

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Màster Oficial en Producció Artística

# SENSACIÓ Y SEDUCCIÓ EN EL CARNAVAL PICTÓRICO

Trabajo Final de Máster

Tipología 4: Producción artística inédita  
acompañada de una fundamentación teórica

**Presentado Por: Daniel Álvarez Álvarez**

**Dirigido por: Dr. Alberto Gálvez Giménez**

Valencia, febrero de 2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en  
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València

## RESUMEN

En este Trabajo de Final de Master se resolverán y desarrollarán en lenguaje pictórico el concepto de *matter of facts*, el sentido obtuso y lo carnavalesco, continuando así con la propuesta comenzada en el Trabajo de Final de Grado, *De la sensación a la seducción pictórica*. El primer concepto, se analizará desde la filosofía de Gilles Deleuze en la obra *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, punto que trata el efecto que provoca la agrupación de diferentes figuras afectadas por sensaciones (fuerzas invisibles deformantes) en una misma obra, ya sean a través de figuras acopladas o trípticos. El sentido obtuso, extraído de la semiótica visual de Roland Barthes en la obra *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, y el concepto de lo carnavalesco propuesto por los historiadores Victor Stoichiță y Anna María Coderch en el libro *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, se presentarán como elementos de cohesión entre las ideas de sensación de Gilles Deleuze y seducción de Jean Baudrillard.

Palabras clave: resonancia, sensación, seducción, obtuso, carnavalesco, pintura, filosofía.

## RESUM

En aquest Treball de Final de Màster es resoldrà i desenvoluparà en llenguatge pictòric el concepte de *matter of facts*, el sentit obtús i el carnavalesc, continuant així amb la proposta començada en el Treball de Final de Grau, *De la sensació a la seducció pictòrica*. El primer concepte, s'analitzarà des de la filosofia de Gilles Deleuze a l'obra Francis Bacon. La lògica de la sensació, punt que tracta l'efecte que provoca l'agrupació de diferents figures afectades per sensacions (forces invisibles deformants) en la mateixa obra, ja siguin a través de figures acoblades o tríptics. El sentit obtús, extret de la semiòtica visual de Roland Barthes en l'obra *El obvi i el obtús. Imatges, gestos i veus*, i el concepte del carnavalesc proposat pels historiadors Victor Stoichita i Anna María Coderch en el llibre *L'últim carnaval. Un assaig sobre Goya*, es presentaran com a elements de cohesió entre les idees de sensació de Gilles Deleuze i seducció de Jean Baudrillard.

Paraules clau: ressonància, sensació, seducció, obtús, carnavalesc, pintura, filosofia.

## ABSTRACT

In this Final Master's project the concept of matter of facts, the obtuse meaning and the carnivalesque will be solved and developed in pictorial language, continuing with the proposal begun in the Final Gradoproject, *From sensation to pictorial seduction*. The first concept will be analyzed from the philosophy of Gilles Deleuze in his work "Francis Bacon. The logic of sensation", a chapter that deals with the effect of the grouping of different figures affected by sensations (invisible deforming forces) in the same work, already whether through coupled figures or triptychs. The obtuse sense, extracted from the visual semiotics of Roland Barthes in the work "the obvious and the obtuse", and the concept of the carnival proposed by the historians Victor Stoichiță and Anna Maria Coderch in the book *Goya: The last carnival* will be presented as elements of cohesion between the ideas of sensation from Gilles Deleuze and seduction from Jean Baudrillard.

Key words: resonance, sensation, seduction, obtuse, carnival, painting, philosophy.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
2.1. OBJETIVOS GENERALES	5
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	5
2.3. METODOLOGÍA	5
3. LO CARNAVALESCO, DE LAS <i>MATTERS OF FACT</i> EN LA SENSACIÓN Y DE LO OBTUSO COMO SEDUCCIÓN	7
3.1. DE LAS <i>MATTERS OF FACT</i> EN LA SENSACIÓN	7
3.1.1 ZONAS DE NO ACCIÓN, <i>WU-WEI</i>	8
3.1.2 UN ABISMO ORDENADO	8
3.2. DE LO OBTUSO COMO SEDUCCIÓN	11
3.3. LO CARNAVALESCO	14
3.3.1 EL TEATRO DE ROUSSEAU, INTRODUCCIÓN A LO CARNAVALESCO	14
3.3.2 DE LO CARNAVALESCO EN LA PINTURA	14
3.4. MAPA CONCEPTUAL	17
3.5. DE ALGUNOS ARTISTAS Y SUS MÉTODOS	18
3.5.1. FRANCIS BACON (1909-1992)	18
3.5.2. NICOLA SAMORI (1977)	19
3.5.3. ADRIAN GHENIE (1977)	21
3.5.4. MICHAËL BORREMANS (1963)	23
3.5.5. JUSTIN MORTIMER (1970)	25
3.5.6. FRANCISCO DE GOYA (1799-1828)	26
3.5.7. SERGUÉI EISENSTEIN (1898-1948)	28
3.6 EL CARNAVAL PICTÓRICO, INCURSIÓN	30
3.6.1. CABEZAS ANÁLOGAS	30
3.6.2. COMPOSICIONES	34
3.6.3. DISONANCIAS	48
4. CONCLUSIONES	50
5. BIBLIOGRAFÍA	51
5.1. MONOGRAFÍAS	51
5.2. WEBS	51
5.3. AUDIOVISUALES	52
6. ÍNDICE DE IMÁGENES	53
7. ANEXOS	54
7.1. CAMBIOS TRAS EL MAL FUNCIONAMIENTO DE LA OBRA <i>20 PIES II</i>	54
7.2. CONOCIENDO LA APICULTURA	55

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Final de Master corresponde a la tipología cuatro de producción artística y está vinculado al tema de pintura y figuración. Durante este año se han cursado asignaturas de dos módulos, el de producción artística y el de pensamiento contemporáneo, así que estamos ante un trabajo de índole teórico- práctico muy en relación a la filosofía estética.

El trabajo que vamos a defender, es una continuación del Trabajo de Final de Grado, *De la sensación a la seducción pictórica* realizado en este mismo centro y por lo tanto mi objetivo ha sido desarrollar éste y complementarlo con nueva información. Como sucedió con el anterior trabajo, aún no consideramos que sea un trabajo cerrado y concluso, por lo que está abierto a un análisis teórico en mayor profundidad y a su desarrollo práctico.

