

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts de San Carles

UNA BROMA PERPETUA

*LA CONSTRUCCIÓN DEL
RELATO MEDIANTE EL
CUESTIONAMIENTO DE LO
VISUAL
A TRAVÉS DE LA PINTURA.*

Carlos Correcher Merlos

Dirigido por José Galindo Gálvez

Tipología 4.

Producción artística inédita acompañada de una
fundamentación teórica.

Valencia, Julio de 2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

UNA BROMA PERPETUA

*LA CONSTRUCCIÓN DEL
RELATO MEDIANTE EL
CUESTIONAMIENTO DE LO
VISUAL
A TRAVÉS DE LA PINTURA.*

AGRADECIMIENTOS

Este año ha ido y venido mucha gente... A todo aquel que se haya parado a escuchar y a soportarme.

En especial,

A Pepe Galindo por su tiempo, paciencia y esfuerzo.

A Carlos Enfedaque por las horas de taller echadas.

A Juan de Morenilla, siempre en la distancia.

A mi familia, ellos saben a lo que me refiero.

ÍNDICE

| | |
|--|---------|
| <u>RESUMEN / ABSTRACT</u> | pág. 6 |
| <u>INTRODUCCIÓN</u> | pág. 10 |
| <u>CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA</u> | pág. 16 |
| 1-DEFINICIÓN PROPIA DE REALIDAD. MI VIOLENTO MUNDO VISUAL. | pág. 18 |
| 1.1 EL ESPECTADOR FLOTANTE. | pág.22 |
| 1.2 LA IMAGEN Y LA MIRADA: MULTIPLICACIÓN Y DIVERSIFICACIÓN. | pág. 24 |
| 2-EL HUMOR COMO PROCEDIMIENTO DE TRANSFORMACIÓN. | pág. 27 |
| 2.1 JUEGO Y LUCHA. ARTES Y GUERRA. | pág. 30 |
| 2.2 HUMOR Y VIOLENCIA. POSTHUMOR | pág. 31 |
| 3 -LA NECESIDAD DE ORDEN. LA CONFIGURACIÓN DE LAS COSAS. | pág. 35 |
| <u>PROYECTO PICTÓRICO</u> | pág. 40 |
| 4 - LA CONFIGURACIÓN DE LA BROMA. LA CONTINUACIÓN DEL RELATO. | pág. 42 |
| 4.1 CRECER DE LAS IMÁGENES. CONFIGURACIÓN Y ORDEN DEL RELATO. | pág. 42 |
| 4.2 CRECER CON LA PINTURA. MEDIO PARA CUESTIONAR LAS IMÁGENES | pág. 52 |
| 4.2.1. <i>La pintura y sus marcos de referencia.</i> | pág.52 |
| 4.2.2. <i>El mundo actual y el entorno.</i> | pág. 58 |
| 4.3 PERPETUAR LA BROMA. LA EXTENSIÓN DEL RELATO | pág. 64 |

| | |
|---------------------------|---------|
| CONCLUSIONES | pág. 80 |
| ÍNDICE DE IMÁGENES | pág. 84 |
| BIBLIOGRAFÍA | pág. 88 |

RESUMEN / ABSTRACT

Todos los aspectos de nuestra realidad están fuertemente dominados por las imágenes, cuya presencia en nuestro medio y entorno se potencia día a día. Entonces, cuál es el estado de lo visual y cómo afecta a nuestro mundo? Cómo enfrentar la violencia que provoca?

“Una broma perpetua” da título a una serie de trabajos pictóricos que pretenden establecer un estrechamiento entre imagen, entorno y pintura, a la vez que se da la construcción y el desarrollo de un relato propio desde la pintura. Desde un posicionamiento ante lo visual, se replantea la imagen como transmisora de conocimiento, su papel en el entorno y se cuestiona la pintura como herramienta propicia desde la cual realizar un acercamiento y replanteamiento de lo visual. Su naturaleza violenta hace buscar herramientas para enfrentarla, como el humor, que despierta la necesidad de construir un relato que traiga orden. Desde la acción continuada, la pintura avanza como expresión del relato, extraído de la experiencia vital.

PALABRAS CLAVE: pintura, imagen, relato, violencia, humor, entorno

All aspects of our reality are strongly dominated by images, whose presence in our environment and everyday is enhanced. So what is the status of the visual and how it affects our world? How to confront the violence it causes? From a visual positioning before

“A perpetual joke” is the title of a series of pictorial works that aim to establish a nip between image, environment and painting, while the construction and development of a story from the painting itself is given. From a position at the visual, the image as a transmitter of knowledge rethinks its role in the environment and painting is questioned as an appropriate tool from which to make an approach and rethinking the visual. His violent nature makes search tools to deal with it, such as humor, which raises the need to build a story that brings order. Since the continuous action, painting progresses as an expression of the story, drawn from life experience.

KEY WORDS: *painting, image, story, violence, humor, environment*

INTRODUCCIÓN

En el presente hacemos frente a la constante transformación de nuestro entorno y modo de vida casi en todos sus aspectos, cada vez de forma más veloz y directa. La innovación y el alto nivel de productividad, consecuencias del avance de la tecnocracia capitalista, dictan en todos sus sentidos. Todos los aspectos de nuestra realidad están fuertemente dominados por las imágenes, cuya presencia en nuestro medio y entorno se potencia día a día. Su proliferación ha hecho que engullan y casi hagan desaparecer las ideas que antes acompañaban e ilustraban.

La sobrepoblación de imágenes de cualquier tipo de corta duración que sufre nuestro mundo ha ido conformando el horizonte casi virtual de nuestros días. La velocidad con la que transitan, su tiempo fugaz e instantaneidad, hace que se empoderen del espacio que antes regulaba su duración gradual. Es por ello que la valoración de las imágenes ha de ser cuestionada, viendo cuál es su posición en nuestros días y las expectativas que el espectador tiene de éstas. Frente a un cambio de paradigma, tenemos la necesidad de indagar al respecto.

Entonces, ¿cuál es el orden natural del mundo en el que vivimos, de qué está hecho? ¿Sería posible admitir la existencia de muchos? ¿Cómo y de qué están hechos? ¿Cómo deberían ser? ¿Y cómo se relaciona su creación con el hecho de conocer?

El proyecto que se ha 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 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 inmediato capaz de aceptar cualquier tipo de modificación, desarrollo y vínculo hacia otras disciplinas, cuestionamientos e interrogantes

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 ambas partes fundamentales para entender la construcción y el desarrollo de un relato propio desde la pintura. La parte práctica y la teórica serían partes dialogantes entre sí. Si la primera funciona como una materialización de la segunda, la parte teórica se desempeña como punto intermedio entre el relato y la experiencia. El relato en sí, es el lugar de encuentro y análisis de ambas partes.

“Una Broma Perpetua. La construcción del relato mediante el cuestionamiento de lo visual a través de la pintura”, es el título de un trabajo que pretende abarcar conceptos que surgen del propio proceso creativo entre la imagen, el entorno y la pintura, así como también escudriñar en el proceso de cómo éstos se articulan entre sí para conformar el relato de una experiencia vital temprana.

El objetivo fundamental de este documento sería reflexionar sobre la conjugación de la práctica vital y artística, a partir de aquellos aspectos teóricos, referenciales, técnicos y conceptuales que están relacionados con éstas directamente. Otros de los objetivos que se establecen para realizar este proyecto son:

- **Desarrollar una investigación teórica y práctica sobre la imagen, entorno y pintura como elementos que se relacionan entre sí.**
- **Examinar lo visual y sus características en nuestro tiempo como origen de la práctica.**
- **Desarrollar y contextualizar el uso del humor como procedimiento de confrontación y transformación.**
- **Reflexionar sobre la pintura como medio de cuestionamiento de lo visual.**
- **Conformar un relato propio que dote de sentido tanto práctica como pensamiento y reflexionar sobre su método de configuración.**

Para ello, la metodología a seguir ha dividido dos partes. En la primera parte del proyecto se afrontarán aspectos relacionados con la situación de lo visual, las imágenes y cuál es su papel en la constitución de la realidad actual, en la que subyacen otros mundos. Para ello se hará un desarrollo dialéctico donde se comenzará analizando cuál es el estado de lo visual y se realizará un posicionamiento personal al respecto a partir de consideraciones como la violencia que me provocan sus características. A partir de este posicionamiento, también se analizarán brevemente los dos principales participantes de lo visual; el espectador y las imágenes. También se afrontarán cuestiones sobre la naturaleza fluida de las imágenes y cómo el espectador se ha adaptado a ellas. El interés que existe por la representación, ha ido evolucionando hasta nuestros días, donde la imagen se disuelve a partir de sus múltiples reproducciones.

La producción, multiplicación y propagación de la imagen, así como su capacidad de trasmisión de conocimiento y la naturaleza violenta de lo visual, son los ejes fundamentales con los que se comienza el proyecto teórico. Buscando la construcción del relato. Se propone una herramienta para la confrontación de la violencia de lo visual en relación al proceso pictórico entre imagen y pintura, con un posicionamiento lúdico: el humor. Cuando algo nos hace gracia, nos reímos. Pero no nos planteamos por qué lo hacemos. Como liberación momentánea de tensiones, la risa nos sirve para darnos cuenta de la existencia de las mismas. Confrontarlas desde el punto de vista humorístico conlleva un uso retórico e ingenioso de la realidad, un juego de malabares con sus

elementos.

Este proceso de juego niega la existencia de un mundo común y demuestra la de uno propio. Sin embargo, la entropía del juego crea desorden y caos en sí misma y pronto aparece la necesidad de orden. Por ello, la negación anterior sirve para reafirmar que bajo un mundo común a todos, existen mundos propios contruidos a través de los elementos referenciales del primero. El juego tomado como una superposición del yo sobre la realidad, tiene el fin de obtener ideas mediante la lucha con esa misma realidad. Se intenta también en este punto establecer una conexión entre la violencia recibida y las tendencias del humor más actuales, introduciendo así un diálogo entre violencia, humor y proceso creativo.

Es en este apartado donde surgen pistas de la necesidad de la construcción de un relato. Desde las experiencias con lo visual y sus consecuencias, surge una necesidad de orden que resuelva el caos violento consecuente. Retomando el tema de las imágenes como excusa, se intentará profundizar en la configuración de las cosas y cómo esto afecta a la construcción del relato.

Una vez definidos los parámetros teóricos de conceptualización de este trabajo final de máster, se pasará a hablar de la obra realizada, su descripción, el proceso llevado a cabo en el tiempo de su realización y una reflexión al respecto de cómo desde la pintura me enfrento al paradigma actual de las imágenes y lo visual.

Desde la necesidad de ser revisitado, retomo un relato donde lo dejé hace dos años, donde re-construyo los motivos que me llevaron a tener una mayor sensibilidad hacia lo visual, los que me trajeron hasta la pintura y como ambas se han determinado cruciales en mi experiencia. Una vez revisitado el relato, interrumpo su continuación cuestionando el medio que utilizo, la pintura, como medio idóneo para reflexionar sobre lo visual y las imágenes.

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, es posible referirse a una hipótesis sobre donde se encuentra la imagen pictórica en nuestros días y donde están los límites de la misma dentro de su fisicidad. Realizando una revisión de proyectos de otros artistas, se llevará a cabo un acercamiento a lo que significa la pintura hoy.

La segunda parte la conforma el desarrollo de mi trabajo plástico, la materialización de todo lo argumentado en la primera parte. Pero más allá de hablar sobre la pintura como tal, debido a la inconcurrencia de ésta con el lenguaje verbal, se pasará a hablar del proceso de trabajo a seguir y de la obra en sí. El entorno y sus características fuerzan a una búsqueda de la contemplación

mediante derivas de carácter detenido y atento, de donde se toman los referentes que después participarán del trabajo práctico. Concebido el entorno como otro lugar de trabajo, los referentes, las imágenes y las ideas se encontrarán en el espacio de trabajo convencional, el taller. En éste ya se encuentran los elementos y herramientas necesarios para enfrentarse al violento mundo visual y el lugar propicia la práctica de la pintura.

Las cualidades de las que constará la obra una vez materializada, serán el resultado de una búsqueda pictórica constante. El cuestionamiento sobre el medio, la experimentación plástica o la autocrítica son algunas de las herramientas de las que me sirvo para conformar una pintura acabada. La metodología de trabajo plástico se convierte en un elemento importante en el desarrollo del proyecto, ya que esta es la que por sí misma plantea un retrato y cuestionamiento fiel al posicionamiento respecto a lo visual y las imágenes.

Retomando el relato que anteriormente se interrumpió, se realizará una extensión del mismo, explicando mi interés por la pintura y viendo cómo ha cambiado el proceso desde la interrupción del relato hasta la actualidad. *Perpetuar la broma* significa continuar convirtiendo lo problemático el algo mínimo, negar su grandeza para poder enfrentarlo. En este sentido, *cuestionar* no significa si no *intentar superar*. El proceso también pretenderá llevar el trabajo a una consolidación estética consecuente al pensamiento, buscando en él el vacío, el espacio necesario para parar y pensar sobre la saturación visual a la que se nos expone.

Para concluir y dejar paso al grueso del trabajo, debe quedar claro que la reciprocidad y transversalidad, tanto de los conceptos como del proceso, es clave. Se ha apostado por un proyecto cuyo carácter plástico se sustente por sí solo, en un interés no sólo por la pintura y sus *meta-conceptos*, si no por la pintura como una pulsión vital, cuyo habitar en el medio y la alternancia práctica con la experiencia vital conformen una sola unidad. Más allá de la pintura está la vida, y por tanto la pintura y la necesidad, el placer por ésta.

CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

1. DEFINICIÓN PROPIA DE REALIDAD. MI VIOLENTO MUNDO VISUAL.

En el presente, nos enfrentamos a una constante transformación en nuestro modo de vida, patente en casi todos los ámbitos de la misma, y cada vez de forma más veloz y directa. En un mundo donde prima la innovación y un alto nivel de productividad – consecuencias del avance de la tecnocracia capitalista-, la sociedad está fuertemente dominada por las imágenes. Su presencia en nuestro medio y entorno es más que evidente. Donde antes unas pocas imágenes servían para ilustrar una idea, hoy han proliferado hasta casi su máximo exponente, de forma que engullen el pensamiento hasta casi hacerlo desaparecer.

Es bajo esta situación que el mundo visual se ve abocado a que se realice un re-posicionamiento del mismo en todos sus aspectos, ante todo, como transmisor de conocimiento e información.



Fig. 1. Primer resultado de búsqueda en imágenes de “saturación visual”.

En el texto de Nelson Goodman *Maneras de hacer Mundos*, se afrontan directamente cuestiones cruciales suscitadas de tesis de la obra de Ernst Cassirer.

“Innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos”¹

Cassirer trata temas como la multiplicidad de mundos, la engañosa apariencia de “lo dado”, el poder creativo del entendimiento o la variedad de los símbolos y su función conformadora.²

1 CASSIER, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. 1975, México. FCE.

2 GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer Mundos*, 1978. Ed. Visor Distribuciones, Madrid, 1990. Pág.17, l. 1-7

En su misión de abordar estas cuestiones, Goodman plantea algunas cuestiones, que pese a ser procedentes al tema en cuestión, puede que estemos todavía alejados de sus posibles respuestas. ¿En qué sentido exacto se puede decir que hay muchos mundos? ¿Cómo deberían ser estos si se dejara al margen cualquier marco de referencia? ¿Cómo se relaciona la creación de mundos con conocer? ¿De qué y cómo están hechos?

La proliferación tanto de iconos como de imágenes, en definitiva, de estímulos visuales, a partir del auge del cine durante el siglo XX, ha permitido su avance a mayor escala. Sin embargo, cuando ya se creía en la culminación del desarrollo de los medios de comunicación, apareció Internet en la década de 1990.

Muchos artistas han visto a Internet como medio de desarrollo y fuente de materiales, idóneo para modalidades derivadas del arte fundamentalmente conceptual, como el arte público o el arte colaborativo. Pero en la mayoría de sus prácticas se ha exaltado el medio y se ha obviado el contenido. Desde el campo de lo visual, Internet ofrece la base más extensa y variada de datos, imágenes y archivos audiovisuales, que desde su origen público en la web, es utilizada no sólo por artistas actuales, si no también por cualquier persona en un contexto cotidiano. ¿Cómo una herramienta como ésta, de uso profesional o formal en la mayoría de casos, podía ser de utilidad para un espectro tan amplio de públicos y usuarios? Todos conocían la televisión y el cine, ya convertidos en el espectáculo del culto a las estrellas y en la actual fase de degeneración audiovisual que conocemos, pero Internet pedía que alguien participara de él. Sentarse frente a una pantalla no era nuevo, pero poder elegir lo que aparecía en ella y que tuviera repercusión en un lugar ajeno al del usuario era algo nuevo e instantáneo.



Fig.2. Fotograma de la película "La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir", 1895 de los hermanos Lumiere

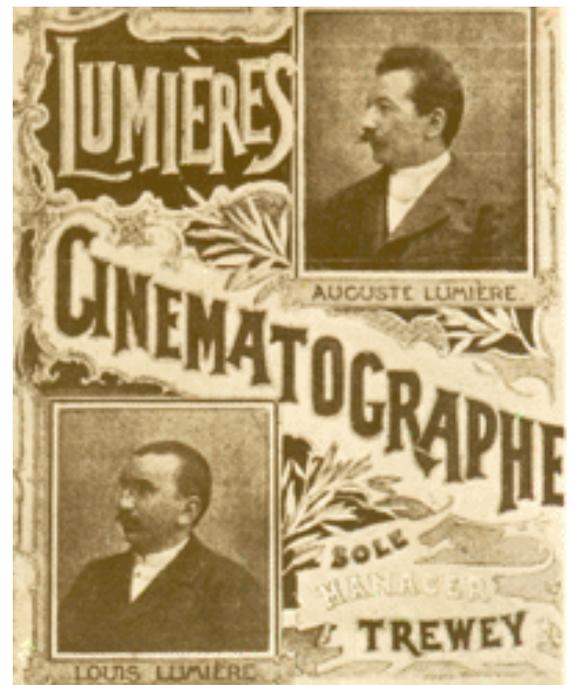


Fig.3. Cartel publicitario de la proyección de las películas de los hermanos Lumiere

Devolver cierto tipo de control al espectador, la atención que siempre ha reclamado, su carácter activo y presencial, era algo necesario. Lo convertía de nuevo en público activo, pensante, reflexivo y atento. Sin embargo, era sólo un espejismo. Este medio ha crecido a niveles exponenciales hasta la actualidad, siendo el que más datos de todo tipo maneja. La participación del usuario era sólo una estrategia de entretenimiento y el control una ilusión, pues se trataba simplemente de otro síntoma del auge visual.

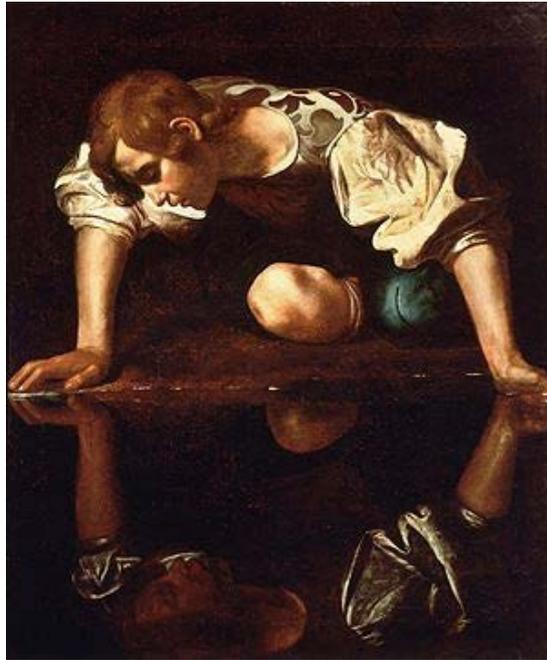


Fig.4. CARAVAGGIO. *Narciso*. 1597-1599.

