta alienación, o bien buscan una nueva estética en el intento de construir una nueva realidad.

Hay imágenes que representan y hay imágenes que se resisten.

**ARTISTAS / ARTISTES**  
 Laurene Bois-Mariage  
 Brice Bourdet  
 Eduardo Cure  
 Irene Faus

Sabina Jacobsson  
 Iker Lemos  
 José Manuel Madrona  
 Victor Meliá de Alba

Valérie Prot  
 Jess Rotherham  
 Ian Samels  
 José Sánchez López

*Les noves tecnologies van generar una transformació en la imatge, portant-la a ser manipulada i enganyosa alhora que més complexa i fins de vegades interactiva. Al costat de l'arribada de les xarxes socials, van provocar un canvi en l'univers íntim del desenvolupament existencial de l'ésser humà. Tant nosaltres, com la imatge de nosaltres mateixos, ens estem adaptant -sense necessitat de dirigirlo- a aquest procés de transformació.*

*Aquestes obres investiguen la naturalesa de la imatge avui en dia, parlen de la pèrdua de la seva fiabilitat, dels límits entre univers públic i privat, de la desentrenada creació d'avatars digitals que reflecteixen la necessitat de compartir la pròpia experiència personal. Són obres que reflexionen sobre la quantitat d'informació visual que assimilem dia rere dia. Són obres que bé critiquen aquesta alienació, o bé busquen una nova estètica en l'intent de construir una nova realitat.*

*Hi ha imatges que representen i hi ha imatges que es resisteixen.*

Fig. 70: Texto explicativo de la exposición "Found in translation"



Fig. 71: Visión de la exposición "Found in Traslation" en Galería el Tossal.



Fig. 72: Visión de la exposición "Found in Traslation" en Galería el Tossal.



Fig. 73: Cartel de la muestra PAM!15



Fig. 74: Cartela de la obra de Iker Lemos



Fig. 77: Vista del a exposición *PAM!15*



Fig. 76: Vista del a exposición *PAM!15*

## CONCLUSIONES

El proyecto desarrollado tuvo como pretensión abordar una serie de obras pictóricas que tuviesen como finalidad reflexionar sobre mi propia práctica artística, un cuestionamiento de la práctica desde la práctica, con el fin de poder desarrollar aquellos aspectos que están relacionado con ella directamente. En este punto y tras analizar nuestro contexto visual-tecnológico, en como consumimos las imagen y como esta se ha convertido en un trasmisor de conocimiento me hizo recapacitar sobre donde se sitúa esa imagen, así como analizar su estrecha relación con la pintura.

El desarrollo del concepto de imagen, su multiplicidad y reproducción fue lo que me sirvió para ir conformando las primeras conclusiones para generar así nuevos intereses en torno a lo que se estaba trabajando. Pese a ser un defensor de la pintura por la pintura como medio para transmitir conocimiento, en este trabajo de investigación se han ido despertando intereses conceptuales que hasta entonces no se habían contemplado.

Los primeros planteamientos en torno al cuestionamiento de la imagen surgieron de una manera intuitiva, la forma de actuar era la de generar imágenes sugerentes a partir de lo ya realizado con anterioridad, un interés meramente plástico y que conforme se fue trabajando se fueron encontrando nuevos horizontes que nos hacían interrogarnos acerca de aspectos teóricos concretos, referenciales, técnicos y conceptuales que están relacionados con ella directamente.

Durante la investigación que se ha realizado, se hizo una progresión conceptual desde el origen y definición de la imagen hasta aspectos más complejos entorno a esta, planteamientos conceptuales que tienen que ver con su identidad, su reproducción, su montaje o su situación entre realidad y ficción, para así posteriormente poder relacionarla directamente con su situación dentro de los límites físicos de la pintura, el marco. Tras este proceso de investigación se considera que se ha realizado un gran avance en relación con nuestra práctica así como una toma de conciencia de la necesaria implicación personal en el desarrollo de nuestra práctica.