La obra pictórica que se va a presentar utiliza como base conceptos pertenecientes a la filosofía contemporánea. Durante el Trabajo de Final de Grado nos centramos en dos conceptos, el de la sensación, desde el análisis del filósofo Gilles Deleuze, en el libro *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, y el de la seducción, del libro *De la seducción* por Jean Baudrillard. En menor medida y como nexos se desarrollaron algunos puntos en relación a la estética y hermenéutica de Luigi Pareyson y Umberto Eco. Ahora y durante este curso, nos hemos centrado en el análisis en mayor profundidad de estos conceptos, con nuevas lecturas como *Pintura: El concepto de diagrama* de Deleuze o con nuevas aportaciones como *La agonía del Eros*, *La sociedad de la transparencia* y *La sociedad del cansancio* de Byung-Chul Han, así como nuevos conceptos como son los del sentido obvio y obtuso pertenecientes a la semiótica visual de Roland Barthes y lo carnavalesco en relación al ensayo que realizaron Víctor Stoichita y Anna María Coderch.



## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS GENERALES

El objetivo principal es desarrollar una obra pictórica de carácter figurativo, donde alcanzar vías de expresión como las “*matters of fact*” perteneciente al concepto de la sensación desarrollada por Gilles Deleuze, el del “sentido obtuso” de Roland Barthes relacionándolo con la seducción de Jean Baudrillard y el de lo “carnavalesco” según Stoichita, como valor aglutinante del resto de conceptos.

### 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1- Profundizar en la teoría de la pintura de Gilles Deleuze, en concreto aquellos en relación a las *Matters of fact* perteneciente a la idea de sensación de su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, para así alcanzar un pleno conocimiento de estos.

- Hacer una búsqueda y análisis de diferentes artistas donde se observen aquellos valores conceptuales que vamos a analizar y que nos servirán como introducción a la base teórica y práctica.

Referentes:

Samori

Borremans

Bacon

Mortimer

Goya

Ghenie

Eisenstein

3- Conocer y comprender los conceptos en relación a la semiótica visual sobre el sentido obvio y sentido obtuso del semiólogo Roland Barthes en su libro, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* y como ésta puede relacionarse con la filosofía de Jean Baudrillard sobre la seducción, a través de los libros *De la seducción*, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*.

4- Proporcionar un conector que una los conceptos anteriores desde el discurso de lo carnavalesco, desarrollado por los historiadores Víctor Stoichitã y Anna María Coderch en su libro, “El último carnaval. Un ensayo sobre Goya”.

5- Tras este desarrollo, mostrar que hemos alcanzado la comprensión de estos conceptos introduciéndolos en nuestra obra pictórica, tanto individual como conjuntamente.

### 2.3. METODOLOGÍA

Utilizando como base el Trabajo de Final de Grado, *De la sensación a la seducción pictórica*, se realizará un mayor desarrollo del mismo introduciendo nuevos conceptos obtenidos del análisis de los nuevos textos. Tras las reflexiones hechas de las lecturas tanto de las pertenecientes al Trabajo de Final de Grado como las actuales, se irá produciendo la obra la cual será posteriormente analizada. Con el análisis se determinará si los conocimientos adquiridos y las ideas defendidas aparecen o por si el contrario no están presentes. Por otro lado a nivel práctico, se utilizará un proceso de prueba y error, repitiendo esbozos

y procesos hasta obtener el resultado deseado. Todo este trabajo será debidamente documentado, siguiendo el siguiente orden:

1- Realización de varios escritos considerando como se complementan los nuevos conceptos obtenidos con el anterior Trabajo de Final de Grado.

2-Análisis tras el proceso pictórico, para observar si se consiguen o no los resultados deseados tanto estética como conceptualmente, para así mostrar un trabajo donde teorización y práctica vayan propugnando una obra más depurada.

### 3. LO CARNAVALESCO, DE LAS MATTERS OF FACT EN LA SENSACIÓN Y DE LO OBTUSO COMO SEDUCCIÓN

#### 3.1. DE LAS MATTERS OF FACT EN LA SENSACIÓN

La sensación, durante el acto creativo, es un modo de situarse ante el referente, de entender la pintura, se trata de un ritmo de sístole-diástole entre el artista y la forma, entre el yo y el exterior. Por lo tanto, como nos indica Deleuze<sup>1</sup> hay que ver la pintura como un acto de contemplación, con el cual el objeto y el sujeto se funden, visión subjetiva y objeto físico. Sobczyk<sup>2</sup> nos habla que nuestra iniciación en la realidad, se basa en nuestra experiencia sensual y es ahí donde reside un valor de la pintura que cuestiona lo visible y participa de la realidad, pese a que se le achaca que el debate humanista y su valor en la creación de pensamiento, hace ya tiempo que ha mermado. Como la idea del hombre aburrido que desarrolla Han<sup>3</sup>, el hombre aburrido es aquel que se muestra alejado de la agitación, de la *hiperatención* e *hiperatividad* que exige la vida moderna, es aquel que puede llegar a la capacidad profunda y contemplativa, aquel al que se le revela, lo flotante, lo poco llamativo, es decir, las pequeñas cosas que se perderían ante una mirada que no se suspenda frente al cuadro. Así pues, esta mirada es nuestro objetivo y es con esta con la que aparece el concepto de lo "figural", que se opone a lo figurativo, ya que no estamos hablando de una representación directa o ilustrativa de lo que se ve, sino la sensación que ejerce sobre el observador, produciéndose una transgresión de los sentidos, en términos legos una sinestesia radical. La diferencia que hay entre la sinestesia y la sensación, es que en ésta aparecen fuerzas invisibles que transgreden los sentidos, más allá que en la atribución de una sensación a un sentido que no le corresponde. Al representarse esto en pintura y por lo tanto en el sentido visual, produce lo que Deleuze denomina el cuerpo sin órganos. Pese al nombre, no es que se refiera a que no tenga órganos sino organismo, una falta de organización. Con ello se produce lo que ha simple vista podría considerarse como deformaciones, pero no es más que el reflejo de esas fuerzas invisibles (disipación, aislamiento, atracción...) afectando a la representación (nivel visual). Por lo tanto una sensación se hace presente al encontrarse un determinado nivel sensorial con una determinada fuerza, utilizando como vehículo el ritmo. El ritmo, es aquello que aparece en todos los niveles sensoriales, por lo tanto es aquello que puede aglutinarlos y conseguir como indica Deleuze, "que aparezca visualmente una figura multisensible". "Las paredes se contraen y se deslizan las sillas se inclinan o se enderezan un poco, la ropa se arruga como el papel en llamas"<sup>4</sup>. Hay que aclarar que no se trata de pintar sentimientos, sino sucesos que van a acontecer, una tensión, como diría Bacon, el principio de una catástrofe.