En *La Agonía del Eros* de Byung-Chul Han, se explica este fenómeno del apogeo de lo visual, el deseo y el repudio que provoca, desde la perspectiva de la pornografía y cómo la anticipación del sexo muere en la propia sexualidad³. La imagen que la pornografía refleja con su contenido explícito, su estética de 'alta definición' y el poco espacio a la idealización que ello abarca, crea un fenómeno de fantasía incrementada. Estos son síntomas que el prototipo de *sujeto de rendimiento* no capta, del cual sólo se espera el éxito, que demuestre su superioridad sobre los demás.

En el campo visual, la *hipervigilia* caracteriza a este sujeto, que lo convierte en dependiente de un mundo visual. Acaba siendo engullido por las imágenes. Es narcisista, de patología depresiva, que no permite verse reflejado en el otro. Esa alteridad se destruye, cambiando el Eros por el Ego.

Es de aquí de donde surge la violencia inmanente de las imágenes, del mundo visual al que pertenecen. La imaginación que parte de la acumulación y que castra la capacidad creativa de los sujetos para crear su propio mundo, tendiendo así a un comportamiento unificado, que no acaba de funcionar y que acaba siendo, en todos los sentidos, violento.

Propondré una comparación: lo bonito del cortejo y su inevitable finalidad del acto sexual, no tendría gracejo si se afrontara con una directa desnudez de los participantes. Ambos se mirarían y el proceso de ir descubriéndose el uno al otro, capa a capa, desaparecería con toda su enjundia en el instante que se destaparan los físicos y sus colgantes apéndices. Más de uno/a se ahorraría un disgusto. Nos gusta conocer por nosotros mismos, jugar afrontando un hecho y ver dónde nos lleva. Lo atractivo del concepto de sexo entonces, no está en su exposición, si no más bien en su insinuación. Con el mundo visual sucede lo mismo. ¿Cómo se llegará a ver más allá si el contenido y el conti-

nente de las imágenes que percibimos es tan obscuro y violentamente explícito? ¿Cómo es posible entonces, conocer a través de las imágenes? Mi definición de realidad va ligada en esencia y de forma directa hacia las cuestiones propuestas al principio del apartado: ¿En qué sentido exacto se puede decir que hay muchos mundos? ¿Cómo deberían ser estos si se dejara al margen cualquier marco de referencia? ¿Cómo se relaciona la creación de mundos con el acto de conocer? ¿De qué y cómo están hechos?



Fig.5. Participantes del reality show 'Geordie Shore'. Ejemplos prototípicos de sujeto engullido por la imagen. narcisista, de patología depresiva, que no permite verse reflejado en el otro.

Se puede decir que existen diversos mundos, versiones distintas del mismo, y que los subyace a todos, pero no los domina. No se trata de afirmar que no existe un fundamento firme, si no, más bien, distintas visiones que vienen de la consciencia de que "lo dado", lo que ya está ahí cuando se nace, es algo que se toma por uno mismo. Esta pluralidad, sin embargo, no encuentra la construcción de ningún mundo en su reconocimiento. La aceptación de que hay diversidad de visiones y realidades, no da la capacidad de levantar ideas y miradas propias, ya que la amplitud de lo que puede abarcar el espíritu no sustituye a la experiencia vital propia.

La multiplicidad de realidades y la necesidad de aceptarlas para vivir la propia está relacionada con la misma necesidad de conocer. Decía John von Neumann que las matemáticas no piensan, razonan.⁴ Conocer, por tanto, no tiene aplicación, cuantificación o practicidad. Si se razona lo que se piensa y conoce, jamás se llegaría a comprender, y el intento de ello, generaría aberraciones. Según lo dicho, el conocimiento, no ha de estar exclusivamente relacionado, ni siquiera de manera primordial, con determinar lo qué es verdad. El conocimiento ha de ser una de las herramientas útiles en las que se base la construcción de una realidad propia, junto con la experiencia vital. Es por ello que crear y conocer van ligados.

4 John von Neumann, extraído de Bronowski, J. (1973/1979). *El ascenso del hombre [The Ascent of Man]*. Trad. Alejandro Ludlow Wiechers, Francisco Rebolledo López, Víctor M. Lozano, Efraín Hurtado y Gonzalo González Fernández. Londres/Bogotá: BBC/Fondo Educativo Interamericano.



Fig.6. Cartel publicitario del parapsicólogo Luis Carlos Campos. Estudioso de lo paranormal, su mundo de extraterrestres y conspiraciones es un ejemplo de mundo que subyace de otro general a todos

El contenido de los mundos que se rehacen en conexión con el conocimiento de otros es, por tanto, también plural en su esencia. El mundo actual que subyace a las distintas versiones que se tienen de él, se podría describir mediante una característica general: que es eminentemente visual.

Es innegable la proliferación de los estímulos visuales, que desde la mitad del siglo XX, han ido adueñándose de la realidad que nos es común a todos, y es que lo que entra por el ojo es más potente y adictivo que cualquier otro estímulo. Llegados al punto actual, la percepción concatenada de imágenes y su corto tiempo de percepción⁵, nos lleva a saturarnos. Esto se debe a que el mundo visual ha ido haciéndose tan grande que supera sus propios límites, no siendo ya las imágenes de un mundo, sino un mundo de imágenes. Ocurren extravíos, divagaciones, que caracterizan una atención flotante generalizada, independientemente de que haya una consciencia del uso violento y desmesurado de lo visual. Y ya hablo de mí cuando confieso tener miedo a esta situación.

Habiéndome posicionado en torno al mundo visual y su presente estado, creo también necesario revisar el estado de los dos principales participantes de lo visual: el espectador y las imágenes.

1.1 EL 'ESPECTADOR FLOTANTE'

En su tiempo, Walter Benjamin señaló la potencia que tenía el cine sobre el espectador⁶. Atrayentes imágenes concatenadas en aparente movimiento, surgidas de un haz de luz que golpea en la pantalla dentro de una sala a oscuras. Le fascinaba la reproductibilidad de este medio para alcanzar las masas, pero no se imaginaba hasta donde podía llegar este fenómeno. Con la aparición de la televisión en el siglo XX y el incremento de su uso hasta hoy día, esas imágenes se han convertido en una condensación icónica de mucha potencia, pero que ha acabado convirtiéndose, como auguraba en sus primeros indicios Guy Debord, en un espectáculo tan vistoso como vacío⁷. Todo ello deriva en un desarraigo visual inconsciente, junto con el aumento tanto de la insensibilización hacia el mundo de lo visual, como de la manipulación del imaginario del espectador.

5 *Tiempo* concebido como una cualidad y no como valor cuantitativo

6 BENJAMIN, W.; *Discursos interrumpidos en el arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Pre-textos, Valencia 1994

7 DEBORD, G.; *La Sociedad del Espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999.

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



Fig.7. Fotograma de la película 'Enter the Void' (Gaspar Noé, 2009). Su fotografía responde a un mundo visual saturado. En la imagen, los protagonistas parecen perderse entre éste, que toma el protagonismo

Pero no es necesario fijarse en el vecino o en la abuela de tu mejor amigo. Todos hemos sido y/o somos espectadores flotantes en algún momento de nuestras vidas desde que este fenómeno ha empezado a darse e inspeccionarse.

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

Considerándome parte de una generación nacida en pleno auge de lo visual, pero un auge sospechoso de repercusiones, alguien que aprendió a ser un espectador de acción, es en la práctica sobre la imagen donde encuentro una posición de rebeldía frente a este panorama.

1.2 LA IMAGEN Y LA MIRADA: MULTIPLICACIÓN Y DIVERSIFICACIÓN.

Como elemento propagado e indiscutiblemente omnipresente, la imagen, aparte de haberse convertido en una forma de pensar, e concebir, mirar y descifrar, también se ha tornado en el frágil epicentro de diversas reflexiones en torno a la sociología y a la estética. Pese a que el término eidolon signifique a la imagen como 'espectro', 'aparición'; tiene su origen en eidos, 'pensamiento', 'idea'. La imagen acabó por quedar relegada por su valor representativo, concebida así como 'simulacro' de la realidad.

En el contexto de la filosofía platónica, la imagen se cuestiona, teniéndose así como una vía inferior en la búsqueda del intelecto para encontrar o contactar con "la verdad". No sólo se relacionaba con lo equivoco por la exposición de su contenido o su simbología, si no que la imagen se relacionaba con la creencia de que la representación, como mera analogía, se ligaba en mayor medida con la mimesis mágica y primitiva, que con algún modo de pensar. De forma paradójica, la imagen era menos precisa a través del mostrar que la propia palabra oral o escrita, detenida así en la imprecisión y en la ambigüedad, relegándose un camino ineficaz de conocimiento. Como señala Roland Barthes, *"toda imagen es polisémica, implica una cadena flotante de significados"*⁸. A partir de su variedad, la imagen implica mayor ambigüedad, aunque represente algo, que la propia palabra.



Fig.8. Andy Warhol entendió cuál era y sería la situación de las imágenes y desde una actitud cínica, pronosticó el actual descaste de la imagen.

La idea de aura de Walter 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"*⁹. Es a partir de este concepto que, teórica y conceptualmente, la imagen ha evolucionado desde que comenzaron a utilizarse los medios de reproducción seriada hasta hoy día, donde la imagen ya no tiene aura de por sí, si no en la medida de su contexto.

8 BARTHES, Roland, *Retórica de la Imagen, en Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces*. Editorial Paidós. Barcelona. 2009. p. 39.

9 BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca. México DF. 2003 p. 42

¿Estamos entonces ante una nueva forma de contemplar el mundo? El individuo transforma sus hábitos de consumo frente a la evolución y transformación de la industria cultural? Las corrientes rupturistas del siglo pasado, plantearon un nuevo modo de percepción de la realidad y de su representación. Desde la creación artística, se nos ofrecen realidades nacidas de la ficción, alimentadas por episodios mediáticos y su relación con el imaginario colectivo.

Entonces, ¿cómo han modificado las nuevas tecnologías nuestra manera de percibir, así como la propia identidad de la imagen? Sin darnos cuenta de lo que esto significa, el uso de diferentes medios de visualización de imágenes y la masiva reproducción de éstas, han generado que la gran mayoría de nosotros seamos consumidores de las mismas. El nuevo carácter de la imagen cuestiona entonces tanto su identidad, como su origen natural.



Fig.9. Resultado de búsqueda en imágenes del cuadro "Las Meninas" de Velázquez. Ejemplo de como la multiplicación y difusión de una imagen puede cambiar su sentido y perderse la esencia de la misma.

Es pues que las imágenes de nuestros días han conformado una nueva imagen con una nueva identidad que disuelve la anterior, alejándose de la proyección de una imagen original, única e irrepetible, pues toda imagen es sometida a ser repetida, copiada, representada. Cada vez que se reproduce una imagen, una nueva mirada recae sobre ésta.

Ya sabiendo cual es el origen de mi argumentación, cabría explicar cuál es el umbral y la conexión que establezco con algunas ideas y pensamientos contemporáneos que se están desarrollando en la actualidad, acudiendo al humor como un proceso transformador de las consecuencias del mundo visual y sus características.

2. EL HUMOR COMO PROCEDIMIENTO DE TRANSFORMACIÓN.

Cuando nos referimos al humor, hacemos referencia a aquello que nos resulta gracioso, a lo cómico. Tenemos la necesidad de expresar ese sentimiento, y aunque cada persona es un mundo y cada cual lo expresa a su manera, la forma más común de expresión de lo cómico es la risa. Como forma más sosegada, encontramos que la sonrisa es el primer paso de esta exteriorización de lo cómico. Cuando el decoro se ve superado por el humor, es la risa la que aparece.

Muchos han sido los que han intentado darle una explicación a esta reacción, intentando averiguar lo que la causa y todos han sido concluyentes al final de su búsqueda: la risa no tiene una finalidad lógica concreta. Los animales no han esperado a que el hombre les enseñe a divertirse o jugar. Pero es en este origen, en lo animal, donde se intuye una utilidad en ella. La exteriorización de lo que nos resulta cómico en forma de risa consiste en una liberación momentánea del exceso de energías reprimidas, representadas comúnmente por la timidez, la agresividad o el miedo. Pero, ¿cómo canalizamos esas “energías” para que lleguen a resultar graciosas, cómicas? Cuál es el medio que por lo general es constructor del humor? Normalmente cuando algo nos hace gracia o nos resulta cómico, nos resulta también ingenioso. Señalamos directamente al grado de ingenio en el contenido humorístico o en la persona que haya creado aquello que nos ha resultado tan original. Por lo tanto, ¿qué es el ingenio?

José Antonio Marina en *Elogio y refutación del Ingenio*, define el ingenio del siguiente modo recuperando el pensamiento de Marcuse: “*El ingenio es el proyecto de la inteligencia para vivir jugando con la realidad y la verdad*”¹⁰. Es así que hay que poner un pie en el concepto de ‘juego’ cuando hablamos de lo cómico. Entonces, ¿en qué consiste jugar? ¿Qué es el juego? Lo primero que se dice de él es que se trata de una actividad libre, que no tiene finalidad. Es por tanto, creador de libertad, ya que cuando jugamos, se crea una esfera de realidad propia, donde el Yo se antepone a la propia Realidad. Es así como siempre ha vivido el ser humano, más que sobreviviendo, superviviendo. En la supervivencia encontramos cualidades cercanas al juego. En cierto modo, el ser humano siempre ha necesitado imaginar para ir más allá de la presencia física y visual de la realidad. Siempre se ha vivido por encima de las realidades, en las capacidades de uno mismo.

10 MARINA, José Antonio, *Elogio y refutación del Ingenio*, 1992. Editorial Anagrama, Barcelona

El comediante estadounidense Andy Kaufman (1949 -1984), admiraba a los actores de lucha libre. Según él, ni si quiera le hacían gracia verlos, pero el hecho de que varias personas accedieran a actuar y recrear una pelea, le parecía desternillante. En uno de sus shows, se saltó por completo el guión y decidió hacer de sí mismo, una increpante persona. La escena iba sobre drogas, algo que al público estadounidense de los 80 parecía hacerle gracia, pero a Kaufman no. Él hacía de cita a ciegas que había decidido fumar un joint (porro) para relajarse ante la tensa situación. Pero él no podía seguir bromeando con aquello. Tras varias palabras fuera de lugar y un vaso de agua arrojado en la cara de Kaufman, continuó con el enfado de otro actor que participaba en el sketch, levantándose éste y trayéndole a Kaufman las frases de sus diálogos en las grandes cartulinas que sujetaban los asistentes tras las cámaras. La actuación se vio interrumpida por el productor, que visiblemente harto de la escenita, irrumpió en el plató y llegó a las manos con Kaufman.

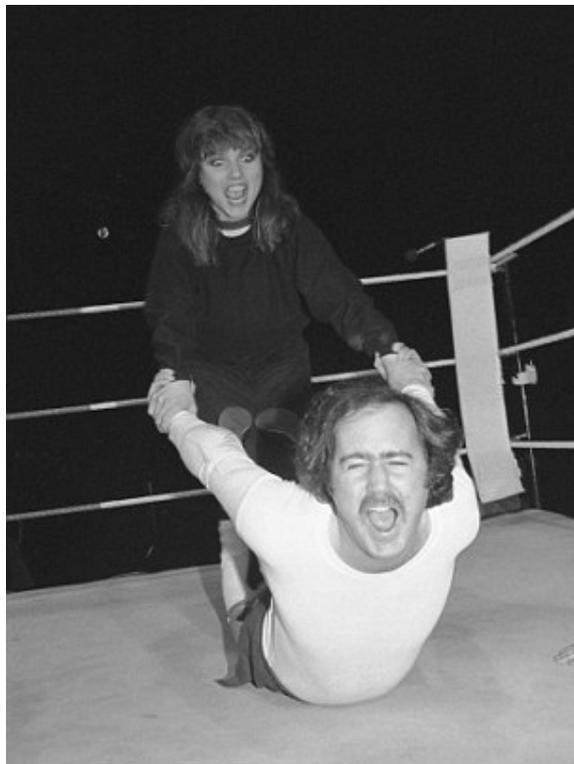


Fig.10. Andy Kaufman en el ring. Para exagerar lo que pretendía con estas actuaciones, sólo retaba a luchar a mujeres.

El público no sabía qué hacer, si reír, sorprenderse o irse a casa. Para la cadena de televisión, lo más sencillo fue pasar a publicidad. Pero cuál fue la sorpresa del público cuando el altercado paró y Kaufman se abrazó con el productor. Inmediatamente, se informó a todo aquel en el plató que habían presenciado un happening. Tras la negativa de Kaufman a interpretar a alguien drogado en un restaurante, ya que consideraba el tema de las drogas algo muy serio, decidió proponer a su productor un giro en el guión. Pero en un nuevo giro de guión, cuando se retomó la conexión y Kaufman tenía que explicar lo que había ocurrido delante de las cámaras, negó que fuera algo preparado. Por lo contrario, dio a

entender que estaba siendo coaccionado a explicar que lo que había ocurrido era un happening y que estaba siendo amenazado, procurando otro nivel más de confusión y duda, no sólo ante el espectador, si no ante todos los presentes. Convertía la ficción en realidad y la realidad en ficción, señalando la delgada línea que las separa y evidenciando la reciprocidad entre ambas.¹¹

11 “¿Es preciso hoy plantearse qué es realidad y qué es ficción? Acaso sea cada vez más improbable contar con un punto de vista, un referente uniforme: el borramiento de este límite será inútil porque, más allá de la contribución de los medios masivos para generarlo, esta ambigüedad aparece como un producto de la indiferencia y la incertidumbre, paradójicamente como un modo de alimentar la obsesión negativa de la realidad” COCIMANO, Gabriel. *El fin del secreto. Ensayos sobre la privacidad contemporánea*, 2003. p. 44. Editorial Dunken, Buenos Aires.

Así, Kaufman consiguió que, de algún modo, modo, el público admitiera en la gravedad de la violencia, el humor, la risa.



Fig. 11. Fotograma del sketch de "Fridays TV Show" en 1981, donde ocurrió el conocido "The Andy Kaufman Incident", que resultó ser un happening.

Por otra parte, el juego tiene un carácter de levedad, de no tener importancia. Es así que se dice que el juego no es algo serio, ya que no se somete a la realidad. Ambas características, la persecución de la libertad y el desenfado del juego, se corresponden con ideas de la modernidad y la posmodernidad. Una, que tiene que ver con la libertad, es la del sujeto autónomo, libre de obligaciones. Otra es la de despreciar sarcásticamente la realidad, devaluándola. Por ello, en el juego lo que se hace es de-construir la realidad en beneficio del sujeto y de su principio de placer.