La pintura ha estado presente constantemente en mi vida y ha sido este proyecto una oportunidad más para poder elaborar un discurso que nos servirá para posteriores investigaciones en torno al medio pictórico. El análisis sobre como la pintura se ha ido adaptando a los cambios y transformaciones políticas, sociales y económicas ha sido un punto imprescindible en la elaboración de este proyecto. Donde se ha desarrollado cuestiones ligadas directamente con el cuadro, el cual, hasta el siglo XIV, estaba sujeto a otras artes como la literatura y la arquitectura y como va ganando autonomía en el Renacimiento (con la invención del cuadro como objeto-soporte de la pintura). Así como que a finales del XIX y principios del XX la pintura adquiere mayor autonomía y se convierte en un medio de expresión

que se reafirmaba en su propia fisicidad y plasticidad, hasta llegar a nuestros días donde las posibilidades en la pintura son infinitas, prevaleciendo la multiplicidad de planteamientos simultáneos y descentrados. Pese que se ha considerado que la pintura se está agotando en la actualidad son demasiados los lugares que existen para seguir explorando, la falta de una forma particular de actuar, estilo, material o temática han hecho que se logre que el supuesto agotamiento de la misma no sea más que una invitación más hacia una nueva experiencia en el medio y así poder encontrar nuevos horizontes.

Así pues podemos decir que la realización de este Proyecto Final de Master teórico-práctico me ha servido para clarificar y consolidar aspectos, ahora, imprescindibles en la construcción de mi obra personal. Lo que me proporciona poder seguir desarrollándolo y profundizándolo en un futuro muy próximo, ya que considero mi práctica artística, hasta ahora, es mi única forma de vida. Por lo que a nivel personal el desarrollo de este proyecto se valora como un proceso de aprendizaje, donde la investigación y la autocrítica, en lo relacionado directamente con la práctica, nos han proporcionado el planteamiento de nuevos proyectos en los que trabajar.

En lo relacionado directamente con la calidad plástica de los trabajos, considero que existe una progresión desde lo primero que se muestra hasta hoy, siempre teniendo en cuenta que este juicio que realizamos parte del gusto personal del creador. No obstante cabe decir que este proceso de trabajo, donde lo práctico prevalece sobre lo teórico ha resultado el inicio de un camino de transformación y adaptación a nuevas posibilidades conceptuales y procesuales que nos servirán de pretexto para continuar sintiendo que la pintura es nuestra vida.

## INDICE DE FIGURAS

**Fig. 1:** RAUSCHENBERG, Robert. Factum I. 1957.

**Fig 2:** RAUSCHENBERG, Robert. Factum II. 1957.

**Fig. 3:** Cartel publicitario de los hermanos Lumière cinematographe, mostrando una famosa comedia (L'arroseur arrosé, 1895).

**Fig. 4:** Imagen del hackeó en 1987 que sufrió la señal de TV abierta de EEUU, del cual no se tenía ningún control de censura.

**Fig. 5:** CARAVAGGIO. Narciso. 1597-1599.

**Fig. 6:** Imagen de la rueda de prensa que el presidente del Gobierno Mariano Rajoy dio ante la Junta Directiva del PP, a través de una televisión de plasma.

**Fig. 7:** Imagen del atentado de las Torres Gemelas el 11 de Septiembre de 2001 en Nueva York (Estados Unidos).

**Fig. 8:** Imagen televisiva "Sin señal" (Carta de colores).

**Fig. 9:** Imagen televisiva en la que aparece Curro (mascota de la expo Sevilla 92) junto al que por aquel entonces era el presidente del gobierno Felipe González.

**Fig. 10:** Boceto que me servirá como punto de partida para elaborar la obra Imagen abatida. Véase pág. 78.

**Fig. 11:** GORDILLO, Luis. Grandes y pequeñas amnesias. 2011.

**Fig. 12:** Vista del montaje de la exposición de Manu Muniategiandikoetxea "N4 (Baliagarregia)" en la galería Espacio Mínimo (Madrid) en abril 2013.

**Fig. 13:** SAIZ RUIZ, Simeón. Cadáveres de presos muertos en los bombardeos de la OTAN contra la cárcel de Istok (Kosovo), mayo 1999. 2010.

**Fig. 14:** Vista de la exposición de Miki Leal, Lo feo no se vende, en F2 Galería (Madrid) en Septiembre 2014.

**Fig. 15:** GUERRERO, Rubén. S/T (1) 2012.

**Fig. 16:** GUERRERO, Rubén. S/T (El marco). 2013.

**Fig. 17:** Representación del velo que servía como artificio para mirar y fijar, con la mayor precisión posible, las formas de la realidad en un soporte.

**Fig 18:** GIJSBRECHTS, Cornelius. The reverse of a framed painting. 1670.

**Fig. 19:** MANET, Édouard. El balcón 1868-1869.

**Fig. 20:** MONET, Claude. Nenúfares. 1920-1926.

**Fig. 21:** MALEVICH, Kasimir. Cuadrado negro sobre fondo blanco. 1914-1915.

**Fig. 22:** LEMOS, Iker. Dentro (Sin fondo). 2015.

**Fig. 23:** Vista de la obra de Malevich para la exposición 0.10 Última exposición de cuadros futuristas en Petrogrado (1915).