En la actualidad lo que nos interesa es como estas sensaciones interactúan, cuando hay más de una sensación que se enfrenta en el cuadro y que afectan a varios sujetos a la vez, es decir, en una composición. Deleuze lo denomina "*matter of fact*", y diferencia dos tipos: figuras acopladas o resonancias, y la de figuras separadas (trípticos). En las figuras acopladas, entran en un acto de entropía donde las figuras pueden llegar a fundirse al entrecruzarse diferentes niveles sensitivos en un ritmo acoplado, pasando de la vibración a la resonancia. Pero estas figuras acopladas no tienen por que generar ninguna narración, simplemente son dos sensaciones acopladas, se produce una figura común de los cuerpos (es como cuando dos instrumentos se unen en una sonata, pareciendo que siempre fueron solo uno). En las figuras separadas, Deleuze las trata desde la idea de tríptico de la obra de Bacon, pero en nuestro caso, hemos decidido producirlo por lo que llamamos

1 Deleuze. G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.

2 Sobczyk M. *De la fatiga de lo visible*. Valencia: Correspondencias Pre-textos, 2011.

3 Han, B. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Heder Editorial, 2012

4 Lawrence D. H., *Eros et les chiens*, p. 261.

“zonas de no acción”, aunque primero vamos a explicar que son las figuras separadas. En el contexto de las figuras separadas, es un lugar donde se puede dar tres ritmos debido a la separación-uniión que provocan los trípticos “uno <<activo>>, con variación creciente o amplificación, otro <<pasivo>>, con variación decreciente o eliminación, otro, finalmente, <<testigo>>.”<sup>5</sup> Por lo tanto, con testigo no nos referimos simplemente a unas figuras que actúan como observadores (lo cual pertenecería solamente a lo figurativo) sino a un compás, una relación con la cual se considera la variación de las otra figura.

### 3.1.1. ZONAS DE NO ACCIÓN, WU-WEI

Es un concepto apropiado del Taoísmo, la traducción literal es “sin acción”. Se suele considerar como una paradoja del la acción sin acción o el hacer sin esfuerzo, “*wei-wu-wei*”. Tiene que ver con el poder blando e invisible, en relación con lo femenino y el agua ( el agua es blanda y dúctil, pero puede erosionar la roca). En nuestra obra, estas zonas de no acción las reflejamos como el lienzo en blanco. En varios de los capítulos del *Tao te ching* de Lao-tze, nos muestra como la idea del vacío o de la no acción, tienen un gran efecto e importancia para hacer que funcione el lleno (como el vacío que hay entre los radios de una rueda, que sin este vacío la rueda dejaría de ser útil). Por tanto, el Ser es de utilidad, pero es el No-Ser lo que hace que el Ser pueda utilizarse. El lienzo en blanco, como origen de todas las cosas, que en su apariencia vacía, llena al cuadro, uniendo y separando al mismo tiempo, al contenido. Parece ocultarse, sin embargo no está ausente. Su existencia es anterior a la pintura. Se crean espacios en la composición a través de la no-acción, que refrescan la vista y la consciencia del espectador en un silencio renovador y que permite decidir al espectador donde quiere dirigir la mirada. El orden de la imagen desaparece y por lo tanto el orden del relato, pasado, presente y futuro, se convierten en un aquí y ahora.

Por lo tanto, hemos decidido traducir el concepto de “figuras separadas” mediante trípticos, con estos vacíos, que rompen de igual modo la conexión que hay entre las figuras y por lo tanto su relato, recluyéndolas y limitando su capacidad de acción y relación. Por otro lado, esta zona también sirve de aglutinante ya que determina el espacio total que las aúna y dejando que los ritmos de sensación, activos, pasivos y testigos, confluyan en el cuadro. Otro elemento interesante que se produce en estas zonas de no acción, es el contraste que se genera entre el barroquismo de las saturaciones de figuras y colores y el espacio vacío y blanco (actividad-reposo), haciendo que la obra adquiera una presencia mayor, pese a tener menos elementos que si estuviese completamente ocupada. Por supuesto en estas zonas de no acción, como hemos dicho anteriormente no se trata exactamente de zonas en las cuales no se manipule totalmente la superficie, sino más bien zonas de mínima acción (*wei-wu-wei*), así que siempre hay algo que parece acontecer, ya sea unos ligeros trazos de materia o residuos del proceso.

### 3.1.2 UN ABISMO ORDENADO

Ahora que ya hemos analizado, muy resumidamente, algunos puntos de interés en relación a la sensación a nivel teórico, vamos a desarrollar el nivel práctico. La forma de proceder para realizar la obra y obtener las sensaciones, se basa en un proceso que utilizan varios pintores, entre ellos Francis Bacon y el cual estudia Deleuze, “el diagrama”. El diagrama es un método para alejarse del cliché, la manera de distanciarse de la narración. Para llegar a esto hay que pasar por dos momentos. El primero es el caos o las “posibilidades de hecho” (pictórico), éste sirve para escapar de la representación directa (los datos visuales) a través de unos métodos que van desde el azar, a la abstracción y el segundo es

5 Deleuze G. *Op. cit.* 2009. p. 76.

“el hecho” (pictórico), que es el límite y control de la primera fase, surgiendo la presencia. Por lo tanto entra un elemento fundamental que es el del caos y su control. El caos sería el momento en que la pintura emerge de manera instintiva, de ésta forma podemos alejarnos de la representación figurativa, permitiendo que el azar que interviene en la pintura y en el gesto, nazca. Es uno de los momentos más interesante durante el acto pictórico, donde se genera una lucha entre el ojo y la mano, produciéndose una amalgama de trazos asignificantes y manchas indiferenciadas. Sí este no se controla a tiempo al final ocurre lo que Deleuze denomina la catástrofe, el caos se apodera del cuadro, ocurriendo dos cosas, o todo se vuelve en una sopa informe e inútil o en un abstracción pura, sin emerger lo figural (la presencia). ¿qué se obtiene con su control?, Cezanne hablaba de la ascensión del color, Klee el huevo o la cosmogénesis, Bacon el hecho (pictórico) y Deleuze habla de lo figural. Con el control se consigue que el caos se contenga en una forma y no desborde el cuadro, como ocurre en el expresionismo abstracto (Con esto Deleuze no pretende criticar el expresionismo, ni lo rechaza). Hay una analogía que nos parece interesante entre esta visión del expresionismo abstracto y lo que nos dice Sobczyk, la cual nos indica que “se opone al crecimiento y a la autonomía porque exige brotar inmediatamente”, ocupa todo el espacio sin temor a rechazarlo y a menudo “tormentosa e impetuosa mata la duración propia a la conciencia del sentir”<sup>6</sup>. De los trazos asignificantes empiezan a aflorar líneas y de las manchas, el color. De esta manera emergen las sensaciones, que actúan sobre el cuerpo, que lo deforman, que lo convierten en un cuerpo sin órganos, donde los sentidos alcanzan un grado de indescernibilidad total. Por lo tanto, el diagrama es “un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Es un caos violento en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura. << abre dominios sensibles>>”, dice Bacon.”<sup>7</sup> La imagen deja de ser una representación para convertirse en una presencia.