Sin embargo, el de-construir mediante el juego crea tensiones, azar. Lo que José Antonio Marina considera una "paradoja pragmática". Por una parte, se afirma que sólo se es libre mediante la acción espontánea. Esta afirmación se anula a sí misma por su carácter dogmático y porque la acción espontánea sólo responde a impulsos naturales, por lo cual se sigue sin ser libre. Por otra parte, se dice que el ingenio fortalece al sujeto invalidando la totalidad de lo real, en lo que se incluye el propio sujeto, que resulta también devaluado. Es aquí donde se necesitan establecer unas normas para el juego, crear orden. Se re-construye una nueva realidad desde lo lúdico, donde al volver a ser real se convierte en práctico y por tanto, serio.

Se puede afirmar entonces, que se demuestra desmontando, de-construyendo, y se afirma negando, rechazando la realidad que conocemos, yendo más allá de ella para reafirmarla en sí misma.

2.1 JUEGO Y LUCHA. ARTES Y GUERRA.

El juego es una característica implícita en las artes. En muchos idiomas, como son el árabe, algunos germánicos y eslavos o el francés, la ejecución de instrumentos musicales se denomina “jugar”. Es por tanto en la música donde con más claridad se puede apreciar esta relación. Y aunque nos parezca muy natural, no parece fácil hacerse una idea concisa de dicha conexión.

En una comparativa de las características de las imágenes y la música, hallamos que la exclusión de la racionalidad práctica, la necesidad y la utilidad, son comunes en ambas. Las formas musicales y sus funciones están situadas en un orden más allá del sentido lógico y de lo visible o palpable. Es en esta relación con lo etéreo donde se encuentra el carácter lúdico de la música. Muy diferente es lo que ocurre con las artes plásticas. Son sus características naturales y formales las que no permiten que se juegue de manera tan libre como en el caso anterior. Para empezar, su vinculación a la materia y los límites de sus posibilidades frenan la evolución de la práctica lúdica de este tipo de práctica artística. En general, la realización de obras plásticas contiene en su proceso la condición de ser aplicado y lento. La creación es duradera y permanente, palpable, visible. Es por ello que su dependencia activa radica en la observación de la obra y es entonces cuando esta se considerará acabada. Es decir, no se precisa de una ejecución especial por parte de nadie, no hay ninguna acción visible y por tanto, hay una ausencia de ejecución de espectáculo.



Fig.12. Sun Tzu, estratega militar chino, escribió el libro “El arte de la guerra” hacia el último tercio del siglo iv a. C. La comparación que establece en el título de su libro, hace explícita la relación entre ambos conceptos.

A pesar del contraste fundamental que aquí se señala, en las artes plásticas podemos destacar al menos un factor lúdico. A pesar de su valor simbólico final, si se abandona el modo de producción en sí y nos fijamos cómo son recibidas estas artes en el medio social, resulta que la habilidad plástica es objeto de provocar el reto de la imposible hazaña artística. Es la competición la que ha colaborado en el desarrollo del carácter lúdico del arte y del arte este en sí mismo. Sólo hay que remitirse a la historia de Plinio el Viejo en la que Zeuxis y Parrasio acuerdan competir para aclarar quién es el mejor pintor de los dos. Y es en este

afán de obtener una respuesta donde se encuentra la relación entre juego, arte y guerra.



Fig. 13. Grabado que ilustra el momento en el que Zeuxis se dispone a levantar la tela que cubre el cuadro de Parrasio y se da cuenta que está pintada.

Siempre se ha ligado fácilmente los conceptos de juego y guerra, hasta tal grado que ambos conceptos parecen confundirse en ocasiones. Las formas de lucha y guerra tradicional siempre implican reglas limitadoras, donde se aprecia un cierto reconocimiento a sus cualidades lúdicas. La finalidad última de la guerra suele ser la conquista, el dominio de un territorio o pueblo, lo cual se halla fuera del campo de lo lúdico. Pero su otro fin es, como expresa Johan Huizinga en su texto *Homo Ludens*, “obtener, mediante la prueba de perder o ganar la batalla, una decisión de valor sagrado”¹², es decir, una creencia.

Se podría decir pues que en las artes, la obtención de estas “decisiones sagradas” se realiza mediante la lucha que supone el juego con los elementos de la realidad que se de-construyen y se re-construyen en una nueva realidad. Esta nueva realidad es el campo de batalla donde, mediante sus propias reglas, los elementos y quien los usa luchan y se debaten para concluir aspectos de su naturaleza, entorno vital y otras cuestiones propias del proceso de re-construcción.

2.2 HUMOR Y VIOLENCIA: POSTHUMOR.

Lo que dejaría en herencia el cómico anteriormente mencionado, Andy Kaufman, es un tipo de humor que en su idiosincrasia y finalidad, no pretende

12 HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Alianza/Emecé Editorial, 1972, Madrid. p.92.

causar ningún tipo de risa, todo lo contrario. Su fin es colocar al espectador en un escenario donde sea él el que decida si lo que ve, le hace risa o le hace llorar. En definitiva, que no haya ningún tipo de coacción discursiva ni en el mensaje ni el medio y que el espectador tome el control. Este tipo de humor es lo que hoy denomina el crítico de cine, Jordi Costa, como post-humor. Sin embargo, pese a Kaufman ser un referente de la comedia estadounidense – aunque admitía no haber contado un chiste en su vida- para cómicos posteriores y coetáneos como Jerry Seinfeld, Larry David, Louie C.K. o Carl Pilkinton, ninguno de ellos ha llevado adelante sus pasos. Curiosamente, es en España donde se ha demostrado que este tipo de humor ‘violento’, funciona.



Fig.14 y 15. Carteles de las series ‘Curb Your Enthusiasm’ de Larry David y ‘Louie’ de Louie C.K.

En el libro *Una Risa Nueva. Post-humor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Dario Adanti, humorista y dibujante, define el humor como “la representación sintética de la dinámica del fracaso” y descifra las diversas variantes de la comedia a partir de esa idea: el ‘slapstick’ como el fracaso del hombre ante el Caos rector del Universo, el absurdo como el fiasco de la razón o la asunción de los límites de una comprensión del mundo, la comedia costumbrista como pérdida de las convenciones sociales y el post-humor mismo como el fracaso de los propios mecanismos de la comedia¹³. Es decir, no ir a buscar la risa del espectador.

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

13 COSTA, Jordi, (editor) *Una Risa Nueva. Post-humor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, 2010. Editorial Nauusica, Barcelona. p. 128.

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

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

"Me desmarco de la tradición del humor, no me siento cómodo en eso de extraer la carcajada del público. Me interesa forzar el pensamiento y tratar de conectar con el que me escucha, la risa es sólo un efecto. Al fin, lo que pretendo es coger una idea, tomar bifurcaciones y conseguir que podamos recorrerla juntos. No soy el tío que se planta delante de la gente a decirles lo que está pasando y lo que tienen que hacer. Tengo amigos que consideran que soy un mo-

*ralista, que pretendo salvar al monstruo y al raro, pero para mí es más una cuestión formal, de denunciar paradojas, lo insostenible es lo que me interesa; lo político y la crítica en lo mío carecen de interés, por evidente. Siempre hay una consigna muy sucia y rota, como de fanzine underground"*¹⁴

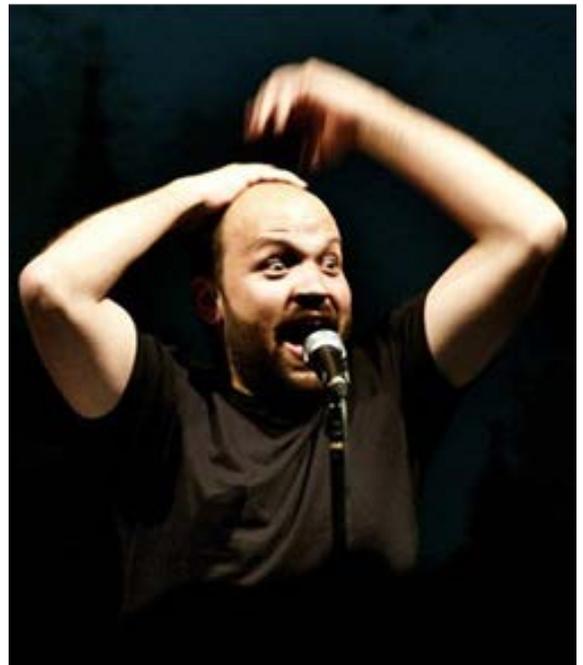


Fig.16. Miguel Noguera durante uno de sus 'ultrashows'

¹⁴ Miguel Noguera durante la entrevista con el periodista José Fjarado en el diario *El Mundo*, 5-4-2014, sección de la Comunidad de Madrid.

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

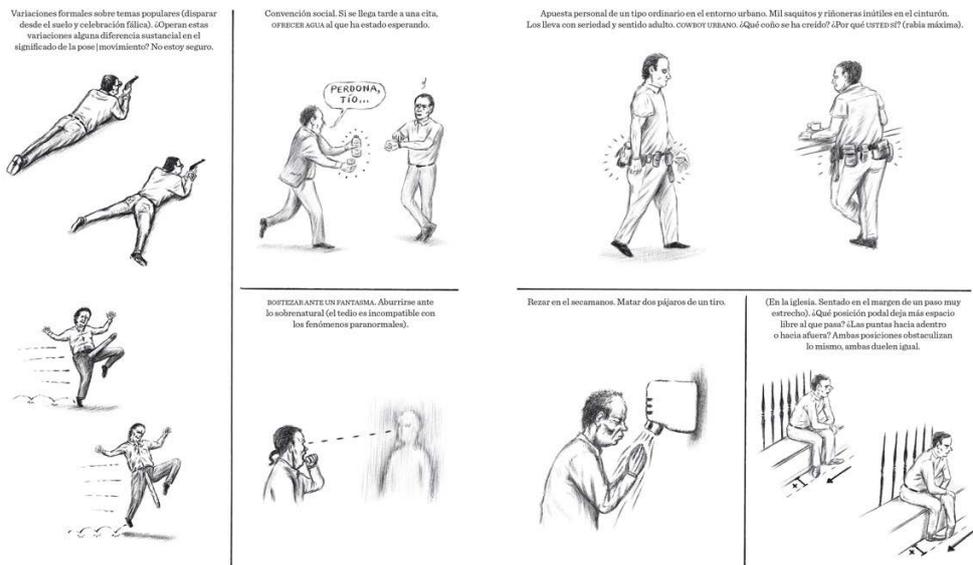


Fig. 17. Ideas ilustradas de Miguel Noguera en su libro 'Ser Madre Hoy'.



Fig.18. Miguel Noguera durante uno de sus primeros 'ultrashows', realizado en Barcelona.

Aprovechar las extravagancias, rarezas y singularidades de una situación o una idea que produce un choque de cargas positiva-negativa se convierte en un procedimiento a seguir. La interpretación lúdica y errónea de la realidad, la apreciación repentina y agri dulce de la experiencia y los pensamientos se convierte en la fuente de inspiración. Y a partir de aquí se resalta una necesidad hermanada al caos que todo lo anterior encierra: la necesidad de orden.

3. LA NECESIDAD DE ORDEN. LA CONFIGURACIÓN DE LAS COSAS.

“Estamos viviendo en el medio de un renacimiento fotográfico. Nosotros (y por ‘nosotros’ me refiero básicamente a cualquiera con pulgares oponible) estamos haciendo más imágenes ahora que en cualquier tiempo anterior. Nos tienen nadando en un mar de imágenes. Desde el momento en que nos levantamos, es virtualmente imposible escapar al diluvio de imágenes que fluyen en nuestras vidas diariamente. Esta cultura de la imagen producida en masa, pone en cuestión el valor de la imagen en nuestra sociedad contemporánea. Hemos tenido que adaptarnos para hacer frente a la ola que está constantemente sobre nosotros, y aunque no hayamos desarrollado branquias, no nos han salido pies palmeados o escamas, nos hemos convertido en editores notables.

Hemos desarrollado la capacidad de filtrar las imágenes; discernir en una fracción de segundo, un parpadeo, o un clic las que son relevantes o interesantes para nosotros y cuáles descartar. Gracias a esta notable habilidad, que la mayor parte de estas imágenes nos laven no tiene ningún efecto, por lo que apenas se registra la mayoría de ellas. La gente rara vez se detiene a tomar un vistazo más de cerca, para interpretar, apreciar, cuestionar o una imagen. Nos hemos convertido en expertos en la pesca a cabo los que queremos y echando hacia atrás los que no lo hacemos”¹⁵



Fig. 19. Páginas del libro de Erik Kessels 'Image Tsunami', donde realiza una selección de imágenes a las que pone orden bajo el formato de libro.

En su fotolibro *Image Tsunami* (2016), Erik Kessels incluye este texto al final de lo que parece el cierre de un bloque continuado de imágenes seleccionadas por él. Es a partir del mismo que voy a intentar una aproximación a las razones de una necesidad, sobre todo cara a la estructuración de un bloque de conceptualización, de un orden general en torno a la cuestión actual del mundo visual y sus características más señaladas.

En este texto, el director de cine explica la curiosa situación en la que vivimos en este momento en torno a las imágenes. Más que un resurgir, un renacimiento, se trata de la cumbre – hasta el momento- del auge de lo visual, llevada a cabo por una socialización de los medios de producción de imágenes. Como explica, cualquier persona en la actualidad con acceso a estos medios es capaz de realizar y percibir más imágenes que en cualquier tiempo pasado. Los historiadores señalan al siglo XIX como el momento de la historia capaz de producir más imágenes, una cantidad sustancialmente mayor que la suma de los milenios precedentes. Lo mismo pasa con nuestro siglo actual, donde se producen más imágenes en una hora que en todo el siglo XIX y la tendencia parece ser exponencial. Nos tienen nadando en un mar de imágenes. Quizás sea tal el nivel de lo visual, que ya lo relacionamos todo con esto. Es decir, se tornan los casos: ya no se trata de que el poder de lo visual sea mayor que el de cualquier otro hecho perceptivo, sino que asimilamos con tanta fuerza y celeridad los hechos visuales, que relacionamos cualquier hecho perceptivo con lo puramente visual.



Fig. 20. La aparición de dispositivos móviles y su evolución, ha permitido que estos integren cámaras, pantallas y editores de imagen que permiten la rápida gestión de imágenes.

Nunca una imagen por si sola había sido tan potente y tan débil al mismo tiempo. Su precio estético jamás había sido tan valorado por sí solo, ni por tantas personas que fueran capaces de apreciar este aspecto exclusivamente. La reacción de la gente ante la masificación visual ha sido una adaptación sutil y gradual. El océano de imágenes al que nos enfrentamos nos obliga a no perder el tiempo: sabemos lo que queremos y estamos buscándolo. Saber discernir es una cualidad muy generalizada, pero basada en modas y no en criterios. Por desgracia, cada vez más los gustos que surgen son sugeridos por los mismos medios que propagan y multiplican las imágenes. Estos acaban no creándose por las experiencias vitales y el orden causal y casual de cada uno.

Las imágenes se nos presentan como un modo de pasatiempo o juego. Jugamos a fabricar imágenes, editarlas, para manipular la realidad. Necesitamos ir más allá de esta para vivir más allá de nuestras posibilidades. Pero el propio juego, como se ha explicado anteriormente, emana azar y crea tensiones. Es por ello que se crea la necesidad de que existan unas reglas del juego. Sin embargo, cuando se trata de crear orden en el juego, quién pone las reglas? Pese a haber un orden causal y casual de las experiencias, cosas y los acontecimientos, los medios de difusión y reproducción de imágenes también tienen la habilidad de filtrarse en este orden. El tiempo como tal, no es cognoscible. Más que una cantidad, se trataría de un valor cualitativo del mundo en el que vivimos y sólo lo percibimos por aquello que sucede en él y nos parece remarcable, importante.¹⁶ Es por ello que, como he dicho, nunca una imagen por si sola había sido tan potente y tan débil al mismo tiempo: las imágenes nos proporcionan una escala temporal más precisa que la del testimonio escrito y, por tanto, les atribuimos más importancia. Pero la tendencia – la moda¹⁷, al fin y al cabo - que nos ha convertido en editores y captadores de aquello que suscita nuestro interés, ya no depende del devenir de la experiencia por sí misma, si no de la sugestión mediática. Entonces, ¿qué es lo que capta nuestro interés?



Fig. 21. Estética 'cyberpunk' surgida de la mezcla de varias tendencias y modas

La diversificación de criterios mediante el fenómeno mediático sugestivo ha causado una congelación en la historia de un momento sin precedentes. Las imágenes siempre han sido una prueba fehaciente y testimonio de nuestro paso por la historia. Lo que intentamos capturar mediante ellas son las formas del tiempo. Pero ante el cambio de paradigma visual, necesitamos otro método de caza, otro filtro para distinguir, otro criterio que surja del detenimiento y la observación. La configuración de las cosas en nuestro tiempo y espacio, también configura nuestras propias historias y así, nuestras vidas.

16 KUBLER, George, *La Configuración del Tiempo*, 1962- p.70-71. Ed. Nerea, 1988, Madrid.

17 KUBLER, George, *La Configuración del Tiempo* "Una moda obedece a demandas especiales que no afectan a las evoluciones largas. [...] es la proyección de una imagen aislada del ser exterior." [...] "Las modas tocan los límites de la credibilidad al violar el precedente y acercarse al límite de lo ridículo" p.97 "Son una duración sin cambio sustancial, una aparición, una llamada que se olvida con el paso de las estaciones" p.98

Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna*, toma prestado el término posmoderno del campo de la arquitectura y de la crítica literaria norteamericana que lo había puesto en circulación durante los años sesenta a partir de su utilización por parte de Leslie Fiedler e Ihab Hassan. Pero será él quien contribuya fundamentalmente a reformularlo en un momento que los intelectuales norteamericanos se encontraban interesados en la lectura de los posestructuralistas franceses, los cuales pasan a ser encuadrados bajo la denominación, un tanto imprecisa, de posmodernos. Curiosamente, ninguno de los autores ha querido asumir este calificativo, ni siquiera finalmente el propio Lyotard que será quien lo pondrá en circulación en Europa.



Fig.22. Retrato del filósofo Immanuel Kant, figura clave para entender el proyecto ilustrado de la modernidad, origen de los 'metarrelatos' o 'grandes relatos' de la historia.

*“Simplificando al máximo, -dice Lyotard- se tiene por postmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos”*¹⁸. Por metarrelatos, Lyotard entiende las filosofías que pretenden abarcar toda la historia, como la historia de la Ilustración sobre el progreso gradual pero seguro hacia la razón y la libertad, la dialéctica de Hegel sobre el Espíritu, el relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor, los nacionalismos, el relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, el relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecno-industrial, así como el nacionalismo y todo tipo de mesianismo¹⁹. Todos estos metarrelatos, insiste Lyotard, están ya fuera de servicio. En parte, como resultado de los tremendos cambios técnicos, políticos, económicos y militares habidos durante

el siglo XX. En su opinión la legitimación, tanto epistémica como política, ya no puede seguir residiendo en los grandes relatos filosóficos.

Ahora bien, la decadencia de los grandes relatos no impide que haya relato que no pueda ser ya creíble, no quiere decir que no existan historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana. La legitimación en la era posmoderna se hace plural, local e inmanente. En definitiva, ¿cómo construimos nuestros relatos? ¿De qué y cómo están hechos? ¿Cuál es su principal marco de referencia? ¿Cómo se relaciona la construcción de relatos con el apogeo de lo visual y su cambio de paradigma?

18 LYOTARD, Jean-François, *La Condición Posmoderna*, 1979. Editorial Cátedra, Madrid, 2006.

19 LYOTARD, Jean-François, *La Posmodernidad (Explicada a los niños)*, 1986. Editorial Gedisa S.A., Barcelona, 1999. p.40.