**Fig. 24:** Vista de la obra de Lisa Sigal, *Antes de ayer y pasado mañana* (2008), presentada en la Bienal de Whitney en 2008.

**Fig. 25:** Vista del estudio de Mark Rothko en el 222 Bowery Street de Nueva York.

**Fig. 26:** BROWN, Cecily. *Teenege Wildlife*. 2003.

**Fig. 27:** CEZANNE, Paul. *Una moderna Olimpia*. 1873- 1874.

**Fig. 28:** Ejemplo de notación de David Tudor de 1989 de la partitura original de John Cage, *4'33''* en 1952.

**Fig. 29:** RAUSCHEMBERG, Robert. *Pintura Blanca* (7 paneles). 1951.

**Fig. 30:** Vista de la obra Nº4 de Imi Knoebel, *Untitle*, en la galería Helga de Alvear (Madrid) con motivo de la exposición *Untitle* en 2007.

**Fig. 31:** STELLA, Frank. *The marriage of Reasons and Squalor, II*. 1959.

**Fig. 32:** NITSCHKE, Frank. *Nex-15-2006*. 2006.

**Fig. 33:** NITSCHKE, Frank. *Him-17-2006*. 2006.

**Fig. 34:** Vista del estudio de Christopher Wool.

**Fig. 35:** GUERRERO, Rubén. *S/T (Tipología)*, 2015.

**Fig. 36:** LEMOS, Iker. *Fire and painting*, (2013). Óleo y esmalte sobre lienzo. 46 x 37.

**Fig. 37:** LEMOS, Iker. *Painting and fire*, (2013). Óleo y esmalte sobre lienzo. Díptico.

**Fig. 38:** Vista de la exposición *Hide and seek* en Galería Silvestre con motivo de Madrid a3bandas.

**Fig. 39:** LEMOS, Iker. *Construcción nómada*, (2014). Óleo y esmalte sobre tabla. 100x100 cm.

**Fig. 40:** LEMOS, Iker. *S/T (En construcción)*, (2015). Óleo y esmalte sobre tela. 35x27cm.

**Fig. 41:** LEMOS, Iker. *Where is Walter?* (2015). Óleo y esmalte sobre lienzo y tabla. Político (180x125 cm aprox.).

**Fig. 42:** LEMOS, Iker. *Dentro (Sin fondo)* (2015). Óleo sobre y esmalte sobre tabla. 41,5 x 37 cm.

**Fig. 43:** LEMOS, Iker. *Sin figura* (2015). Papel cuadriculado y spray. 92 x 73 cm.

**Fig. 44:** Portada de *Operación Luna* (2002), documental dirigido por William Karel.

**Fig. 45:** Imágenes que han servido como referentes para la elaboración de la obra.

**Fig. 46:** Imagen impresa, arrugada, extendida y fotografiada.

**Fig. 47:** Imagen que sirvió de modelo para la realización de la obra pictórica.

**Fig. 48:** Visión del montaje de la obra *Módulo Lunar* (Imagen no encontrada) para la muestra PAM!2015 en la Facultad de Bellas Artes San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia).

- Fig. 49:** LEMOS, Iker Módulo Lunar (Imagen no encontrada). 165x122cm. Óleo y esmalte sobre tabla. 2015.
- Fig. 50:** Imagen que sirve de ejemplo de la aleatoriedad de la selección de imágenes para conformar la obra pictórica.
- Fig. 51:** Detalle de S/T (Imagen aparente. Dentro y fuera)
- Fig. 52:** Detalle de S/T (Imagen aparente. Dentro y fuera)
- Fig. 53:** LEMOS. Iker. S/T (Imagen aparente. Dentro y fuera). (20015) Óleo, esmalte y spray sobre tabla. 122x86cm
- Fig. 54:** LEMOS. Iker. S/T (Imagen aparente. Dentro y fuera). (20015) Impresión digital y cinta adhesiva. 122x86cm
- Fig. 55:** Reproducciones de DIN-A4 de 22x11cm de la reproducción digital de la fotografía del cuadro original.
- Fig. 56:** Balda blanca sobre la que se encuentran 80 reproducciones digitales de la reproducción de la fotografía del cuadro original
- Fig. 57:** Balda blanca sin reproducciones y con forma rectangular que hace referencia a la imagen no encontrada.
- Fig. 58:** Lienzo de 22x19 cm, situado en la parte superior derecha de la imagen pintada.
- Fig. 59:** LEMOS, Iker Imagen aparente. Dentro y fuera  
Medidas variables/ Impresión digital óleo, spray y esmalte sobre tabla y lienzo/ 2015
- Fig. 60:** Imágenes escogidas tras un rastreo por Internet
- Fig. 61:** LEMOS. Iker. S/T. (2015) Óleo, impresiones digitales, vinilo, esmalte y spray sobre tela. 116 x 86 cm
- Fig. 62:** LEMOS. Iker. S/T. (2015) Óleo, impresiones digitales, vinilo, esmalte y spray sobre tela. 116 x 86 cm
- Fig. 63:** LEMOS. Iker. S/T. (2015) Imagen digital situada sobre listones de madera. Medidas variables
- Fig. 64:** Detalles de la instalación Imagen abatida.
- Fig. 65:** Logotipo del festival Madrid a3bandas
- Fig. 66:** Libro informativo de las exposiciones del festival
- Fig. 67:** Vista de la exposición "High and seek" en Galería Silvestre. Irene González e Iker Lemos
- Fig. 68:** Vista de la exposición "High and seek" en Galería Silvestre. Irene González e Iker Lemos
- Fig. 69:** Cartel de la exposición "Found in translation" y entrada a la Galería del Tossal
- Fig. 70:** Texto explicativo de la exposición "Found in translation"