Deleuze nos indica que el “diagrama”<sup>8</sup> se basa en un sistema o lenguaje analógico, esto se debe a que no funciona por un conjunto de reglas como se podría obtener de un sistema basado en un código digital (binario) o “convención” obteniendo un lenguaje articulado, como se podría observar en la abstracción geométrica. El sistema analógico, se basaría en un lenguaje de “similitud”, aunque Deleuze nos insta que éstas dos categorías similitud/convención no serían sólo las que definirían esta dualidad, ya que en el lenguaje digital también hay “similitud” (a través de la *data* de un ordenador, se puede reproducir un rostro), pero éste como ya hemos indicado se consigue mediante un lenguaje articulado, un código. Pero antes hay que definir un poco más esta idea de la similitud para no caer en errores. Podemos hallar dos tipos de “similitud”, la cualitativa, similitud por cualidades semejantes (esto es rojo porque se asemeja al rojo del fuego). Luego, hay una similitud que es la de relación, de relaciones de semejanza y esta se divide a su vez en dos subgrupos, la que “reproduce” relaciones de semejanza, se realiza el transporte de relaciones de semejanza para producir similitud y las que “producen” semejanza, sin relaciones de similitud, es decir se produce la semejanza sin el transporte de relaciones similares (lo figural). En la pintura es ésta última, la de “producción” de semejanza, la que nos interesa para establecer que es el diagrama en la pintura, la primera estaría más relacionada con la fotografía (transporta relaciones de luz). Por decirlo de otro modo, la reproducción de semejanza se basaría más en la denotación y la de “producción”, tendría a su vez elementos de connotación (estilo, hechura) Por lo tanto, al hablar de diagrama estamos hablando de un lenguaje de semejanza mediante relaciones analógicas, que se basa en la modulación (la cual es variable, basada en magnitudes) ya que estamos hablando de un lenguaje no articulado, sin codificar, y que no se define por la similitud, sino por relaciones de dependencia entre el emisor y el recep-

6 Sobczyk M. *Op. cit.* p. 29.

7 Deleuze, G. *Op. cit.* 2009, p. 104.

8 Deleuze, G. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2012.

tor. Un ejemplo muy revelador que utiliza Deleuze, es el Maullido de un gato, el cual es el receptor del maullido el que le dota de interpretación (enfado, hambre, miedo, etc.), pero otros ejemplos de lenguaje analógico no articulado, serían, pelos que se erizan, movimientos expresivos, un grito, etc. De ahí la famosa frase de Francis Bacon de pintar el grito antes que el terror, el grito es analógico, no articulado, no cuenta nada, el terror sería narrativo, definiría el motivo del grito, estaría fuera de la pintura, aunque se le puede introducir, como en la pintura narrativa. Por lo tanto, el diagrama actuaría como un modulador, sin ser necesarios los datos de similitud, es un modulador de la luz y del color (cualidades de la pintura), que producen semejanzas a través de medios no semejantes. Por supuesto el diagrama es susceptible a ser codificado, como sucede en la pintura abstracta (geométrica). Aun así si nos fijamos en lo que dice Barthes<sup>9</sup> en relación a la imagen fotográfica y la imagen pictórica, el afirma que la pictórica si que es un código, ya que hace falta un aprendizaje (ciertas reglas de transformación como el de la perspectiva), pero lo que hay que tener en cuenta, es que tanto en el caso de Bacon, como en lo que nosotros pretendemos, es no basarnos directamente en este tipo de reglas, sino trascenderlas por medio de la contemplación, la sensación y el análisis. Aunque, por otro lado, no podemos evitar considerar que “el estilo”, como bien indica Barthes, es un código.

Por lo tanto, hemos elegido un camino donde queremos descubrir cuanto más puede enseñarnos la realidad, más allá de los valores simbólicos que ya le hemos atribuido como sociedad. Aquellos elementos invisibles que afectan a la materia, dotándola de ritmos dinámicos y de reposo, su potencial: “sombra/luz, volumen/plano, superficie/vacío, densidad/líquido, sedimento...”<sup>10</sup>, produciéndose un constante diálogo entre lo que hay y como nosotros lo percibimos, la pintura se vuelve en como diría Bacon, Deleuze y Sobczyk, un *Encarnar*.

---

9 Barthes, R. *Op. cit.*

10 Sobczyk M. *Op. cit.* p. 31.



### 3.2. DE LO OBTUSO COMO SEDUCCIÓN

La seducción por otro lado, es una forma de oposición a la producción, producción no como fabricación, “sino como hacer visible, hacer aparecer y comparecer”, es aquello que se abandona a las apariencias, donde todos los signos son visibles y deben estar por algún motivo. La seducción es un alejamiento de los postulados que abogan por el máximo de referencia, de realidad, de verdad, es un alejamiento de la hiperrealidad en todos sus sentidos. Así pues la seducción siempre esconde o quita algo del orden de lo visible, de lo verdadero, pervierte al discurso apartándole de éste y le quita su sentido, el discurso entra en el orden de la alteridad. Han<sup>11</sup> también nos formula la necesidad de esta negatividad de la alteridad, ya que para obtener una experiencia erótica, es decir un acto de seducción, se necesita de la atopia del otro, de una relación asimétrica. Esto se debe a que al no poder poseer, conocer y controlar al otro atópico se despierta discursos de lo secreto, de lo incógnito y esta relación asimétrica, rompe las relaciones de cambio propias del capitalismo. Se habla de negatividad, al romper las ideas de positividad propias del intercambio rápido y sin falla del capital, que ven como algo negativo el paralaje, la contemplación o cualquier elemento que rompa o demore su heterogeneidad y funcionamiento.