“[...] ¡La apariencia originaria acaba siempre por tornarse en la esencia, y obra como esencia! ¡Loco sería, en verdad, quien creyese que basta con señalar este origen y esta envoltura nebulosa de la ilusión para destruir el mundo tenido por esencial, la llamada ‘realidad’! ¡Sólo como creadores podemos destruir!- Más no olvidemos tampoco esto: ¡basta crear nuevos nombres, valoraciones y probabilidades para crear a la larga nuevas ‘cosas’!”²⁰

Este punto de vista de Nietzsche recalca que cualquier gestión negativa en contra de un sistema, sólo sirve como base de un nuevo orden. Si construimos la historia mediante los pequeños relatos, ya que los grandes relatos o metarrelatos son insostenibles y, por otra parte, percibimos mejor e intentamos capturar las formas del tiempo a través de las imágenes, es a través de éstas que conformamos nuestros pequeños relatos?

20 NIETZSCHE, Friedrich. La gaya ciencia, 1882. p.106, Editorial Akal, 1988, Madrid

PROYECTO PICTÓRICO

4 - LA CONFIGURACIÓN DE LA BROMA. LA CONTINUACIÓN DEL RELATO.

Una vez definidos los parámetros teóricos de conceptualización de este trabajo final de máster pasaremos a hablar de la obra realizada, su descripción, el proceso llevado a cabo en el tiempo de su realización y una reflexión al respecto de cómo desde la pintura me enfrento al paradigma actual de las imágenes y lo visual.

Como se ha convertido en una tarea de la imagen registrar capturar las formas del tiempo para tratar de percibir las, es imprescindible encontrarles un lugar de actuación; un marco. Por ello, la redacción de un breve relato de lo que para mí significa todo el proceso de realización del trabajo pictórico ha de iniciar esta parte del escrito.

5.1 CRECER DE LAS IMÁGENES. LA CONFIGURACIÓN DEL RELATO.

Me parece necesario explicar, redactar, a modo de relato personal, que es para mí crecer de las imágenes. Construir, afrontar y defender una historia propia de lo que me evoca la experiencia visual y cómo todo eso me ha llevado a la pintura. Claro está que en la lejanía, veo esto como una gran broma. Lo cómico se apodera de este relato como el agua entra en una esponja. Quizás porque la misma gran certeza que siempre he tenido de querer dedicarme a pintar, de hacer de la pintura mi profesión, crea el miedo de que en algún momento ese deseo, preclaro a tan temprana edad, se vea irresoluto. Y este miedo es tan grande como la convicción.

“Hace ya muchos años que, de mi infancia en Combray, solo existía para mí la tragedia cotidiana de acostarme. Un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso tomar, contra mi costumbre, un poco de té. Dije que no, primero, pero luego, no sé por qué, cambié de opinión. [...] Pero, en el instante mismo que el trago de té y migajas de bollo llegaban a mi paladar, me estremecí, dándome cuenta de que pasaba algo extraordinario. Me había invadido un placer delicioso, aislado, sin saber por qué, que me volvía indiferente a vicisitudes de la vida, a sus desastres inofensivos, a su brevedad ilusoria, de la misma manera que opera el amor, llenándome de una esencia preciosa; o, más bien, esta esencia no estaba en mí sino que era yo mismo. Y no me sentía mediocre, limitado, mortal. ¿De dónde podía haberme venido esta poderosa alegría? Me daba cuenta de que estaba unida al gusto del té y del bollo, pero lo sobrepasaba infinitamente, no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía? ¿Qué significaba? ¿Cómo apresarla? [...]

Y, de repente, el recuerdo aparece. Ese gusto es el del trocito de magdalena que el domingo por la mañana en Combray (porque ese día yo no salía antes de la hora de misa), cuando iba a decirle buenos días a su habitación,

mi tía Leonie me daba, después de haberlo mojado en su infusión de té o de tila. La vista de la pequeña magdalena no me había recordado nada, antes de probarla; quizá porque, habiéndolas visto a menudo después, sin comerlas, sobre las mesas de los pasteleros, su imagen había dejado esos días de Combray para unirse a otros más recientes [...]

Y desde que reconocí el gusto del trocito de magdalena mojada en la tila que me daba mi tía (aunque todavía no supiera y debiera dejar para más tarde el descubrir por qué ese recuerdo me hacía feliz), en seguida la vieja casa gris, donde estaba su habitación, vino como un decorado teatral a añadirse al pequeño pabellón que estaba sobre el jardín “²¹

Este célebre pasaje de la magdalena de Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*: por el camino de Swann, señala la esencia creativa del autor, es decir, la preminencia de la memoria involuntaria. De la misma y los recuerdos que encierra me sirvo para comenzar el relato.

Comencé acabando en la pintura por un par de traspiés, por circunstancias. Y digo ‘comenzar acabando’ por la importancia que le otorgo al momento, al ahora. La sucesión de una serie de experiencias inconexas en el tiempo puede dar lugar a una predisposición a ciertas actividades. Comenzar por un final como una finalidad, sea cual sea, es un combustible fósil: percedero, contaminante, peligroso, pero potente. El momento es el potenciador de todo esto, la excusa para ponerse a prueba a uno mismo en la toma de decisiones y para aprender a manejarse en un terreno pantanoso, resbaladizo y cambiante. Decir comenzar acabando es lo mismo que decir acabar comenzando. La historia de un problema, en este caso, también conlleva la historia de su solución y aunque esto limite el valor de la historia en sí a cuestiones meramente pedagógicas, le otorga una justificación práctica. El momento como estación de paso facilita el olvido de la naturaleza continua de los acontecimientos. Sin embargo, aunque hechos momentáneos no pueden tratarse adecuadamente en los segmentos de una historia o relato, son una manera provisional de explotar la sustancia de su relación con lo que los ha precedido y lo que los seguirá.

A la edad de dieciséis años, después de ya unos cuantos ‘¿Qué quieres ser de mayor?’ y otros tantos ‘¿No hay nada que te guste?’, supongo que todos aquellos que lo preguntaban no se habían puesto en situación o no habían tenido la oportunidad de elegir en su día. Lo que no sabían entonces es que eso no lo puedes elegir. Ni lo que quieres, ni lo que te gusta, ni si quiera si vas a ser mayor. Inquieta la disminución generalizada y clasificatoria de las cosas a aquellos que valoramos su individualidad. Nuestras cambiantes actitudes rigen su aparición en el proceso del crecimiento. Sin la invención, la vieja rutina se empoderaría. Sin la repetición, sin la copia, no llegaría a existir nunca

21 PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*, 1913. Vol. 1, p. 171. Editorial Sarpe, Madrid, 1995.

un número suficiente de ninguna clase de cosas y sin su abandono, perdurarían mucho más allá de su utilidad. Nos encontramos ante la dificultad añadida de realizar cambios en ellas y a su vez, de perseguir el cambio en las ideas sobre el propio cambio.

En mi caso fue por la inagotable insistencia de los orientadores durante la Educación Secundaria Obligatoria. Como a continuación ocurre, las historias convencionales omiten tanto los detalles diminutos como los importantes de la actividad vital. Por el contrario, los detalles curiosos y las anécdotas, toman el protagonismo. La frontera entre éstos y los otros están continuamente en movimiento y continuarán moviéndose mientras la historia siga escribiéndose, ya que, como historia, es algo que nunca termina. En mi cabeza toda decisión que tomé y por la que pinto hoy día se reduce a rellenar un folio y hablar con el psicólogo del centro - experiencia que derivó a una serie de manías que hoy sigo teniendo- pero, siempre prefiero remontarme un poco más en el tiempo, a un recuerdo que me evocó el mismo psicólogo en el momento de mi 'elección'. Aunque las sucesiones no estén ni mucho menos ordenadas cronológicamente, la coherencia interna de los acontecimientos se refuerza mediante la clasificación de estas sucesiones. Muestra al mismo tiempo la naturaleza esporádica, impredecible e irregular de su acontecer. Desde el inconsciente de un fumador que coge la tiza como si se tratara de

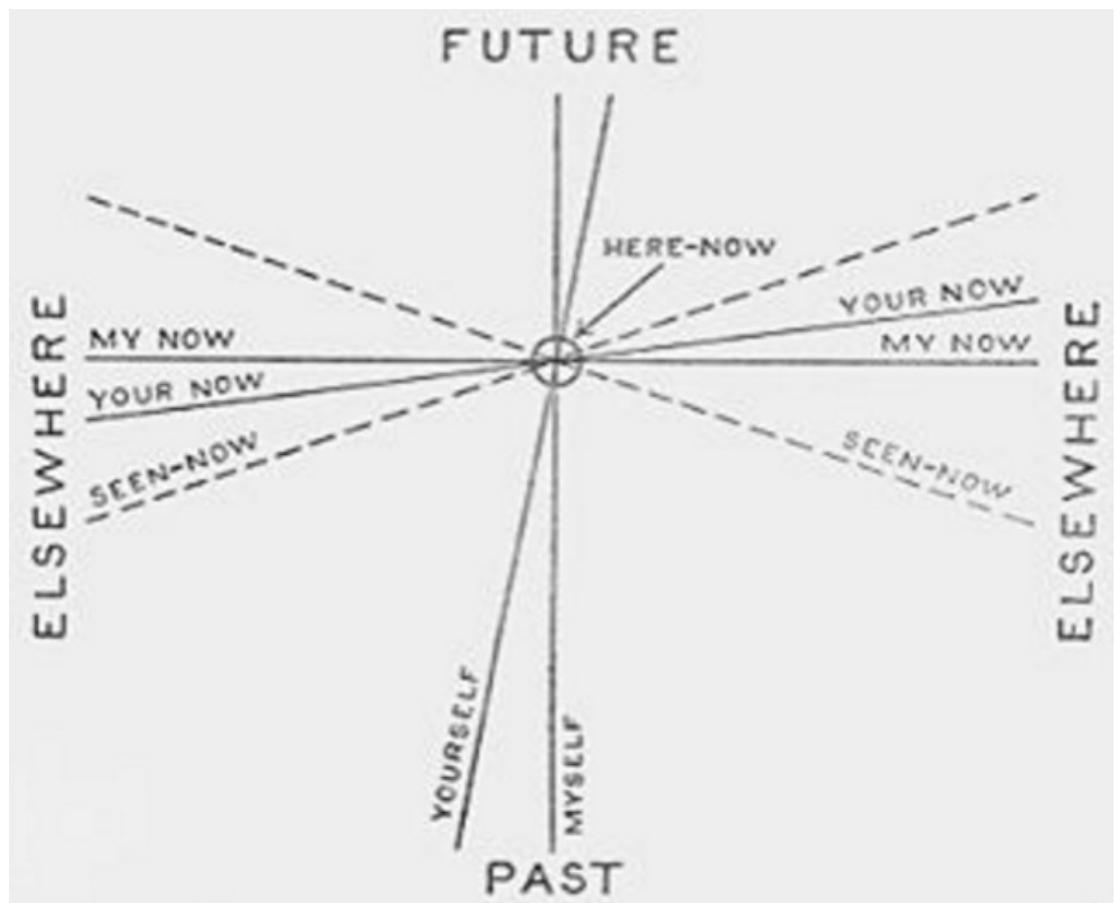


Fig. 23. Diagrama 'HERE-NOW', de Robert Barry. La configuración e importancia del momento.

un cigarrillo hasta mi memoria directa²² , ese gesto me transportó a la edad de seis años. Entonces solo coleccionaba cromos, imágenes, hacía fotos con cámaras de usar y tirar y dibujaba en una pizarra que me regalaron mis tíos, pese a que recuerdo con más claridad que odiaba hacer manualidades. Por alguna razón, las aversiones se quedan en mayor medida en el recuerdo. La reconstrucción de los hechos desde ésta posición transforma el interés sobre los mismos: no interesan las señales tal cual, si no como testimonios por las conmociones que causan y sus transformaciones en los hechos que vendrán. Por otra parte, el deseo de dar una explicación a esas transformaciones, sería un uso práctico de escribir dicha historia y una respuesta a la fijación de estos recuerdos. El polvo de tiza, a pizarra y un mural de recortes de periódicos y revistas, era lo que llenaba mi habitación, mi principal centro de acción de todos los días. Por alguna razón aquello me atraía más que cualquier cosa. Tanto que en aquel mural se encontraban imágenes de personajes que a día de hoy me causan el más total rechazo o indiferencia. Recuerdo con cariño, pese a ello, la atención que el bigote de José María Aznar tomaba en aquella maraña de imágenes.

En uno de estos días de obcecación, dibujaba con tanto empeño, que una de



Fig. 24. Niño dibujando en un museo. Esta imagen me recordó a mi de pequeño. También me atrajo lo absurdo que transmite

22 Aquel psicólogo tenía la manía de coger la tiza como si se tratase de un cigarrillo. No tenía relación ninguna con aquella persona, ni nunca lo había visto fumar, pero estaba claro que estaba enganchado.

mis tías entró en la habitación y me vio inmerso en aquella tarea. Realmente no lo estaba, era para hacer el menor ruido posible y que no se acordaran de mi presencia. Pese a mi empeño en pasar desapercibido, parece que esto llamó su atención. Se dirigió a mi pese al silencio que guardaba. No me preguntó ni si me gustaba dibujar ni nada, simplemente dijo: “¡Mira que bien dibujas! De mayor artista!”, supongo que en el tono en el que se dirige a un niño. No tenía ni idea de a lo que se refería. Me explicó que los artistas dibujaban, esculpían, pintaban... No sabía para qué servía todo eso, pero si se me daba tan bien como decía, solo quería saber qué tenía que estudiar más adelante. A día de hoy, sé que no hay ninguna prueba clara de que el genio o el talento se hereden, pero interpreté una instrucción en aquello y mi situación era favorable al aprendizaje.

En el momento de mi ‘elección’ dije que quería estudiar Bellas Artes, así que

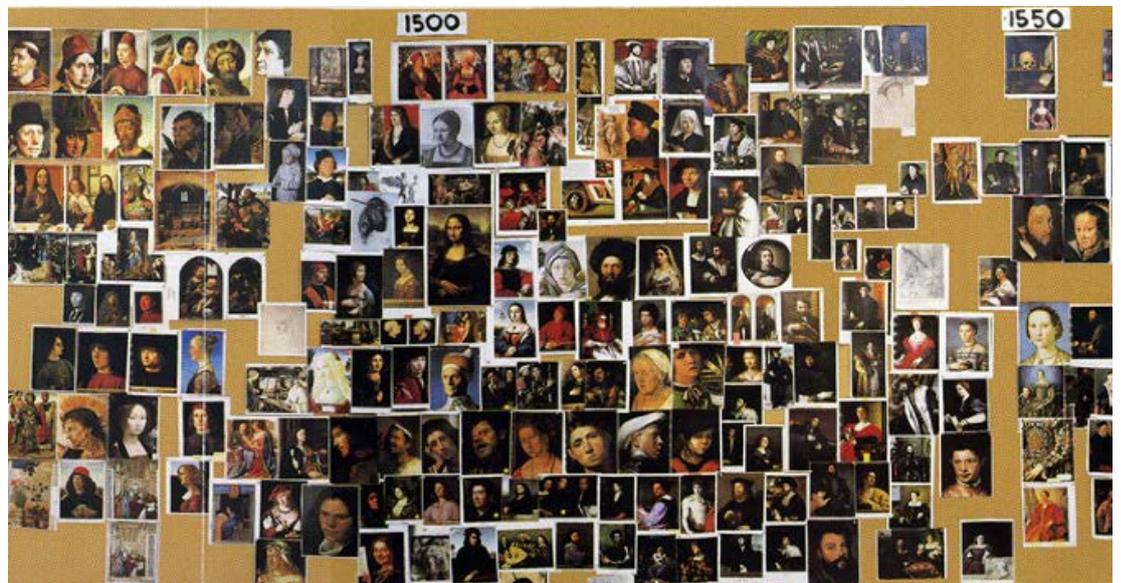


Fig. 25. Atlas de David Hockney.



Fig. 26. Atlas de Abby Warburgh. Ambos atlas me recuerdan a la pared donde de pequeño acumulaba imágenes.

todas las partes parecimos satisfechas. Pero el valor existencial de aquella instrucción como recuerdo permanente en mi memoria emitió una autoseñal que de algún modo estaba preparada en mi cabeza para ser ejecutada en algún momento.

De la misma forma que el recuerdo de aquel comentario con seis años permaneció dormido hasta que se ejerció cierta presión, pasé por bachillerato, selectividad y entré en la universidad sin que hacer mucho caso a esa decisión. Simplemente hacía lo que tenía que hacer, lo que mi tía me había dicho que se necesitaba para hacer lo que me gustaba. Durante primero y segundo de carrera, me hacía mucha gracia cuando mi madre me decía “Guarda esos cuadros, que como algún día valgan algo y los hayas tirado, te mato”. Yo sabía que no valían nada. No era lo que yo hubiera querido hacer si me lo hubiera planteado en serio. Pero, y por qué no planteárselo en serio? Tenía la mayoría de edad y tampoco me veía haciendo ninguna otra cosa. Pues resulta que no tenía ni idea de lo que hacer. Sabía que se me daba bien pintar -o igual no-, pero me atraía más que modelar barro todo el día o picar piedra, así que empecé a hacer lo que quería, que era pintar. Quería pensar que haciéndolo, de algún modo, descubriría que era lo que realmente quería hacer con la pintura. De alguna forma ya me había cerrado otros caminos por desinterés o simple vaguería.

Precisamente por someterme a la presión de pintar todos los días, y extra-

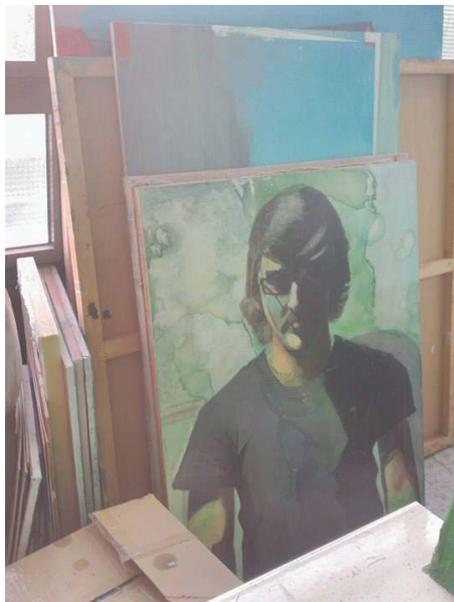


Fig. 27. Autorretrato, 2012. en el almacén donde guardo trabajos. Revisitar el almacén con cierta frecuencia me hace repensar la forma en la que va cambiando mi relación con las imágenes.

ñado por la mayor atracción que sentía por otras cosas, las imágenes acabaron de vuelta a mí. El interés por estas iba creciendo y al principio todo era bastante confuso. Únicamente me gustaban las imágenes y ya está, tampoco tenía más razón de ser. Me tiraba horas y horas ojeando blogs, páginas web, periódicos, fotos de archivos, libros... De nuevo la autoseñal se accionó en el momento adecuado y brotó el recuerdo de cuando tenía seis años, junto con el sentimiento de estar a gusto haciendo aquello. Las fotos de cámaras desechables, la pizarra, coleccionar cromos e imágenes... Pero todo aquello había desaparecido azarosamente, no recuerdo muy bien cómo. Lo que tenía que hacer era volver a ese coleccionismo casi instintivo. Sé que biológicamente el instinto tiene como finalidad la supervivencia y de exactamente eso se trataba.