**Fig. 71:** Visión de la exposición “Found in Traslation” en Galería el Tossal.

**Fig. 72:** Visión de la exposición “Found in Traslation” en Galería el Tossal.

**Fig. 73:** Cartel de la muestra PAM!15

**Fig. 74:** Cartela de la obra de Iker Lemos

**Fig. 75:** Vista del a exposición PAM!15

**Fig. 76:** Vista del a exposición PAM!15

## BIBLIOGRAFÍA

**ALBERTI, León Bautista**, “Los tres libros de la pintura”, *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres Libros que sobre el mismo Arte escribió León Bautista Alberti*, Murcia, Facs, 1986.

**BARTHES, Roland**, *Retórica de la Imagen, en Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces*. Paidós. Barcelona. 2009.

**BELTING, Hans**. *Antropología de la imagen*. Editorial Katz. Madrid, 2007.

**BENJAMIN, Walter**. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica..* Ítaca. México DF. 2003).

**BENJAMIN, Walter**. *Pequeña historia de la fotografía: en Discursos Interrumpidos*. Planeta de Agostini. Barcelona. 1994.

**BERGER, John**. *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona. 1980.

**DE AZUA, Félix**, *Diccionario de las artes*, Planeta, Bracelona, 1995.

**DEBORN, Guy**. *La sociedad del espectáculo*. Pretextos. Valencia. 2005.

**DIDI-HUBERMAN, George**. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2013.

**DIDI-HUBERMAN, Georges**. *Imágenes pese a todo*. Paidós, Barcelona. 2004.

**GREENBERG, Clement**, *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Paidón. Barcelona. 2002.

**HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel .**, *El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible*, Imafrente, nº. 19-20, 2007-2008.

**KRAUSS, Rosalind**. *La Escultura en el Campo expandido, la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza, Madrid, 1966.

**MELOT, Michele**. *Breve historia de la imagen*. Siruela, Madrid, 2010.

**Nabakowski, G.** “interview mit Gerhard Richtar”. *Geute Kunst*, 1974.

**RICHTER, Gerhard**. *Forty Years of Painting*. Museo de Arte Moderno (MOMA). Nueva York. 2002

**RICHTER, Gerhard**. *La practica cotidiana della pittura*. Postmedia Brooks SRL. Milano. 2003.

**STINGLER, Bernard**, *La técnica y el tiempo*. Hiru. Madrid. 2003.

**STOICHITA. Victor I.** *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 2000.

**SCHWABSKY, Barry.**, *Vitamin P: News perspectives in painting*, Phaidon Press Limited, Londres, 2002.

**VV. AA.**, *Dadá y Constructivismo*, proyecto y selección de textos Andrei Nakov, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989.

**VV.AA.** *Enciclopedia de Diderot*. Ofertas Maceda. Vizcaya, 2004

**VV.AA.** *ON PAINTING: (Prácticas pictóricas actuales...más allá de la pintura o más acá)*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Madrid. 2014.

### **En línea**

**BARRO. David.** *El paraíso perdido de la pintura*. Página web personal de Alain Urrutia. 2013. [fecha de consulta: 24 de Abril 2015]. Disponible en:  
<http://www.alainurrutia.com/texts/spanish/el-para%C3%ADso-perdido-de-la-pintura/>  
<http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=JbMNeelwxDXX2XYyEBRO>