Como resumimos en el apartado anterior, la sensación se aleja del relato, de lo narrativo, pero aunque esto es cierto, consideramos que a nivel figurativo, en el momento en el que aparecen más de una figura o algún elemento que tenga que ver con alguna consideración política, histórica, religiosa o incluso psicoanalítica, despierta algún tipo de relato. Pero este relato, siempre variable según la interpretación que haga el espectador, puede ser aprovechado, para hacer que éste caiga en una trampa. La idea sería hacer que de algún modo este relato, se vuelva en un relato ilusorio, es decir, que aparente ser un relato, pero que este no tenga término, sin estructura, polisémico. Por lo tanto no hablamos de destruir, sino de subvertir el relato. Así pues lo que nos interesa de la seducción, es esa idea de desvío y de alteridad. Aquí es donde entra Barthes en relación a lo obvio y lo obtuso. Como indica Barthes, en cualquier sistema de expresión, nos encontramos ante tres niveles, el de comunicación (el estar ahí), el de la significación (la intelección, simbólico, obvio) y el de significancia (no narrativo, obtuso). El nivel que nos interesa es el de significación y el de la significancia, el sentido obvio y el sentido obtuso. Lo obvio es aquello que se entiende, aquello que se puede interpretar fácilmente con conocimientos previos (contexto, ideología, cultura), es del orden de la producción, impone el sentido, la verdad, copia la realidad. Lo obtuso es aquello que está ahí que afecta al significado pero que no se puede analizar, es decir que actúa como un significante vacío, sin significado, como un suplemento o un desvío “frente al sentido obvio, no está copiando nada”<sup>12</sup>, cuando aparece junto a lo obvio, “vuelve como al sentido, lo hace desviar: en el sentido obtuso hay un erotismo que incluye lo contrario de lo bello y hasta lo que queda fuera de la contrariedad, es decir, el límite, la inversión, el malestar y hasta el sadismo”<sup>13</sup>. Barthes nos dice que es como un acento, una arruga o un pliegue que ha quedado marcado en la información, por lo tanto es algo que enfatiza y a la vez elide, es decir no añade contenido, sino que hace fracasar al sentido, estamos antes un elemento en constante depleción-erotismo (el significante, ni se termina de llenar ni de vaciar; lo cual nos recuerda al ritmo de sístole-diástole o de relaciones de dependencia que habla Deleuze en cuanto al lenguaje analógico que definimos en el apartado anterior).

La manera con la que pretendemos introducir lo obtuso en nuestra obra es desviando de los signos obvios su significación, es decir aquellos símbolos que se pueden analizar y por

11 Han, B. *La agonía del Eros*. Barcelona: Heder Editorial, 2014.

12 Barthes R. *Op. cit.* p. 61.

13 *Ibid.* p. 59.

lo tanto comprender, reintroduciendo estos signos en contextos extraños, rompiendo el relato (su metalenguaje, la crítica), y así cumpliendo el papel de lo obtuso. Ello se conseguiría introduciendo varios elementos con un gran componente semántico, signos pertenecientes al mundo de la producción y del poder, extraídos de la simbología religiosa, del psicoanálisis, de la realidad histórica, y estabilizándolos. Con ello lo que pretendemos son dos cosas, una es polisemia, y por otro, ausencia de la misma, para que el espectador no halle un relato solido, estable, generándose un orden de alteridad y discontinuidad semántica que junto a la sensación, el espectador se vea abocado a que más allá de consumir una imagen tras interpretarla, se vea condicionado a contemplarla. Citando a Barthes, que cita a Eisenstein, el cual a su vez cita a S. Gillette: “una ligera vuelta atrás, al llegar al punto límite”<sup>14</sup>.

Según Byun Chul Han<sup>15</sup>, el sustraer la posibilidad de acceso a la visión de una imagen, el esconder, aumenta el valor cultural de la misma, como con los iconos religiosos. Vírgenes que se mantienen veladas casi todo el año o imágenes de dioses y diosas que solo eran permitidas de ver a sus sacerdotes y sacerdotisas. Por lo tanto es esta negatividad del secreto la que nos interesa provocar con esta eliminación y/o ocultación del sentido, la que se diferencia a la positividad del producto, que prefiere su valor de exposición y venta, al valor cultural. Que no se nos mal interprete, con esta idea de valor cultural, no hablamos de que se rinda culto a nuestra obra, sino obtener una imagen que permita la contemplación, que pause al espectador. “La sociedad expuesta es una sociedad pornográfica. Todo está vuelto hacia fuera, descubierto, despojado, desvestido y expuesto. El exceso de exposición hace de todo una mercancía, que «está entregado, desnudo, sin secreto, a la devoración inmediata»”<sup>16</sup>

Al no mostrar con transparencia lo que ocurre en el cuadro, actuamos con una cierta violencia, que trata de seducir al espectador a resolver la incógnita, aunque no es un acto violento lo que pretendemos, es más bien una sacudida. Por otro lado esta idea de incógnita, no se ofrece, es decir, no es una incógnita explícita, no se juega con la idea de tapar, velar o difuminar como juego retórico principal, sino que la incógnita aparece según se va analizando el cuadro, ya que se descubre que el relato no emerge, que algo no cuadra en lo que en un comienzo parecía una imagen narrativa. Por ejemplo, en la obra que analizaremos más adelante, “El derecho de la vulgaridad” en un comienzo parece que estemos ante una obra alegre y desenfadada, donde el color nace y la saturación domina. En cuanto a lo obvio vemos una imagen festiva, en relación al carnaval y a las fiestas populares de gigantes y cabezudos, pero en cuanto empiezas a analizar los gestos de determinados personajes y en como la pincelada se violenta en algunos lugares y se relaja hasta no ser más que una expresión vaga y blanda, empiezan a despertarse sensaciones y preguntas, ante algo que no cuadra. Por lo tanto, buscamos una contemplación que se dilate, una reflexión estética, más allá del habitual “me gusta” de las redes sociales actuales, deteniendo la velocidad de comunicación a la que estamos acostumbrados e invitando al espectador a equivocarse.

“Ya Humboldt señala la fundamental falta de transparencia inherente a toda lengua humana: << Al escuchar una palabra no hay dos personas que piensen exactamente lo mismo, y esta diferencia, por pequeña que sea, se extiende, como las ondas en el agua, por todo el conjunto de la lengua. [...] Por eso toda comprensión es al mismo tiempo una incompreensión; toda coincidencia en ideas o sentimientos una simultánea divergencia>>”<sup>17</sup>.

14 Ibid. p. 64.

15 Han, B. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Heder Editorial, 2013.

16 *Ibid*, p. 30.

17 *Ibid*, p. 13.