Cuando ya tuve una colección ingente de

imágenes, era necesario ver qué hacer con ellas, pero la solución estaba clara: pintarlas. Me gustaba la idea de hacer polípticos, la concebí en el mismo momento que me vi a mi mismo delante de un montón de fotografías, todas intentando decir algo, pero juntas hablaban entre ellas y contabas cosas muy distintas. Esto siempre me ha parecido bastante confuso, lo de que hablen las imágenes. Me refiero a decirlo desde la nada, suena como si las imágenes tuvieran la capacidad física de emitir sonidos. Más de una vez tengo conversaciones, todas muy diferentes en cuanto al entendimiento de estas. La gente que conozco que se dedican a esto siempre entienden cuando digo que ‘hablan’, pero el resto se imagina como si a la imagen le sale una boca y comienza a hablar. Les tengo que explicar que no, que es más bien que la imagen tiene un contenido que tu interpretas, que realmente el que habla es el que la mira, que dependiendo de lo que ve y lo que ha vivido, interpreta una cosa u otra²³. Como dice un buen amigo, el día que una imagen o un cuadro me hable, la llevo al circo.

De aquella colección de imágenes salió un políptico de 16 piezas pequeñas que me resultaba fácil defender cuando alguien me preguntaba. Era algo que sí quería hacer, pero que también quería superar. Tras un buen comienzo, elegí seguir creyendo en la pintura. Todo lo que había hecho por entonces era en tintas planas, sin mucha materia y con bastante libre albedrío.



Fig. 28. 'Guess what', políptico, 2013-14. Trabajo con el cuál inicié la relación de la práctica de la pintura con las imágenes.

23 El acercamiento a la experiencia visual, la comprensión de ésta y de lo que significa el tipo de pintura que hago, me parece una parte -aunque fútil conceptualmente-, necesaria que actualizada el trabajo de un “artista”. En definitiva, acercar a la gente a la práctica artística como si fueran niños permite desmitificar al “artista” y la herencia histórica romántica que todavía hoy le acompaña.

Necesitaba pararme a pensar y a mirar. Entre todo lo que había hecho, uno de los cuadros me llamó especialmente la atención, sin más criterio que el que en ese momento tenía. Contra todo lo que yo mismo hubiera elegido antes, ese cuadro surgió casi sin pensar, llevaba más materia y parecía mucho más sincero. Desde entonces me parece muy importante no mentir pintando. Al fin y al cabo, cuando se hace algo a partir de alguien que no es sí mismo, se nota en su credibilidad cara al espectador.



Fig. 29. Plastic bag, 2013. Carlos Correcher. Óleo sobre lienzo. 20 x 20 cm.

Cogí aquel cuadro y empecé a pensar por qué lo había elegido. Recordé por tercera vez todas las cámaras de juguete de usar y tirar que había tenido de pequeño. Incluso llegué a manejar una réflex analógica que todavía conservo. Todo aquello me trajo una sensación de bienestar que no sentía desde que era bien pequeño. En seguida entendí que era porque me gustaba realmente. Me dio la sensación de que todo hasta ese momento pasó como si nada para llegar a donde estaba. Es esto mismo lo que busco de pintar, porque no solo se trata de eso. Cuando pienso en ello, pienso en que lo estoy pintando yo y que, si alguien se interesa por ello, es que quiere conocer, saber más y es eso lo que quiero seguir haciendo. Cuando se habla de una pieza de arte, para mí se habla de algo en lo que alguien se ha dejado parte de su ser y si es así, yo quiero conocer y hacer ese tipo de arte. ¿Por qué no hacerlo? Interactuar entre nosotros es una experiencia que cognitivamente clasificamos como básica. Nos la damos, inconscientemente, como una de las formas primarias de conocer el exterior de uno mismo. Aunque, a veces, las direcciones se

tornan y acabamos recorriendo el camino de vuelta hacia nosotros. Abrirse a la ventana interior es un concepto recurrente en el surrealismo. Se asocia a las metáforas del ojo, del cuadro y de la realidad y, en definitiva, a la metáfora de la representación de la realidad y del modo en cómo la vemos y la entendemos. El poeta francés surrealista, André Bretón, lo expresa así:

“Para mí un cuadro es una ventana que mira hacia algo externo; la cuestión es: ¿hacia qué?” ²⁴

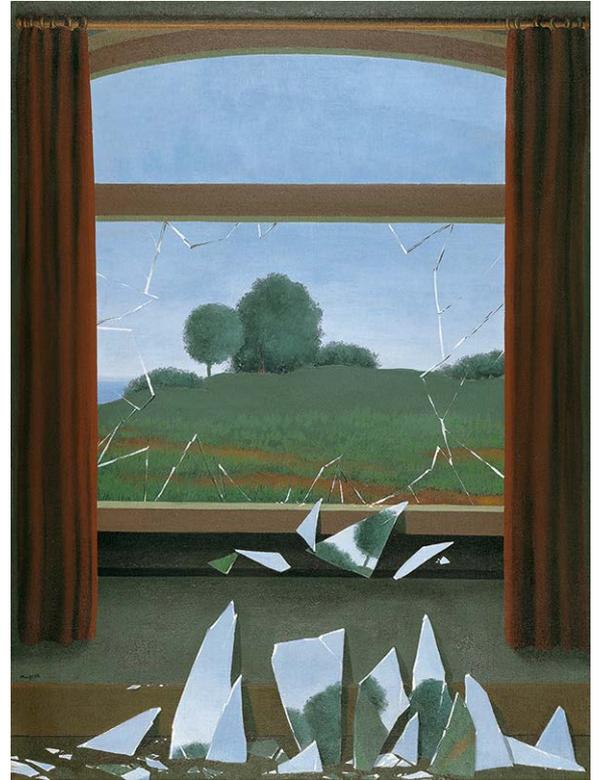


Fig. 30. René Magritte, 'Le clef des champs'. 1936
Óleo sobre lienzo 80 x 60 cm

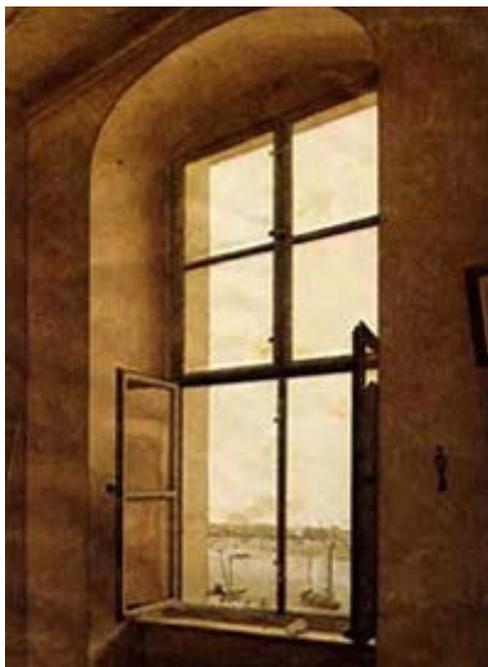


Fig. 31. Caspar David Friedrich, 1805
'Vista desde el estudio del artista'

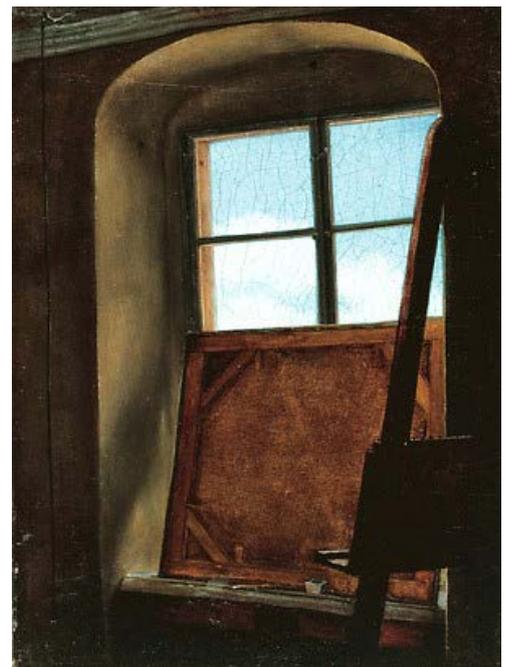


Fig. 32. Carl Gustav Carus, 1823
'Studio Window. La ventana del estudio'

Las personas seguimos buscando en el arte una ventana en la que asomarnos y ver que no estamos solos, que pensamos y como consecuencia, evolucionamos.

Percibo que las imágenes que me atraen tienen algo especial. Intento que no cuenten nada en concreto y mucho a la vez. Esta intriga, te atrapa y muchas veces no te deja ir, igual que cuando empiezas a pintar. Estar delante de un cuadro que te absorbe es una experiencia activa o más que eso. Pero ahora juntarlas se me hace mucho más difícil. Veía en cada una de las imágenes algo que me atrae que no necesita ninguna explicación. Consideraba esto como un avance en la percepción de las imágenes. La invención de la fotografía, y su mayor fidelidad hacia la realidad, suscitaba tal impresión que el miedo a que lo representado estaba sustituido por su representación era extendido y comprensiblemente entre la gente. Poco a poco, fuimos descreyéndonos de la impresión que causaba el realismo fotográfico y aprendimos a usar las imágenes. Casi sin darnos cuenta las imágenes fueron incorporándose a nuestro mundo y, del mismo modo, interactuamos y nos relacionamos con ellas. Pasaron a convertirse en la ventana a la que se asomaba el mundo en su día. Por ello me parece un error caer en la reverberación de seguir concibiendo el arte contemporáneo como una ventana al mundo, si no como en una extensión de sí mismo



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

Fig. 33. Marcel DUCHAMP, Etant données. 1946-66. Ensamblaje y técnica mixta.

4.2 CRECER DESDE LA PINTURA. EL MEDIO PARA CUESTIONAR LAS IMÁGENES.

4.2.1. La pintura y sus marcos de referencia.

Creo necesario cuestionar la pintura como eje central del trabajo práctico ya que, más allá de tratarse un medio al que tengo predisposición, ha de ser consecuente con las ideas que me ocupan.

Lo único que permanece invariable sobre la pintura es la propia expresión, cuya definición ha sido aumentada²⁵. Si bien es cierto que es cuestionable hasta que sea necesario llegar a una conclusión precisa al respecto, infinidad de artistas trabajan en torno a la pintura y lo que se entiende por ésta, su concepto, sin llegar a alguna de sus manifestaciones ya aceptables. Referirse a la pintura no significa hoy lo mismo que hace un siglo. Todo aquello que se sujetaba a una definición histórica, hoy se entiende más como una idea que se ha ido expandiendo, una forma de pensar sobre la misma y su sentido.

Hemos rastreado algunas prácticas modelo de las que se podrían extraer claves del paradigma contemporáneo, como son las de la artista Lisa Sigal.



Fig. 34. Vista de la obra de Lisa Sigal, Antes de ayer y pasado mañana (2008), presentada en la Bienal de Whitney en 2008.

25 . 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

La obra “Antes de ayer o pasado mañana. O lo que puede ser la pintura hoy” (The Day Before Yesterday and the Day After Tomorrow”), presentada en la Bienal de Whitney en 2008, estudia las tiranteces entre una estructura y una pintura mural que se relacionan y continúan. En ella la correspondencia entre el espacio ilusionista de la propia pintura y la presencia física del objeto preguntándose que puede ser la pintura hoy, integrándola en el lugar, jugando entre lo material y lo ilusorio.

Por otra parte y para poder relacionar la idea de imagen con el medio pictórico, considero a Luis Gordillo una cita imprescindible, y es que su trabajo es un ejemplo claro de un proceso de forzar la imagen. La extiende y desborda, la excede e insiste sobre sí misma para poder así conseguir extirpar todas sus posibles formas mediante su complejidad y multiplicidad. Entre lo real y lo ficticio, su obra puede ser un reflejo de nuestra contemporaneidad. E mismo Gordillo dice de su trabajo: “*Mi obra es realismo depurado, puro zumo de vida*”.²⁶ Casi como un imposible, genera imágenes que se acercan a su percepción de la realidad visual, mostrando preocupaciones propias de la actualidad. Sin embargo, el mismo Gordillo confiesa no tener ningún afán de perfilar y apurar la abstracción a la que llega, sino más bien de multiplicar estos mismos resultados, en un ensayo de sus múltiples posibilidades. Por ello, sus soluciones remiten al inacabado de una forma, estética que siempre le deja una vía abierta a lo que serán sus posibles transformaciones. De esta forma, sus soluciones para continuar trabajando parecen inagotables. Su pintura se presenta como la idónea para agotar la mirada, como si se tratase de un collage infinito, que se multiplica y nunca termina.



Fig. 35. Luis GORDILLO, ‘La brújulas inapetentes’, 2000, acrílico sobre lienzo, 233 x 333 cm

26 Luis Gordillo entrevistado por Ángeles García. Sección Cultura del periódico El País, 13 de septiembre de 2015.



Fig. 36. *Luis GORDILLO, 'La fábrica de ostras', 2007. acrílico sobre lienzo. 220 x 430'5 cm, tríptico.*

Superada la definición histórica de pintura, ésta se revuelve en tiempos de fragilidad, totalmente inmersa en problemas de estilo o formas de pintar, cuestiones que dicha definición no comprende. Respecto a los modos de pintar, en la actualidad la pintura puede presentarse como un fenómeno más que como un “acto de” o su resultado: desde una instalación, a un haz de luz o un espacio por el que se pueda transitar. Incluso se puede entender la pintura como una extensión más allá de la misma, por ejemplo, de imágenes extraídas de los medios. No sólo la pintura se prolonga a través de las imágenes, si no que las propias imágenes pueden extenderse a través de la propia pintura, incluso ir más allá, dejando ver también a través de sus características las ideas de quien la ejecuta.



Fig. 37. *Dan FLAVIN, A primary picture, 1964 Gold, pink and red, red fluorescent light, 61 x 122 cm.*

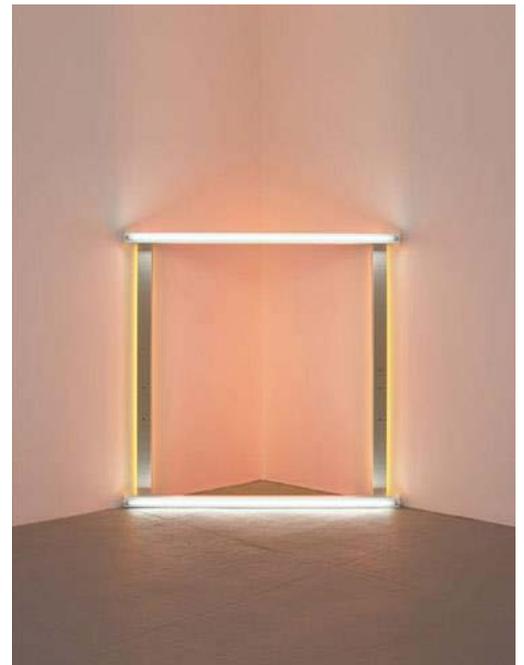


Fig. 38. *Dan FLAVIN, untitled (to the "innovator" of Wheeling Peachblow), 1966-1968 Daylight, yellow, and pink fluorescent light, 244 cm*

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



Fig. 39. Rubén GUERRERO, 'S/T (1)'. 2012
Óleo y esmalte lienzo. 223,5x121,5

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

Fig. 40. Rubén GUERRERO, S/T (Marco negro sobre papel blanco). 2012
Óleo y esmalte sobre lienzo. 250x150 cmcm

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



Tengo la sensación de que esta extensión no ha de salir de su medio natural, el de lo visual. Hablar de pintura no será lo mismo, entonces, que referirse a ésta. El trabajo de Miki Leal es un ejemplo de cómo el lenguaje pictórico referencia a su propio mundo desde la pintura. Mediante la agilidad pictórica, combina referentes fotográficos con referentes reales. En sus pinturas sobre papel el hecho fotográfico se visualiza como memoria, como una declaración de lo que se ha vivido como si de una impresión se tratase y donde el hecho fotográfico se visibiliza como memoria, como una declaración de lo vivido, pero no como referencia física o herramienta. Reactiva la pintura, aun cuando la fotografía y otros medios son el punto de partida. Encuentra una manera de construir una experiencia que conecta con lo real, con cuestiones de cualquier tipo: la emoción de lo individual y lo histórico, lo personal, lo político. Le otorga 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 fracturado de la representación.



Fig. 41. Miki LEAL, BODEGÓN DANDY ROMÁNTICO, 2015, Acrílico y acuarela sobre papel, 152 x 218,5 cm



Fig. 42. Miki LEAL, La cocina y el humo, acrílico y acuarela sobre papel, 220 x 152 cm



Fig. 43. Miki LEAL, La noche americana, acrílico y acuarela sobre papel, 219 x 152 cm

Gerhard Richter expresa el modo en que sólo la pintura y lo visual pueden hablar de sí mismos, diferenciando que se tratan de diferentes lenguajes y lo inservible de hablar sobre la pintura:

“Hablar de pintura no sólo es difícil, si no inútil. Sólo es posible expresar con palabras lo que las palabras puedan expresar, lo que el lenguaje es capaz de comunicar. Y la pintura no tiene nada que ver con eso. Eso incluye la típica pregunta: ¿En qué estabas pensando? No puedes pensar en nada, la pintura es otra forma de pensamiento. Lo que me interesa en general, y esto también se aplica a la pintura, es aquello que no entiendo. Ocurre eso con cada pintura: no me gustan las que puedo entender.”²⁷



Fig. 44. Fotograma del documental ‘Gerhard Richter. Painting’ (2008) donde aparece el pintor durante el proceso de realización de un cuadro.

Como Richter, el carácter curioso, pero precavido, me hace andar con pies de plomo sobre lo que se dice al respecto de algo que no se puede hablar ni escribir. No voy a seguir pronunciándome sobre la pintura en sí, ya que aunque actualmente se comprenda más allá de su propio acto y resultado, sí que considero que está en otro ámbito diferente del lenguaje oral o escrito. Es a la expresión visual a la que a partir de ahora se le va a otorgar el turno. Por ello, después de cuestionar el concepto lo que es pintura, he de pasar a hablar del lugar donde se establece el encuentro con la misma, el taller o estudio. Aunque antes tendré que hablar de otros lugares, físicos o no, ya que no considero el taller el único punto de partida para pensar en pintura o en lo pictórico. Entendiendo la estrecha relación que establezco entre pintura e imagen y que es a través de éstas que construyo mi propio relato, el taller sería un lugar muy pequeño para todos los elementos que participan de la historia.

4.2.2. El mundo actual y el entorno.

La calma y la concentración en torno al mundo, son esfuerzos mayores ante tanta velocidad de cambio. Cualquier imagen es susceptible de ser consumida o cambiada por otra mediante una acción rápida, como es apretar un botón. Es entonces que nuestra manera de entenderlas, cambia. La rapidez en la que la sociedad contemporánea occidental, se ve inmersa culpable de que no se reflexione, ya que se actúa aceleradamente y sólo se piensa a corto plazo. La reflexión de Bauman al respecto es que *“Estamos aquejados de un retraso moral. El único modo en que solemos llegar a visualizar con claridad los motivos de nuestras acciones es en forma de reflexión añadida y a posteriori, a menudo en calidad de disculpa retrospectiva o de defensa basada en circunstancias atenuantes”*²⁸. A colación, Lyotard expresa que *“En un universo donde el éxito consiste en ganar tiempo, pensar no tiene más que un sólo defecto, pero incorregible: hace perder el tiempo”*²⁹



Fig. 45. Times Square, Nueva York. EE.UU. Imagen tomada en 2010

Nuestra sociedad contemporánea, fruto de la modernidad, ha procurado hacer de nuestro mundo occidental y desarrollado, un lugar seguro y estable. Sus intenciones iniciales no pueden estar más lejos de la realidad.

Los estados se constituyeron para salvaguardar la seguridad ciudadana y para garantizar una serie de necesidades sociales, estando al servicio de la ciudadanía. Es paradójico que el peligro haya sido provocado en gran medida por la ineptitud de los grandes estamentos que dirigen a la población y principalmente, por una élite social que mueve la economía a su antojo para provecho



Fig. 46. Cruce de Shibuya, Tokio, Japón. Imagen tomada en 2008.

y beneficio personal, no social, donde los políticos ya no son los principales exponentes de las naciones. Se convierten en títeres que están sometidos a este orden superior para el funcionamiento estatal

Pese a que hoy vivimos rodeados de cámaras de seguridad, de puertas blindadas, y en general tenemos el estado del bienestar mejor constituido de toda la historia, nuestros miedos se ven más acusados que nunca. Del mismo modo, la estabilidad es algo de lo que carece nuestra vida actual, aumentando las comunicaciones todo cambia de forma impredecible a cada momento que pasa.

La velocidad, la sensación de peligro y la vigilancia invasiva, son pues características de nuestro entorno, no sólo como espacio y tiempo físicos, si no comprendido también como algo virtual. La proyección que tenemos de nuestras vidas parece algo pasajero, repleto de peligros y algo que casi no nos pertenece. Y con ello me pregunto, ¿es este mundo un hervidero de reflexiones y críticas a la peculiaridad temporal contemporánea o por el contrario, respalda de alguna manera, aunque sea de forma ínfima, estos acontecimientos? ¿Cómo enfrentarse a las características de nuestro entorno vital desde la práctica artística?

Realizo una inmersión en el entorno mediante la deriva³⁰ y extrayendo registros de estímulos visuales que me llaman la atención, ya sea por su peculiaridad o por la apreciación de una secuencia formal seriada por sus características. Me adentro en este entorno virtualmente hostil con el ansia, no sólo de conocer, si no de decir algo al respecto. Se trata de una exploración del entorno y de los pensamientos que quedan mudos al paso de las per-

30 Como he explicado, no entiendo el entorno sólo como un tiempo y un espacio físico, si no también virtual, por lo que lo que entendemos como entorno puede tratarse también de un espacio no físico, como Internet, televisión o la simple proyección ideal de un concepto.

sonas. Intento frenarme y aprender a mirar allá donde lo que ya se ha dicho se oculta en el asfalto, los muros de los edificios o los carteles que de estos cuelgan. A veces, el grito sordo que vibra en la mirada de quien lo ve, invita a acercarse, a escucharlo más de cerca, a apreciarlo para volver a gritarse a sí mismo. En otras ocasiones, la lejanía y lo borroso del mensaje es suficiente para interiorizar lo que allí está, y sólo aquel que sabe mirar capta. Aunque tampoco es cuestión de saber o no saber, simplemente de querer parar. Frente a la búsqueda de imágenes en medios, este método me permite encontrar imágenes que no sólo han sido propagadas y multiplicadas, si no ya consumidas, utilizadas, adaptadas al medio natural para el que han sido creadas en un entorno. Su desgaste aumenta su aura, por lo tanto, ver el propio entorno como la primera fase de taller, me ayuda a entender la pintura más como un proceso que como una categoría autónoma.



Fig. 47, 48, 49, 50 y 51. Imágenes tomadas durante la deriva por el entorno

Todos los registros tomados durante la deriva en el entorno, son coleccionados o mejor dicho acumulados en archivos, para ser posteriormente utilizados en la práctica de la pintura. Es necesario un espacio donde ideas, registros y medios concurren y den paso a una declaración conjunta.

“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”³¹

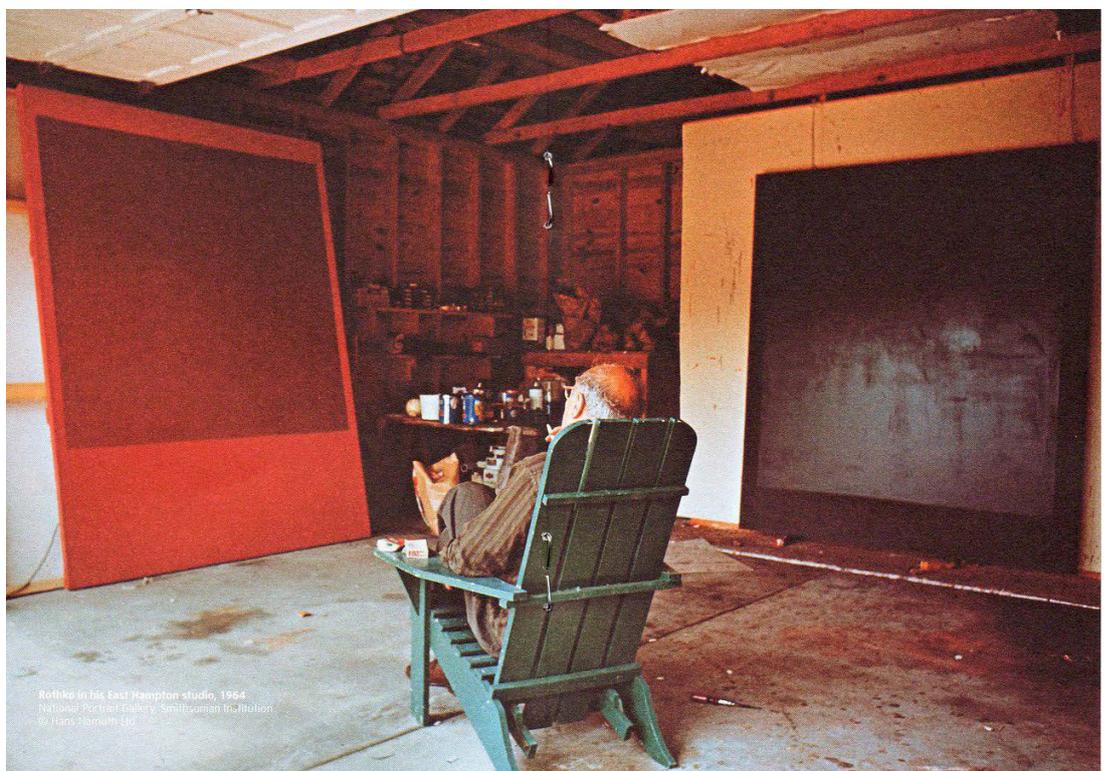


Fig. 52. Mark Rothko en su estudio de Manhattan, Nueva York.

Cuando es permitido inspeccionar lo que posee un niño de la actualidad como elementos de educación y de diversión, cuando puede uno curiosear en sus espacios, en el lugar donde se almacenan sus mundos, se queda atónito del lugar que ocupan las imágenes más dispares en la colección de libros que tenga más a mano, como volúmenes de entretenimiento o revistas. Imágenes de todo tipo: desde ostentosas fotografías en colores que le ponen ante la naturaleza, hasta mapas de increíble plasticidad, diagramas en colores e historietas, que en ocasiones pretenden enseñar, aunque otras más parecen hechas para embrutecer y provocar los instintos violentos. El taller me permite recoger en un espacio elementos que quiero que participen de

la composición de mi propio mundo, de mi propio relato. Esos recursos, ya sean fotos, notas del compañero de estudio, simples obsequios, se acumulan e impregnan mediante lo visual y se aferran al recuerdo de su finalidad que tienen, sea del tipo que sea.



Fig. 53. Imagen de la pared de trabajo del taller. Se pueden ver imágenes dispuestas al rededor de distintos soportes.

Antes los recursos gráficos eran más modestos, aunque también las publicaciones más baratas, y los textos, más colmados de contenido. La sociedad actual queda bajo la hegemonía de la imagen; es más, va a una especie de iconolatría, llegándose a especular sobre la temprana fecha de caducidad de la letra escrita y su significado en la vida cultural del hombre. Dicha predicción se ha hecho en numerosas y sucesivas ocasiones y a mi parecer es totalmente engañosa, como otras del mismo estilo. No titubeo al decir que pese a esto, cada vez va a haber más, tanto imágenes, como gente dominada por la imagen, más iconólatra, sobre todo en el mundo popular. Pese a esto, la imagen tiene que ir acompañada de algo más. Por ello intento que a la hora de trabajar toda la acumulación de registros visuales domine el espacio de trabajo, haciendo que la imagen por sí sola tome el control del proceso previo al acto de pintar.

Hay multitudes de iconófilos, iconógrafos e iconólatras de todas las edades, hecho que internet y su imaginación acumulativa poco detallista e idealizada, unifica. Pero hay también iconófobos, ya que no iconoclastas. Personas capa-

ces y sensibles que odian las imágenes del mundo exterior, las representaciones de lo que ven.

El eleikon, la imagen, el retrato semejante o similar a lo retratado, el reflejo artístico de la figura real es despreciado entre muchos artistas. Ante la impotencia que crea la potencia y ponderancia de las imágenes que dominan mi espacio de trabajo, la pintura y un soporte en vacío significan para mí una rebelión contra su poder.



Fig. 54. Fotograma de 'Film' (1965) de Buster Keaton. El personaje evita mirarse o que le miren durante toda la cinta, tapando espejos, ventanas, etc.

El vacío de lo visual que es tendencia actualmente. Y frente a ello, la iconofobia permite un alejamiento de dicho flujo. No obstante, ninguna de las dos posiciones me acomoda. No soy partidario de situarme en ninguno de ambos extremos. La posición de juego que me otorga la pintura para la confrontación con la imagen me hace abrir el campo de pensamiento respecto a ésta y repudiarla tampoco me parece una opción. Jed Rasula se planteaba en *Dadá. El cambio radical del siglo XX*, cuestiones que pudieran proporcionar sentido a la necesidad de una transformación total durante la época de las vanguardias. “Durante un tiempo, fue corriente pensar que el jazz y *Dadá* eran dos caras de la misma moneda...”³². La posición errónea de que existía una separación entre vanguardia y modernidad, se traslada hasta nuestros días. La cuestión posmoderna de la intersección entre “realidad” y “virtualidad” de la imagen, encuentra en la iconofilia y la iconofobia caminos necesarios, pero no fijos. Son lugares transitables que en cualquier momento llevan a un posicionamiento transversal y a un reposicionamiento y revalorización de la imagen, a una búsqueda del sentido que lo visual ha de tomar y poseer en nuestros días.

4.3 PERPETUAR LA BROMA. LA EXTENSIÓN DEL RELATO.

Si bien mi trabajo surge en la línea de creación del aspecto de la pintura que quiere aprovechar e imitar las cualidades de las imágenes, reafirmando siempre en último término como pintura, como una puerta entreabierta que nos brinda una situación en la que nosotros mismos decidimos pasar o no, mis planteamientos han ido modificándose.

Así concluía mi relato hace más de dos años. Si es verdad que en aquel momento pasaba por una etapa de experimentación en todos los sentidos, he de reconocer que muchas cosas han cambiado. Mientras el método de trabajo sigue siendo casi el mismo, mi relación con las imágenes se ha transformado casi en la totalidad de su sentido. La hora de pintar era el momento en el que se establecía una conversación entre la imagen y yo mismo. Al final del proceso una toma de decisiones proporcionaría a la imagen reinterpretada en la pintura un amplio abanico de miradas, paráfrasis y desgloses. Sin embargo, el trabajar una sola imagen cada vez ponía sobre la mesa una serie limitada de decisiones y por tanto, una reducida serie de miradas posibles.



Fig. 55. Carlos Correcher, 'Bright Ideas/Dim Background I', 2015
Óleo, spray y rotulador sobre papel.
220 x 150 cm



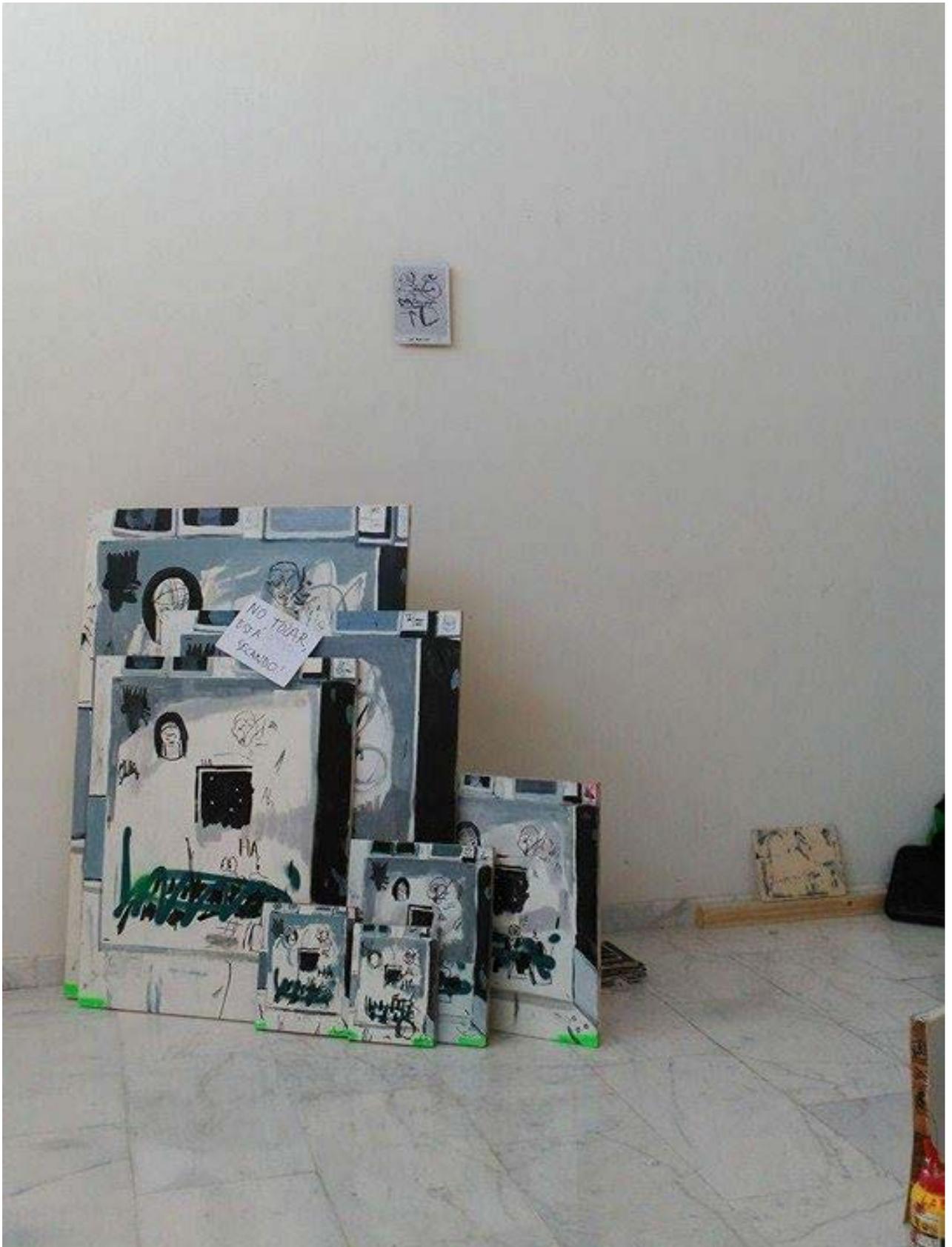
Fig. 56. Carlos Correcher, 'Bright Ideas/Dim Background III', 2016
Óleo, spray y rotulador sobre papel.
220 x 150 cm

Si habitualmente me guiaba por el soporte, escogiendo unas medidas precisas que correspondían con el corte de la imagen elegida, actualmente y por lo general, el soporte se ha estandarizado. Normalmente, suele ser papel en rollo, de 160 a 300 gramos. Esto me permite asegurarme tanto que la ejecución de la pintura será rápida, como de que el gramaje del papel soporte las técnicas utilizadas- spray, óleo y rotulador por lo general- tomándome casi cualquier licencia con el soporte que sea consecuente del proceso.



*Fig. 58. Carlos Correcher, 'The Pain Test', 2016
Óleo, spray y rotulador sobre tabla. Medidas variables.*

La imagen no se manipula en ningún sentido. Era ésta, en ocasiones, la que anteriormente proporcionaba las medidas del soporte para su adaptación a escala. Sin embargo, ahora sólo me interesa en el sentido de la repetición. A parte de insistir en la idea de la reverberación de las imágenes y la pérdida del sentido en su reproducción, la repetición otorga sentido al trabajo en sí mismo. La finalidad en el proceso natural de las cosas, no tiene cabida. Sin embargo, es lo que le otorga sentido al relato. Repetir un mismo referente me permite estudiar en sus primeros términos su causa y su sentido, su origen y el camino que va a tomar, permitiéndome adaptar una posición cómoda al respecto, la del cuestionamiento. El concepto de juego desde el punto de vista del humor otorga la posibilidad de ensayo, sin posibilidad de mentir o equivocarse, de modo que las múltiples líneas que unen imagen y pintura son visitadas y revisitadas, con el fin de obtener una mera experiencia y de esta, unas ideas. Como en la vida misma, la finalidad no tiene cabida, sin mayor sentido que la experiencia. Dota de sentido a nuestro contexto y crea una finalidad para nuestro relato.



*Fig. 59. Carlos Correcher, 'The Pain Test', 2016 (Montaje alternativo)
Óleo, spray y rotulador sobre tabla, listones de madera. Medidas variables.*

En el trabajo a escala suelo utilizar otros soportes fuera del papel, como tabla o lino. Persiguiendo la comodidad y la flexibilidad en el montaje, las repeticiones constan de una pieza original, la cual es reiterada en otros múltiples soportes, siempre hacia menor o mayor tamaño en escala.



*Fig. 60. Carlos Correcher, 'Ultra-positive III', 2016
Óleo, spray y rotulador sobre papel y tabla,
250 x 151 x 50 cm*



*Fig. 61. Carlos Correcher, 'Me, myself, I, something & whatever', 2016
Óleo y spray sobre tabla, 27,5 x 36 cm*

Esto otorga a la pieza de una fisicidad idónea, tanto para la ocupación del espacio, como para que sean mostradas de forma tradicional, en la pared. También dentro de la idea de juego, algunas de estas obras poseen mecanismos inútiles, como si de una broma se tratara. Palos de madera que actual de falsos puntales o cintas adhesivas que evidencian su equilibrio inestable sobre el suelo, acompañan y desmitifican la posible densa y pesada carga conceptual a las obras. Cuando uno de los palos cae o una de las cintas se despega, la obra se ve comprometida y desarticula el posicionamiento del que ejecuta la pieza, dejando al espectador sólo ante el peligro. Desde el uso del azar, se pretende romper el prototipo de cuadro que se posiciona ante el espectador para dar directrices. La neutralidad aparece y quien mira, tiene que tomar decisiones.