Han nos habla también de la *vita contemplativa*<sup>18</sup>, la cual se trata de una pedagogía del mirar, la cual compara con la afirmación de Nietzsche dentro de las tres tareas que se han de educar al hombre para llegar a un conocimiento superior, el aprender a mirar. Una mirada pausada y contemplativa, no dejarse llevar por los impulsos espontáneos, no decir sí a todo lo que se posicione frente a nosotros. Nuestra obra se rige por esta búsqueda, las pretensiones de seducción, de desviar el camino esperado, supuesto, es para activar este ánimo de contemplación, de negatividad, de reflexión, de interpretación e invención. Los espacios de no acción, de los que hablamos en el punto anterior, juegan con esta idea de actividad-no actividad, en estos espacios, se ofrece un lugar donde se pone término a la agitación rítmica dentro del cuadro, y al igual que el diagrama lo utilizamos para contener los ritmos que recorren el cuerpo sin órganos y no se conviertan en una hiperactividad que ocupen el cuadro, el espectador se sirve de estos espacios, como pequeñas interrupciones que le permiten pausar y decidir el tempo y dirección de la mirada. Como nos ilustra Han, “la pura actividad solo prolonga lo ya existente. Una verdadera vuelta hacia lo otro requiere la negatividad de la interrupción”<sup>19</sup>. Nos encontramos pues ante dos formas de potencia, una positiva, la de hacer algo y otra negativa, la de no hacer, ambas necesarias para permitir la reflexión.

En definitiva, sin la seducción que produce la obra la participación del espectador no sería más que la de un mero trabajo, vacío, sin como diría Han<sup>20</sup> espíritu y deseo. Si el pensamiento no se atreve a participar de lo “no recorrido” entramos en un “mero trabajar”. La negatividad, la resistencia atópica, vuelve al pensamiento “más inquietante”, da lenguaje “al otro atópico carente de lenguaje”. Esto nos recuerda a la idea de relaciones de dependencia del lenguaje analógico así como a los ritmos de sístole-diástole, por lo tanto, estamos ante una fuerza de seducción entre objeto y artista y entre obra y espectador. Es quizá y sin el ánimo pretencioso, esa búsqueda de unión entre el Logos y el Eros que Han afirma que aparece en los comienzos de la filosofía o como diría Sobczyk, entre los límites de la realidad, el onírico y el racional.

Así pues y para acabar, nos encontramos ante una lucha propia de la pintura la cual no contiene la instantaneidad de la fotografía. El proceso pictórico despierta un análisis lento pero continuo, que añade además la seducción que nos propone la imagen, produciéndose inevitablemente la dialéctica más allá de un destino específico, productivo o estético.

---

18 Han, B. *Op.cit.* 2012.

19 *Ibid*, p. 55.

20 Han, B. *Op.cit.* 2014.

### 3.3. LO CARNAVALESCO

#### 3.3.1. EL TEATRO DE ROUSSEAU, INTRODUCCIÓN A LO CARNAVALESCO

Han nos muestra que ha finales del siglo XVIII, se genera el inicio de un cambio de paradigma, que se inicia con las exigencias de transparencia por parte de Rousseau, en su discurso del corazón, ante un mundo que era un teatro. Este mundo era un mundo basado en la escenificación y la mascarada. Un mundo que no pretendía expresar el interior, sino un conjunto de signos y símbolos, basado en el significado de las apariencias y de la seducción. Esta fecha y esta idea del teatro, es la que genera el punto de enlace, con lo carnavalesco, que se plantea Stoichita y Corderch, en su libro *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, el cual sucede a finales del mismo siglo, en concreto tras la Revolución Francesa. Por nuestra parte, preferimos como figura principal la idea de carnavalesco, ya que en está misma encontramos todos los elementos que pertenecen a la teatralidad y muchos otros, como el de la sensación con el “devenir animal”, el desvío, la alteridad, etc.

#### 3.3.2. DE LO CARNAVALESCO EN LA PINTURA

Tras todo lo dicho con anterioridad, en relación a la sensación como representación de lo invisible y del devenir animal, así como del significado obtuso y de la seducción en relación a la alteridad, el desvío y la ocultación, se encuentran todos estos elementos dentro de la idea original del carnaval. El propio Barthes hace una observación cuando habla del significado obtuso : “es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a categorías morales o estéticas (lo trivial, lo fútil, lo postizo y el <<pastiche>>), pertenece a la esfera del carnaval”<sup>21</sup>. El sentido obtuso es aquello que diluye los límites entre la realidad y el disfraz, es casi como un postizo dentro del marco del significado, sin renunciar al nivel de la significación, “decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho”, como podemos observar, de nuevo estamos hablando de alteridad. Por lo tanto en relación a la búsqueda que hacemos en nuestra pintura, hemos decidido incorporar esta fórmula, la de lo carnavalesco, como elemento unificador. Para Goethe el carnaval según la perspectiva donde aun no ha sucedido su transformación (pre-revolución francesa), supone una revolución simbólica. El “carnaval romano”<sup>22</sup> se prohibió tras el triunfo de la Revolución Francesa y aunque posteriormente en 1805 se volvió a autorizar de nuevo, ya nunca volvió a ser lo mismo. El carnaval era un rito festivo que se producía para celebrar la “renovación periódica del tiempo” y se establece desde la Epifanía hasta el primer día de Cuaresma. El carnaval “desencadena las energías, invierte las jerarquías, confunde los individuos en una masa dinámica. En una palabra, actúa sobre el tiempo, proponiéndose como un periodo intermedio entre el antes y el después”<sup>23</sup>. El carnaval supone una inversión periódica del tiempo normal, donde derivan elementos estéticos propios de lo burlesco y la anarquía. Con la Revolución Francesa ya se invierte el tiempo real, el carnaval era su doble simbólico e imaginario y de ahí que cambiara radicalmente la función del carnaval, volviéndose en como hoy diríamos un simulacro. Aunque no tiene nada que ver, me recuerda a la idea de Baudrillard en relación a *Disneyland*, siendo nuestra realidad el carnaval (*Disneyland*) y el carnaval (“”) el simulacro.