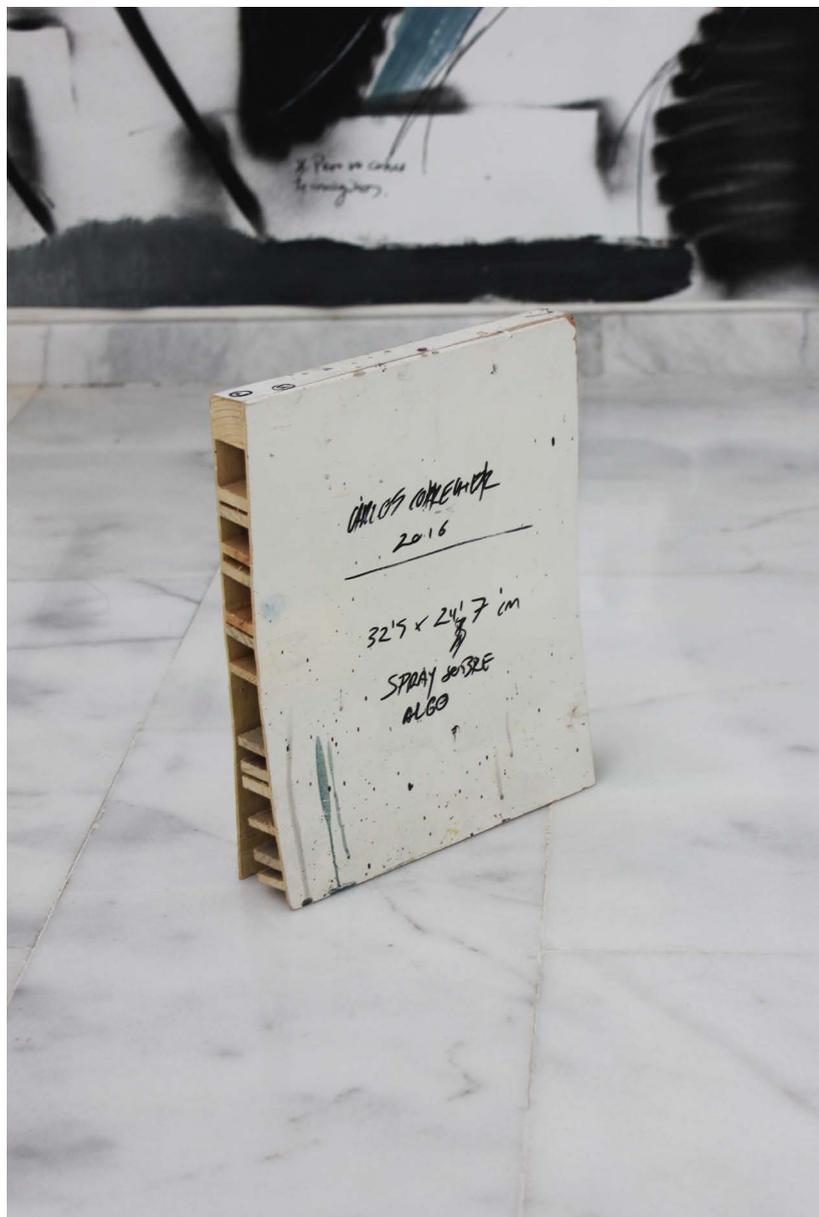


Fig. 62. Carlos Correcher, 'Spray sobre algo', 2016
Óleo y spray sobre tabla esmaltada, 27,5 x 36 x 5 cm



Fig. 63. Carlos Correcher, 'Total Trash', 2016
Óleo y spray sobre tabla, Medidas variables.

En el cine de Aki Kaurismaki encontramos un ejemplo claro. En su película *Un hombre sin pasado* (2002), un hombre emprende un viaje hasta la capital de su país. Al bajar del tren, recibe una paliza de un grupo de jóvenes y le roban todas sus pertenencias. Pierde la memoria y emprende el camino para descubrir quién es. Una familia lo acoge y le da la oportunidad de que busque trabajo, sin embargo, en su búsqueda, sus condiciones de vida son muy precarias. En la escena que me sirve de ejemplo, el protagonista entra en una cafetería, preguntando qué sirven gratis. Él se sienta en una de las mesas y en seguida la camarera le sirve un vaso de agua caliente. De forma disimulada, aunque con dificultad ya que es el único cliente de la cafetería en ese momento, saca de su cazadora una bolsa de té ya usada y la sumerge en el vaso de agua caliente³³. Qué se supone que ha de sentir el espectador si no pena, tristeza por la situación? Sin embargo, Kaurismaki no ofrece ningún recurso claro de lo que quiere hacer sentir. Los colores de la película son fríos, sus planos simples, sus diálogos escuetos y neutros, incluso la interpretación de sus actores es plana. De esta forma, al igual que yo pretendo con mi trabajo, Kaurismaki neutraliza el mecanismo con el que elabora sus relatos y traslada la elección al espectador.

33 KAURISMAKI, Aki, *Un Hombre sin Pasado*, 2002 (Película)

Volviendo al trabajo sobre papel, la elaboración de cada obra es procesualmente rápido y simple. El papel, que suele ser de dos metros de alto por uno y medio de ancho, es grapado y precintado por sus bordes a una pared blanca. El color de cada pintura responde a una percepción refinada, que a veces responde a la colectividad de las imágenes, a veces a una decisión personal, de las impresiones que transmite la imagen. Si la imagen es ácida e irreverente, los colores han de rezumar esas sensaciones. Si por el contrario, la imagen tiene componentes más serios, los colores serán más apagados y la paleta más reducida. A la vez, estos responden al diálogo entre quien pinta y la propia pintura, donde afecta desde un estado de ánimo, hasta la variación de la luz y el clima del ambiente.

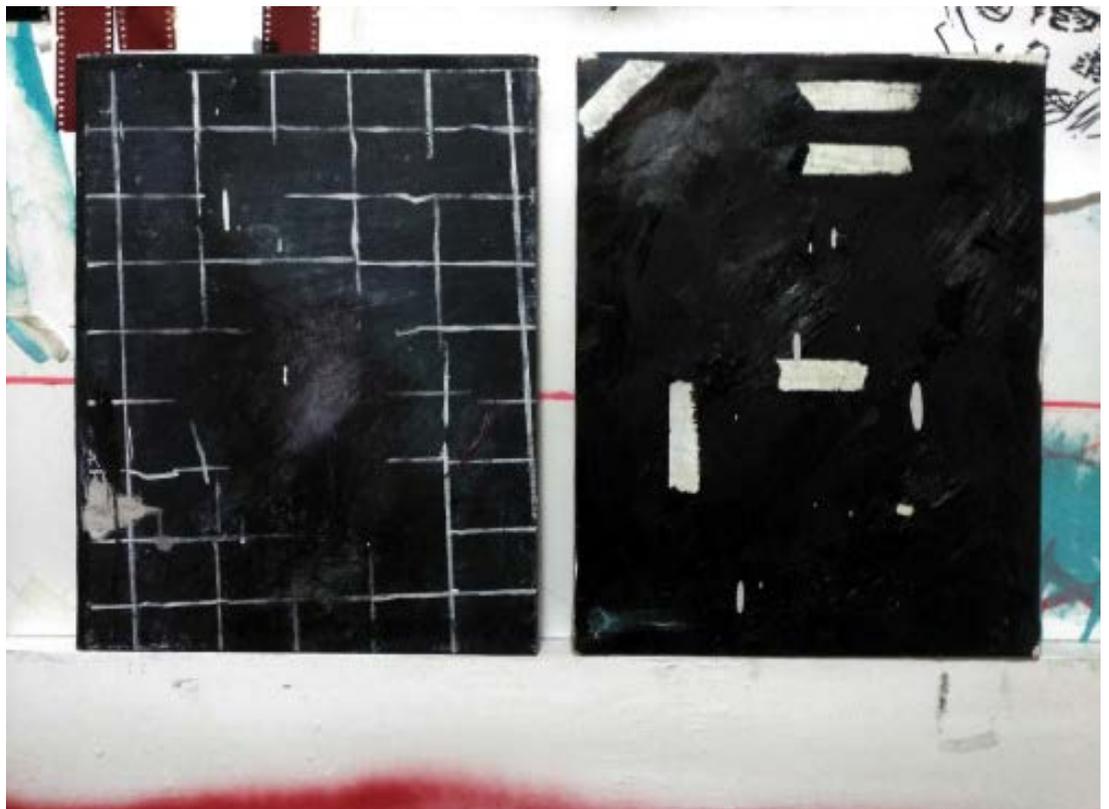


Fig. 64. Carlos Correcher, 'S/T', 2015
Óleo y spray sobre tabla, 35 x 27,5 cm (c.u.)

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

*“Hay un tipo de taquigrafía figurativa que preside todo: un grupo de pinceladas irregulares pueden significar el ‘rostro’, en tanto que unas manchas abstractas, casi sin formas, son leídas como ‘manos’. En principio esa taquigrafía pictórica puede ser explicada como una simple consecuencia del hecho de trabajar a partir de fotografías, que por sí solas reducen una escena tridimensional a una constelación plana de formas oscuras y claras.”*³⁴

34 KANTOR, Jordan. *The Tuymans Effect*. Artforum (Noviembre 2004)

Cuando se intenta ir más allá de los recursos técnicos que nos dificultan el acceso a la imagen y activan la capacidad perceptiva del espectador, se ve una posibilidad de representación que encierra la negación de la realidad. Según el crítico y comisario David Barro, a lo que se refiere Jordan Kantor en su texto es a “una consecuencia formal de un objetivo conceptual: representar lo irrepresentable” .³⁵

Con esto señala a la representación interpretativa de la traducción que hace la fotografía de la realidad. Sin embargo, en esta forma de pintar intuyo una forma de hacer las cosas forzada por unos requisitos adaptados a la evolución del sistema. Estos requisitos siempre van a ir ceñidos a un tiempo cada vez más reducido, en el que las exigencias no se igualan a las necesidades, sino que se anteponen. Por lo tanto, llegado un momento, la exigencia de esta forma de hacer sólo conllevará un resultado y no un cuestionamiento, nada más que el reflejo de algo que han ido haciendo unos y luego otros.

El requisito principal de este tipo de pintura, parece ser evitar su muerte. Muchos de los artistas que han adaptado dicha forma de hacer, dan a entender que la imagen nutre a la pintura, diagnosticada continuamente de una enfermedad terminal. Aunque por una parte tiene el mérito de reactivar el interés a personas que estamos aprendiendo, no veo reconocimiento ninguno en que se continúe haciendo. En su mayoría, se trata de una pintura apagada y sutil, crítica en casi todos sus sentidos.



Fig. 65. Carlos Correcher, 'ASAP II', 2013
Óleo sobre lienzo, 45 x 24 cm



Fig. 66. Carlos Correcher, 'TOWELIE', 2013
Óleo sobre lienzo, 20 X 20 CM

Sus planteamientos tratan de negar a la pintura en sí misma, para reafirmarla. Ad Reinhardt planteó lo mismo en su momento con sus Doce reglas para una Nueva Academia:

1. *Nada de textura.*
 2. *Ni pincelada ni caligrafía. "Las pinceladas deben ser invisibles".*
 3. *Ni boceto ni dibujo. Todo, donde comienza y donde termina, se debe trabajar en la mente de antemano.*
 4. *Sin formas. "Lo mejor, lo más puro, no tiene forma", "Ninguna forma o sustancia".*
 5. *Sin diseño. "El diseño está en todas partes".*
 6. *Sin colores. "El color ciega". "Los colores son un aspecto de la apariencia y por tanto sólo de la superficie".*
 7. *No luz. Ni brillo o luz directa en o sobre la pintura.*
 8. *No espacio. El espacio debe estar vacío, no debe sobresalir, y no debe ser plano.*
 9. *No tiempo. "El tiempo del reloj o el tiempo del hombre no cuentan".*
 10. *Ni tamaño ni escala. Amplitud y profundidad de pensamiento y sentimiento en el arte no tienen relación con el tamaño físico.*
 11. *Sin movimiento. "Todas las demás cosas están en movimiento. El arte debe estar inmóvil".*
 12. *Ni objeto, ni sujeto, ni tema. Ni símbolos, imágenes o signos.*
- Estas normas negaban toda naturaleza propia de la pintura, con la finalidad de que se revalorice y dejen paso a una nuevo cambio, a una transformación del sentido de la pintura. ³⁶*

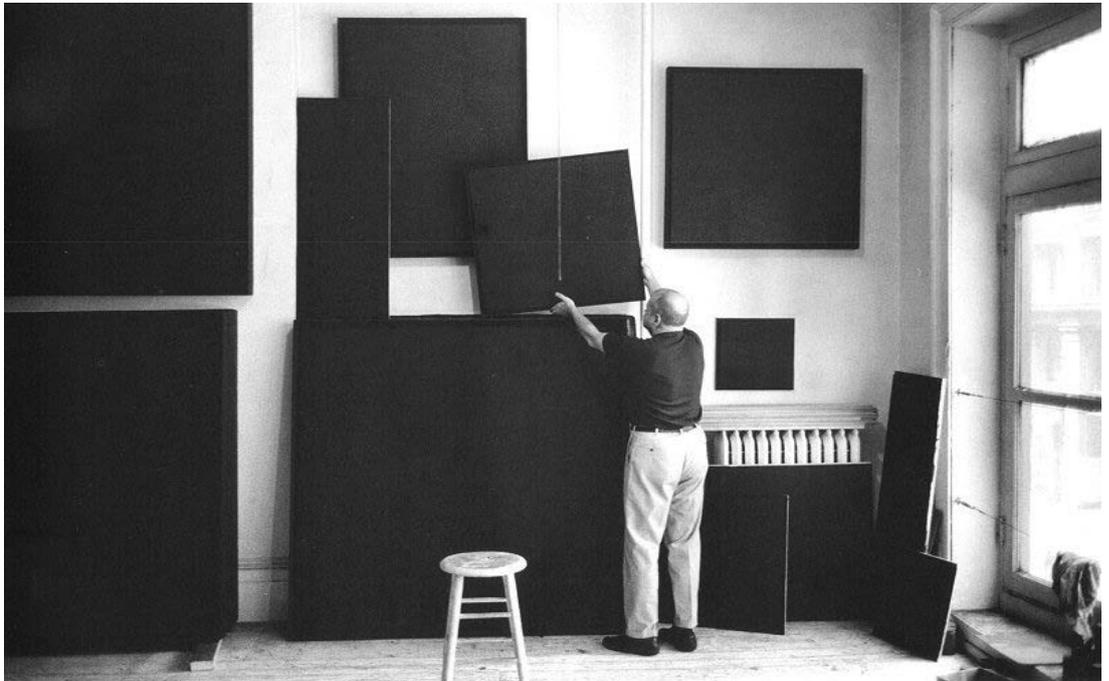


Fig. 67. Ad Reinhardt en su estudio.

36 REINHARDT, Ad. *Art-as-art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 203-207. Edición de Barbara Rose

Esta nueva-vieja forma de hacer en la pintura, me resulta dañina para el que considero el objetivo primordial del trabajo con la pintura y la imagen: buscarle un nuevo valor, encontrar su posición ideal. Ha cumplido su papel, el de amarrar la pintura misma como eje de una forma de pensar y hacer, pero debe dejar paso planteamientos más concisos y potentes. Traducir una sola imagen a los recursos que este tipo de hacer con la pintura ofrece, significa descontextualizarla para re-contextualizarla. En este sentido, la pintura y su resultado van encaminados. Pero si el filtro es aplicado antes del acto de pintar y aísla las imágenes una por una, el espectador jamás va a suponer la saturación visual que sufre en su día a día y su mirada seguirá flotando como un cadáver en el agua. No me parece que haya que simplificar tanto las imágenes como su soporte para poder crear un relato consecuente y fiel a su realidad, no un relato de la imaginación fantástica de lo que fue o podría ser. Hay que deshacer más si cabe las imágenes, investigar su esencia para poder mostrar un ápice de lo que son.



Fig. 68. Carlos Correcher, 'AN IMAGE WITH AN IMAGE FROM AN IMAGE', 2015. Óleo, spray y cinta de carroceros sobre tabla y pladur. Medidas variables.



Fig. 69 .Carlos Correcher, Instalación 'THE PAIN TEST: ULTRA POSITIVE / NEGATIVE', 2016. Medidas variables.

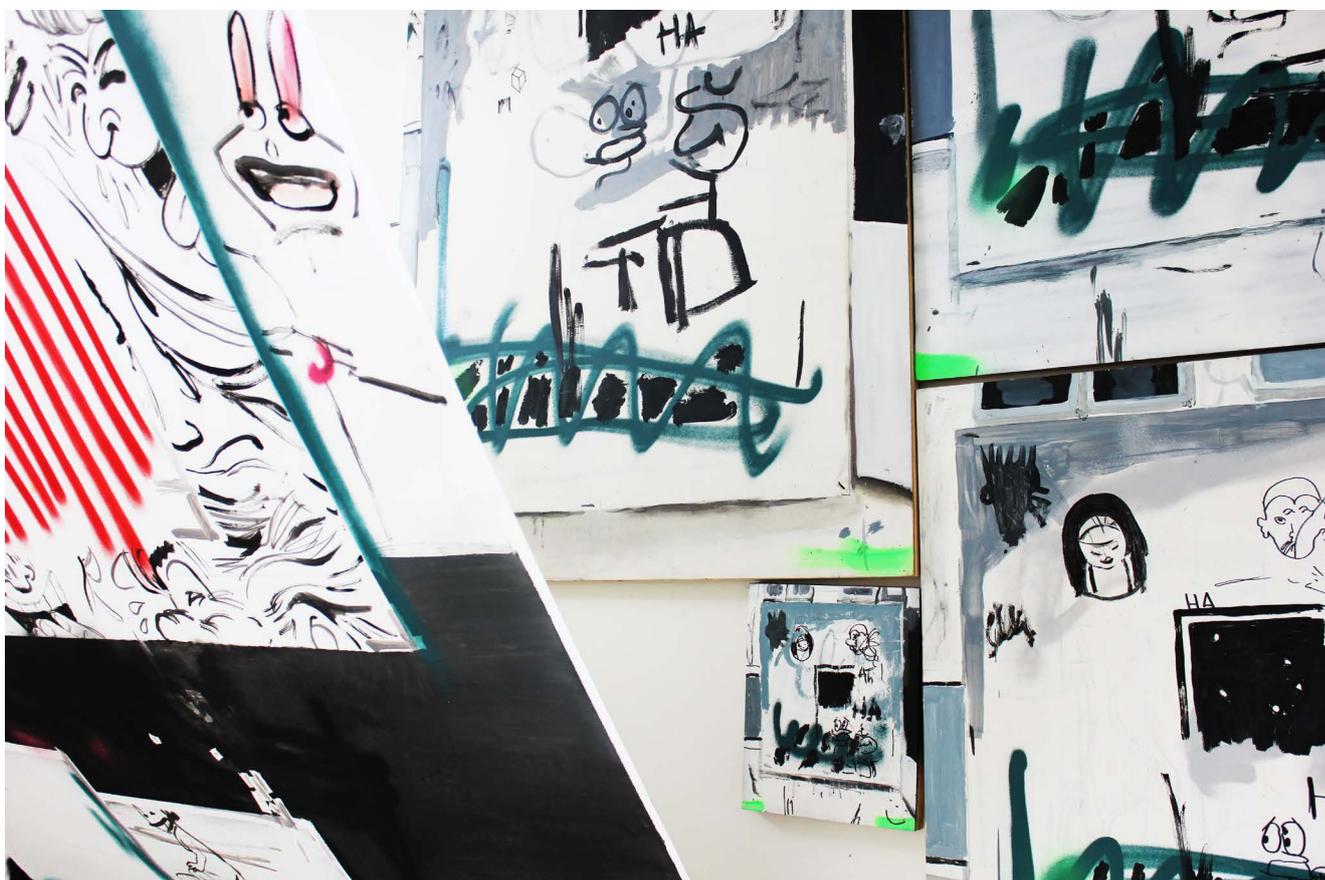


Fig. 70..Carlos Correcher, Detalle de la instalación 'THE PAIN TEST: ULTRA POSITIVE / NEGATIVE', 2016. Medidas variables.