El carnaval supone <<permisividad, exceso, inversión, travestismo y alegría>>. La alegría sería el efecto resultante de los anteriores que funcionan de manera recíproca y complementaria. Pero esta alegría que producen es por una categoría englobadora, la alteridad, la de invertir y transformar el tiempo normal, la caída del orden, el desorden triunfa. Sería

21 Barthes R. *Op. cit.* p. 59.

22 STOICHITA, VI. Y CORDERCH A.M. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999

23 *Ibid.* p. 17

análogo a las “ceremonias de desestructuración” primitivas, Stoichita por lo tanto decide considerar al carnaval como una “antiestructura”, ya que en la oposición que realiza el carnaval al tiempo normal, no ofrece relaciones estructurantes, sino desestructurantes. Pese al caos o el abismo que esto genera, y que por lo tanto debería producir unos sentimientos más cercanos a la angustia que de alegría, se trata de una visión de complementariedad necesaria, una vía de escape. Lo que permite al carnaval su oposición al tiempo normal es la “permisividad”, la cual es temporalmente limitada, y esta permisividad estaría debida a que no pasase de un acto simbólico (aunque como ya hemos dicho, durante la revolución, este acto se hizo real y permanente). Todo está permitido solo hasta la llegada de la cuaresma y esto genera una situación que conlleva una negatividad (muy presente en toda fórmula relacionada con el Eros), y es que esta permisividad se desenvuelve al máximo (exceso) ya que está presente el miedo latente de que al terminar viene una etapa de ayuno y con la vuelta a las reglas del tiempo normal. Stoichita nos indica, que la alegría que despierta se debe a la dialéctica que se inicia entre alteridad e identidad, la semejanzas o diferencias que se hacen presentes, por ejemplo con la mascarada, su “radical imposibilidad”.

Esto nos lleva a hablar de otro elemento muy importante en lo carnavalesco, la máscara. Esta es un elemento totémico que transgrede las fronteras entre los distintos reinos, que despierta la forma animal, la forma animal en pensamiento, en instinto. Esto como podemos ver está muy atado con la idea del “devenir animal”. El “devenir animal”<sup>24</sup>, más que una correspondencia formal entre lo humano y lo animal, es una zona de indiscernibilidad, donde se despiertan fuerzas que aúnan lo uno con lo otro, una sombra, un trazo que parece despertar algo instintivo. Es decir, no estamos ante algo que se sobrepone, estamos ante un sincretismo (animal, social, sexual, etc). Es uno de los elementos más poderosos del carnaval, es aquello que adquiere todas las cualidades del carnaval ( permisividad, exceso, travestismo, etc.) ya que todo está permitido bajo una máscara. Pero hay que entender la máscara como se entiende la máscara primitiva o la máscara africana, no como el antifaz que solo recubre la cara, podríamos entenderlo como el disfraz (y fuera del carnaval, su variantes como el uniforme, el hábito...). Es un elemento que otorga a quién la porta una pérdida de su identidad y la adopción de una nueva, ésta canibaliza a la original y se vuelve en la “auténtica” la que pertenece de manera natural a este periodo de inversión simbólica. Por lo tanto, durante este proyecto lo que uno de los valores que nos interesa es introducirnos en varios de los mundos alternos que se generan cada día en la vida cotidiana, donde los individuos en determinadas situaciones cambian su vida normal por la adopción de un nuevo *habitus*, como las festividades, los actos religiosos, oficios donde la uniformidad y la máscara hagan indeterminable su género, clase, raza, etc. Por otro lado, Han<sup>25</sup> nos habla del “semblante”, el cual podemos considerarlo como una variante de la máscara, ya que se “contrapone diametralmente a la cara”<sup>26</sup> que se muestra pornográficamente, es decir no oculta. El semblante juega como la máscara con el mostrar y el ocultar, es un elemento importante, ya que no funciona con la claridad de ocultación artificiosa de la máscara, sino más cercano a lo teatral.

Esta aniquilación o reducción del yo, de su orden simbólico, nos muestra esa necesidad de la erótica propia del carnaval y del Eros, de la necesidad de la negatividad de la muerte, del Tánatos. Han esta vez con palabras de Bataille, nos da un conector fundamental entre esta idea del Eros/muerte y del carnaval/máscara: “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de la vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que

24 Deleuze, G. *Op.cit.* 2009.

25 Han, B. *Op. cit.* 2014

26 *Ibid.* p. 29

somos.”<sup>27</sup>

Por lo tanto como podemos observar, la condición de alegría en el contexto carnavalesco, no quiere decir de que estemos ante un acto amable, ni tampoco esa pérdida de identidad y excesos ante algo meramente violento, si no que estamos siempre en el vaivén de la alteridad, que transita entre lo sacro y lo profano, entre las figuras de la razón y de la sin razón. En relación al arte carnavalesco, en concreto en relación a los *Caprichos* de Goya, cualquier intento de vislumbrar un orden, algún tipo de estructura o respuesta clara, es como bien dice Stoichita y Corderch intentar “la operación insensata de querer modelar la libertad del carnaval en el corsé de la norma”<sup>28</sup>, aunque también nos advierte de que sería una locura no ver que dispone de una estructura sustentadora, no estamos ante algo absurdo y que no se puede rechazar toda pretensión de hermenéutica. Esto va en relación a la idea del sentido que puede salir de cualquier conjugación de palabras al azar, el conceptismo y como éste se puede provocar, el auténtico sentido está ahí, en provocar la búsqueda de ese algo que parece oculto. El proceso puede ser tan sencillo como el utilizar una que pueda invitar a dos significado, por ejemplo el equivoco obsceno, la ambigüedad, para aludir y eludir lo tabú, tan propio de la tradición carnavalesca.

Al igual que la seducción o el sentido obtuso, en el mundo carnavalizado emerge al mismo tiempo el sadismo, lo alegre, la burla, lo aparente, lo oculto, lo bello, lo feo y así un largo etcetera de sinónimos, antónimos, substitutos y complementarios. Una ejemplificación muy sencilla de esta inversión entre lo cómico y lo trágico, lo podemos observar en la idea de la caída cómica, donde la involuntariedad de la caída, pese a ser parte de un drama, funciona como detonante de la burla y la risa, se genera un cambio de posiciones, arriba-abajo, culo-cara. Estamos pues ante un ejemplo de caída física, pero también puede ser moral. Podemos observarla en *Los Caprichos* de Goya o en la obra erótica y perversa del Marqués de Sade. Por lo tanto ahora ya no hablamos de un carnaval por así decirlo, sino de un mundo carnavalesco. Tras la Revolución Francesa, se puede observar un proceso de desencantamiento, de ausencia de Dios, así que artistas como Goya y Sade nos muestran modos nuevos, no ya de mostrar lo Sacro, aceptado y académico, sino lo profano. En obras como los *Desastres de la guerra* se “superan el simbolismo del sacrificio”, Mientras que los *Disparates* proclaman “el absurdo como estructura que sostiene al Universo”<sup>29</sup>. Sade por otro lado nos muestra un mundo por exceso, erótico y anti-erótico, racional y ateo y a su vez loco y hereje, ya que disfruta de la erótica de la depravación de lo beato, más allá de su negación.