*Fig. 71 .Carlos Correcher, Detalle de la instalación 'VOID', 2016.
Spray y acrílico sobre tabla. 100 x 81 cm*

Retomando el proceso, una vez una pintura se considera acabada, se retira del papel de la pared. Normalmente, la obra es fotografiada y revisitada en diversas ocasiones, pero fuera de la obra en sí, lo que considero una especie de positivado, queda ante mí, en el muro en el que trabajo, el negativo. Durante la realización de un trabajo, manchas de pintura, pinceladas, restos de spray, trazos de rotulador y rastros de cualquier otra técnica, se escapan del soporte y quedan en la pared. Al retirar el papel, su forma queda perfectamente dibujada por las casualidades de la acción en sus límites. Desde mi obcecación con la saturación visual, fue todo un descubrimiento. Sobre la superficie del pladur, la forma del papel se insinuaba, enmarcaba la propia pared, no había nada, pero seguía habiendo pintura. Era la respuesta que esperaba a mi trabajo, el vacío contraste frente al lleno absoluto.



Fig. 72 .Carlos Correcher, 'NEGATIVE', 2016. Óleo, spray y rotulador sobre pladur. 300 x 250 cm

Por el momento, el relato llega hasta aquí. Como se ha dicho en algún momento del texto, la historia como tal, nunca termina. Su finalidad se reduce a la resolución de un problema, pero como en la vida, solucionas unos y aparecen otros. He aceptado el acontecer y me he enfrentado a la sucesión de los hechos con las herramientas que tengo y se me han ofrecido. A veces se gana y otras se pierde, pero esto no es ningún concurso, pese a que algunos lo crean. Ni miento ni me equivoco, me divierto. Si cualquier cosa ofende, deja indiferente o hace risa, era una broma. Sólo estaba jugando.

CONCLUSIONES

El proyecto desarrollado ha tenido como pretensión abordar una serie de obras pictóricas que tuviesen como finalidad reflexionar sobre propio proceso creativo entre la imagen, el entorno y la pintura; así como también escudriñar en el proceso de cómo estas figuras se articulan entre sí para conformar el relato de una experiencia vital temprana. Un cuestionamiento de la transversalidad de la de estos conceptos desde la práctica, con el fin de poder desarrollar aquellos aspectos que están relacionados con ella directamente.

En este punto, y tras analizar nuestro contexto visual-tecnológico, en como el espectador consume las imágenes y cuál es la situación de estas como un trasmisor de conocimiento, se ha resuelto que su característica principal, la violencia, había de ser enfrentada. Tanto el espectador, flotante entre imágenes, cómo el concepto de imagen, su multiplicidad y reproducción, se hallan inmersos en medio de un cambio de paradigma que han ce aceptar o superar.

Mediante el uso de lo cómico como medio para enfrentarse a la realidad de lo visual, se de-construye mediante un proceso lúdico (en este caso, mediante la práctica de la pintura) que, por su carácter paradójico, termina por re-construir una realidad propia por la resolución de tensiones comunes. Mediante este mismo proceso lúdico se obtienen ideas, creencias útiles para la confrontación continua con la realidad habitada y para la continuación de la práctica pictórica. La relación de lo cómico con las nuevas tendencias en el humor, tanto gráfico como de acción, y su relación con la cotidianidad ponen de relieve la necesidad de un relato que comprenda y dote de sentido a la práctica artística.

Antes de la revisión de un relato posterior, ha sido necesario conocer como la configuración de las cosas afecta a la necesidad de orden. Si bien las imágenes se nos presentan como un modo de pasatiempo o juego, necesitamos ir más allá de éstas para vivir más allá de nuestras posibilidades. Por eso su uso puede beneficiar la construcción del relato propio. La revisión del relato interrumpido ha servido para la observación de lo que ha sido y es el proceso, en como la relación con las imágenes ha cambiado por completo debido a la evolución y transformación de su comprensión.

Una vez revisitado el relato, se ha detenido su continuación para cuestionar el medio de la pintura como idóneo para reflexionar sobre lo visual y las imágenes. Refiriéndome a una suposición sobre donde se encuentra la imagen pictórica en nuestros días, cuestionando dónde están los límites de la misma dentro de su fisicidad, se ha realizado una revisión de proyectos de otros artistas, concretando un acercamiento a qué significa la pintura hoy. Pero más allá de hablar sobre la pintura como tal, debido a la inconcurrencia de ésta

con el lenguaje verbal, se ha pasado a hablar del proceso de trabajo a seguir y de la obra en sí.

El entorno y sus características fuerzan a una búsqueda de la contemplación mediante derivas de carácter detenido y atento, de donde se toman los referentes que después participarán del trabajo práctico. Ya en el taller, se encuentran los elementos y herramientas para enfrentarse al violento mundo visual. Éste es el lugar propicio para la práctica de la pintura. La metodología de trabajo plástico se convierte en un elemento importante en el desarrollo del proyecto, ya que esta es la que por sí misma plantea un retrato y cuestionamiento fiel al posicionamiento respecto a lo visual y las imágenes. La extensión del relato funciona a modo de explicación del proceso actual, que consolida una obra estética y procesualmente consecuente con la conceptualización del trabajo. La obra da constancia del resultado de una búsqueda pictórica constante. Abierta y transversal, muestra por sí sola cómo de un proceso de rápida ejecución, se ha conseguido completar la necesidad de un vacío que otorgue calma y contemplación. Mediante la observación del trabajo, el espectador puede ser capaz de adquirir una libertad consciente y hacerse sus propias ideas.

Sin duda, la pintura ha estado ininterrumpidamente presente en mi vida y

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Primer resultado de búsqueda en imágenes de “saturación visual”.

Fig.2. Fotograma de la película “La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir”, 1895 de los hermanos Lumiere

Fig.3. Cartel publicitario de la proyección de las películas de los hermanos Lumiere

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

Fig.5. Participantes del reality show ‘Geordie Shore’. Ejemplos prototípicos de sujeto engullido por la imagen. narcisista, de patología depresiva, que

Fig.6. Cartel publicitario del parapsicólogo Luis Carlos Campos. Estudioso de lo paranormal, su mundo de extraterrestres y conspiraciones es un ejemplo de mundo que subyace de otro general a todos

Fig.7. Fotograma de la película ‘Enter the Void’ (Gaspar Noé, 2009). Su fotografía responde a un mundo visual saturado. En la imagen, los protagonistas parecen perderse entre éste, que toma el protagonismo

Fig.8. Andy Warhol entendió cuál era y sería la situación de las imágenes y desde una actitud cínica, pronosticó el actual descaste de la imagen.

Fig.9. Resultado de búsqueda en imágenes del cuadro “Las Meninas” de Velázquez. Ejemplo de como la multiplicación y difusión de una imagen puede cambiar su sentido y perderse la esencia de la misma.

Fig.10. Andy Kaufman en el ring. Para exagerar lo que pretendía con estas actuaciones, sólo retaba a luchar a mujeres.

Fig. 11. Fotograma del sketch de “Fridays TV Show” en 1981, donde ocurrió el conocido “The Andy Kaufman Incident”, que resultó ser un happening.

Fig.12. Sun Tzu, estratega militar chino, escribió el libro “El arte de la guerra” hacia el último tercio del siglo iv a. C. La comparación que establece en el título de su libro, hace explícita la relación entre ambos conceptos.

Fig. 13. Grabado que ilustra el momento en el que Zeuxis se dispone a levantar la tela que cubre el cuadro de Parrasio y se da cuenta que está pintada.

Fig.14 y 15. Carteles de las series ‘Curb Your Enthusiasm’ de Larry David y ‘Louie’ de Louie C.K.

Fig.16. Miguel Noguera durante uno de sus ‘ultrashows’

Fig. 17. Ideas ilustradas de Miguel Noguera en su libro ‘Ser Madre Hoy’.

Fig.18. Miguel Noguera durante uno de sus primeros ‘ultrashows’, realizado en Barcelona.

Fig. 19. Páginas del libro de Erik Kessels ‘Image Tsunami’, donde realiza una selección de imágenes a las que pone orden bajo el formato de libro.

Fig. 20. La aparición de dispositivos móviles y su evolución, ha permitido que estos integren cámaras, pantallas y editores de imagen que permiten la rápida gestión de imágenes.

Fig. 21. Estética 'ciberpunk' surgida de la mezcla de varias tendencias y modas

Fig. 22. Retrato del filósofo Immanuel Kant, figura clave para entender el proyecto ilustrado de la modernidad, origen de los 'metarrelatos' o 'gandes relatos' de la historia.

Fig. 23. Diagrama 'HERE-NOW', de Robert Barry. La configuración e importancia del momento.

Fig. 24. Niño dibujando en un museo. Esta imagen me recordó a mi de pequeño. También me atrajo lo absurdo que transmite

Fig. 25. Atlas de David Hockney.

Fig. 26. Atlas de Abby Warburgh. Ambos atlas me recuerdan a la pared donde de pequeño acumulaba imágenes.

Fig. 27. Autorretrato, 2012. en el almacén donde guardo trabajos. Revisitar el almacén con cierta frecuencia me hace repensar la forma en la que va cambiando mi relación con las imágenes.

Fig. 28. 'Guess what', políptico, 2013-14. Trabajo con el cuál inicié la relación de la práctica de la pintura con las imágenes.

Fig. 29. Plastic bag, 2013. Carlos Correcher. Óleo sobre lienzo. 20 x 20 cm.

Fig. 30. René Magritte, 'Le clef des champs'. 1936
Óleo sobre lienzo 80 x 60 cm

Fig. 31. Caspar David Friedrich, 1805
'Vista desde el estudio del artista'

Fig. 32. Carl Gustav Carus, 1823
'Studio Window. La ventana del estudio'

Fig. 33. Marcel DUCHAMP, Etant donnes. 1946-66. Ensamblaje y técnica mixta.

Fig. 34. Vista de la obra de Lisa Sigal, Antes de ayer y pasado mañana (2008), presentada en la Bienal de Whitney en 2008.

Fig. 35. Luís GORDILLO, 'La brújulas inapetentes', 2000, acrílico sobre lienzo, 233 x 333 cm

Fig. 36. Luís GORDILLO, 'La fábrica de ostras', 2007. acrílico sobre lienzo. 220 x 430'5 cm, tríptico.

Fig. 37. Dan FLAVIN, A primary picture, 1964 Gold, pink and red, red fluorescent light, 61 x 122 cm.

Fig. 38. Dan FLAVIN, untitled (to the "innovator" of Wheeling Peachblow), 1966-1968 Daylight, yellow, and pink fluorescent light, 244 cm

Fig. 39. Rubén GUERRERO, 'S/T (1). 2012 Óleo y esmalte lienzo. 223,5x121,5 cm

Fig. 40. Rubén GUERRERO, S/T (Marco negro sobre papel blanco). 2012 Óleo y esmalte sobre lienzo. 250x150 cmcm

Fig. 41. Miki LEAL, BODEGÓN DANDY ROMÁNTICO, 2015, Acrílico y acuarela sobre papel, 152 x 218,5 cm

Fig. 42. Miki LEAL, La cocina y el humo, acrílico y acuarela sobre papel, 220 x 152 cm

Fig. 43. Miki LEAL, La noche americana, acrílico y acuarela sobre papel, 219 x 152 cm

Fig. 44. Fotograma del documental 'Gerhard Richter. Painting' (2008) donde aparece el pintor durante el proceso de realización de un cuadro.

Fig. 45. Times Square, Nueva York. EE.UU. Imagen tomada en 2010

Fig. 46. Cruce de Shibuya, Tokio, Japón. Imagen tomada en 2008.

Fig. 47, 48, 49, 50 y 51. Imágenes tomadas durante la deriva por el entorno

Fig. 52. Mark Rothko en su estudio de Manhattan, Nueva York.

Fig. 53. Imagen de la pared de trabajo del taller. Se pueden ver imágenes dispuestas al rededor de distintos soportes.

Fig. 54. Fotograma de 'Film' (1965) de Buster Keaton. El personaje evita mirarse o que le miren durante toda la cinta, tapando espejos, ventanas, etc.

Fig. 55. Carlos Correcher, 'Bright Ideas/Dim Background I', 2015
Óleo, spray y rotulador sobre papel.
220 x 150 cm

Fig. 56. Carlos Correcher, 'Bright Ideas/Dim Background III', 2016
Óleo, spray y rotulador sobre papel.
220 x 150 cm

Fig. 57. Carlos Correcher, 'Bright Ideas/Dim Background II', 2015
Óleo, spray y rotulador sobre papel.
220 x 150 cm

Fig. 58. Carlos Correcher, 'The Pain Test', 2016
Óleo, spray y rotulador sobre tabla. Medidas variables.

Fig. 59. Carlos Correcher, 'The Pain Test', 2016 (Montaje alternativo)
Óleo, spray y rotulador sobre tabla, listones de madera. Medidas variables.

Fig. 60. Carlos Correcher, 'Ultra-positive III', 2016
Óleo, spray y rotulador sobre papel y tabla,
250 x 151 x 50 cm

Fig. 61. Carlos Correcher, 'Me, myself, I, something & whatever', 2016
Óleo y spray sobre tabla, 27,5 x 36 cm

Fig. 62. Carlos Correcher, 'Spray sobre algo', 2016
Óleo y spray sobre tabla esmaltada, 27,5 x 36 x 5 cm

Fig. 63. Carlos Correcher, 'Total Trash', 2016
Óleo y spray sobre tabla, Medidas variables.

Fig. 64. Carlos Correcher, 'S/T', 2015
Óleo y spray sobre tabla, 35 x 27,5 cm (c.u.)

Fig. 65. Carlos Correcher, 'ASAP II',
2013
Óleo sobre lienzo, 45 x 24 cm

Fig. 66. Carlos Correcher, 'TOWELIE',
2013
Óleo sobre lienzo, 20 X 20 CM

Fig. 67. Ad Reinhardt en su estudio.

Fig. 68. Carlos Correcher, 'AN IMAGE WITH AN IMAGE FROM AN IMAGE', 2015. Óleo, spray y cinta de carroceros sobre tabla y pladur. Medidas variables.

Fig. 69. Carlos Correcher, Instalación 'THE PAIN TEST: ULTRA POSITIVE / NEGATIVE', 2016. Medidas variables.

Fig. 70. Carlos Correcher, Detalle de la instalación 'THE PAIN TEST: ULTRA POSITIVE / NEGATIVE', 2016. Medidas variables.

Fig. 71. Carlos Correcher, Detalle de la instalación 'VOID', 2016.
Spray y acrílico sobre tabla. 100 x 81 cm

Fig. 72. Carlos Correcher, 'NEGATIVE', 2016. Óleo, spray y rotulador sobre pladur. 300 x 250 cm

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. El hombre sin contenido, 1970. Editorial Áltera, 1988, Barcelona
- AIRA, César. Un episodio en la vida del pintor viajero, 2000. Editorial Mondadori, 2005, Barcelona
- 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
- BARRO, David. "2014. Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura", 2014. Editorial Dardo, 2014, Santiago de Compostela.
- BARTHES, Roland, Retórica de la Imagen, en Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces. Editorial Paidós. Barcelona. 2009. Pág. 39
- BAUDELAIRE, Charles. Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna.1855-1857. Ediciones La balsa de la Medusa, 2015. Madrid.
- BAUMAN, Zygmunt, Miedo Líquido, 2006. Ed. Paidós Ibérica, Madrid. 2010
- BENJAMIN, W.; Discursos interrumpidos en el arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ed. Pre-textos, Valencia 1994
- BRETÓN, André. Manifiestos del surrealismo, 1924. Editorial Guadarrama, 1988, Madrid.
- BRETÓN, André. El amor loco, 1937. Alianza Editorial, 2012, Madrid.
- BRONOWSKI, J. (1973/1979). El ascenso del hombre [The Ascent of Man]. Trad. Alejandro Ludlow Wiechers, Francisco Rebolledo López, Víctor M. Lozano, Efraín Hurtado y Gonzalo González Fernández. Londres/Bogotá: BBC/Fondo Educativo Interamericano.
- CASSIER, Ernst. Esencia y efecto del concepto de símbolo. 1975, México. FCE.
- COCIMANO, Gabriel. El fin del secreto. Ensayos sobre la privacidad contemporánea, 2003. p. 44. Editorial Dunken, Buenos Aires
- COSTA, Jordi, (editor) Una Risa Nueva. Post-humor, parodias y otras mutaciones de la comedia, 2010. Editorial Nausica, Barcelona. p. 128.

- DEBORD, G.; 'La Sociedad del Espectáculo', Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999
- DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente, 1992. Editorial Paidós, 1994, Barcelona.
- GADAMER, Hans-Georg, Verdad y Método, 1975. Ediciones Sigueme, 1977, Salamanca.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, FERNANDEZ ARIAS, César. 100 greguerías. Editorial Media Vaca, 1999
- GOODMAN, Nelson. Maneras de hacer Mundos, 1978. Ed. Visor Distribuciones, Madrid, 1990
- HAN, Byung-Chul, La agonía del Eros, 2012. Herder Editorial S.L., 2014, Barcelona.
- HODGART, Matthew. La sátira, 1969. Ediciones Guadarrama, Madrid.
- HUIZINGA, Johan, Homo Ludens, Alianza/Emecé Editorial, 1972, Madrid.
- KANTOR, J.; "The Tuymans Effect." Artforum (Noviembre 2004)
- KESSELS, Erik; IMAGE TSUNAMI, 2016, RM Verlag, S.L., Barcelona, Spain.
- KUBLER, George, La Configuración del Tiempo, 1962- p.70-71. Ed. Nerea, 1988, Madrid.
- LYOTARD, Jean-François, La Condición Posmoderna, 1979. Editorial Cátedra, Madrid, 2006.
- LYOTARD, Jean-François, La Posmodernidad (Explicada a los niños), 1986. Editorial Gedisa S.A., Barcelona, 1999.
- MARINA, José Antonio, Elogio y refutación del Ingenio, 1992. Editorial Anagrama, Barcelona
- NIETZSCHE, Friedrich. La gaya ciencia, 1882. p.106, Editorial Akal, 1988, Madrid
- NOGUERA, M.; Ultraviolencia Edición: 2a. ed., Blackie Books, Barcelona, 2011.
- NOGUERA, M.; Ser Madre Hoy Edición: 2a. ed., Blackie Books, Barcelona, 2012.
- NOGUERA, M.; Mejor que vivir, Edición: 2a. ed., Blackie Books, Barcelona, 2013.

PEREC, Georges. La vida instrucciones de uso, 1978. Editorial Anagrama, 2011

PROUST, Marcel. En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann, 1913. Vol. 1, p. 171. Editorial Sarpe, Madrid, 1995.

RASULA, Jed. Dadá. El cambio Radical del siglo XX, 2016

RECURSOS EN LÍNEA

LUIS ADELANTADO. Luís Adelantado, Valencia, 2014 [consulta: 10-6-2014]
Disponible en: <http://www.luisadelantado.com/index.php>.

PERIÓDICO EL MUNDO. El Mundo, Madrid. 2014 [consulta 15-6-2014] Disponible en: <http://www.elmundo.es/madrid/2014/04/05/533f9ada22601d141e-8b456a.html>