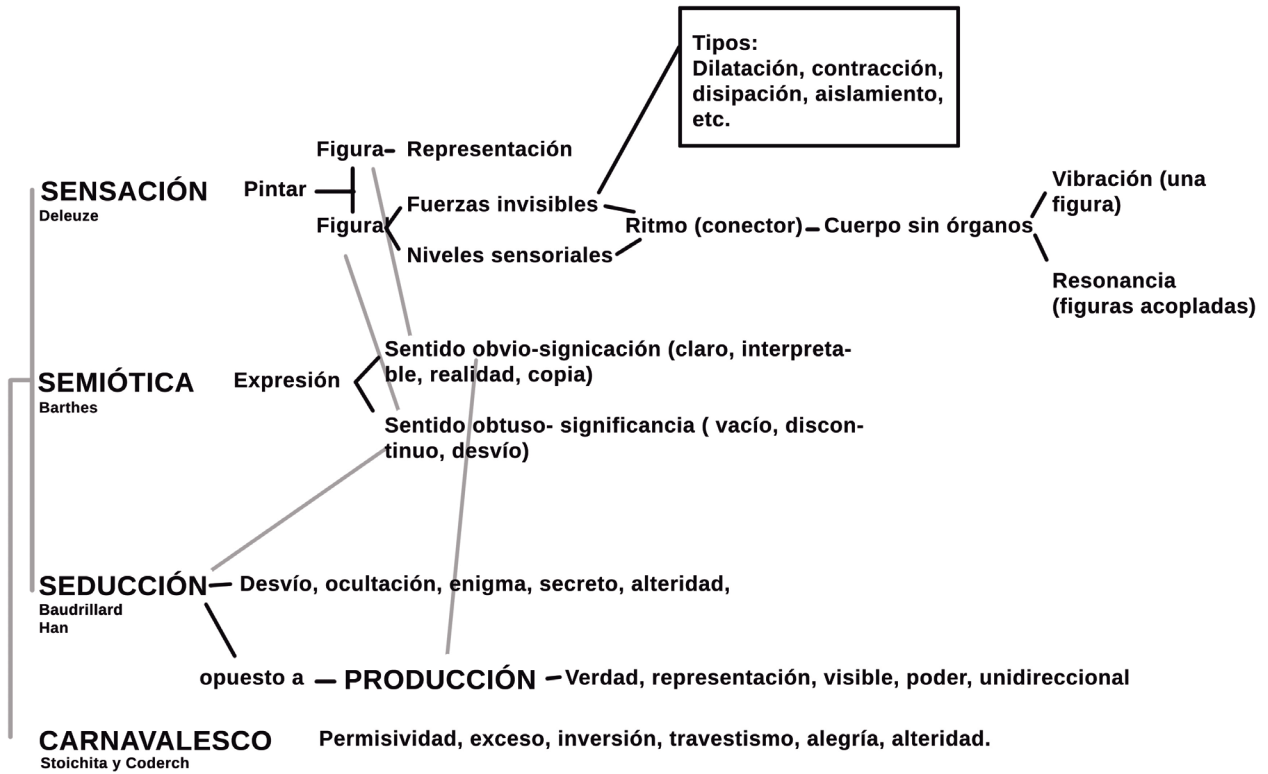
---

27 *Ibid.* p . 42

28 Stoichită, V.I. Y Corderch A.M. *Op. cit.* p. 209

29 *Ibid.* p . 94

### 3.4. MAPA CONCEPTUAL







#### Francis Bacon

1. *Sin título* (autorretrato, fragmento), 1991-1992.

Este retrato inacabado fue encontrado en su estudio de Reece Mews, tras su muerte.

2. *Sin título* (tres figuras), 1981

Como es típico del procedimiento de Bacon, el fondo aún no se ha establecido. El contorno circular de la imagen superior puede haber sido elaborado utilizando una tapa de cubo de basura, las líneas verticales y horizontales que enmarcan las figuras fueron hechas probablemente con una regla T. Se pueden observar varias de sus marcas libres formando los contornos de las figuras.

### 3.5. DE ALGUNOS ARTISTAS Y SUS MÉTODOS

Este apartado se centrará más que en la base teórica, en la práctica de los artistas que nos interesa, ya que aunque estos artistas se enriquecen de muchos de estos conceptos, creemos que la repetición de estos supondría más un valor reiterativo, que de análisis, mientras que el valor práctico es de mayor interés para el proceso de nuestro trabajo.

#### 3.5.1. FRANCIS BACON (1909-1992)

Alrededor de la obra de Francis Bacon hay toda una producción pictórica en cuestión a la búsqueda de la sensación, de conseguir que la obra llegue al espectador directamente a su sistema nervioso sin la necesidad de un relato o interpretación previas, así como de la aparición de fuerzas invisibles, manifestándolas y haciéndolas presentes. Otro elemento fundamental en la obra de Bacon y el cual ya explicamos con anterioridad son las *Matter of facts*, situación donde diferentes sensaciones en una misma obra o bien se aúnan en forma de resonancia o interactúan entre ellas en diferentes ritmos a través de los trípticos.

Por lo tanto, es un referente indispensable ya que en función a su obra, Gilles Deleuze hizo toda una teoría filosófica en relación a la pintura, en el libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, punto fundamental en el desarrollo de mi búsqueda personal hacia un planteamiento artístico.

Para obtener estas presencias, Bacon desarrolla a nivel procesual, una superposición constante de diferentes métodos y técnicas, que desde un origen fotográfico, se aleja de la imagen meramente referencial al introducir sobre ésta marcas libres asignificantes, "Es lo que Bacon llama un Diagrama"<sup>30</sup>, que como ya explicamos y en resumidas cuentas, juega con el azar el cual luego manipula para llegar a la presencia. Estas marcas libres van desde pinceladas a arrastrados, borrados, difuminados, raspados y arrancados los cuales realiza con la ayuda del pincel y otras herramientas como escobas, cepillos, rodillas, etc. En consecuencia, la elección de este referente se debe en principio, a éste método de acumulación-destrucción pictórica, pero siempre con una frescura y un proceder directo, así como ser uno de los pilares pictóricos a la hora de hacer presentes las sensaciones.

30 DELEUZE, G. *Op.cit.* 2009 p. 101.



### 3.5.2. NICOLA SAMORI (1977)

El artista desfigura sus pinturas de técnica canónica y escenas mitológicas y religiosas inspiradas en el barroco Italiano del siglo XVII. En su última obra ha comenzado con otra vertiente más expresiva y menos canónica donde ha introducido la deformación, así como un mayor interés por el color en detrimento del claro-oscuro. Samori, asume la visión de creador y destructor de su propia obra, y el papel de dar y arrebatar la vida a sus figuras. Con esto busca la reflexión sobre el significado de la pintura clásica y la condición perpetua e intocable del arte en los museos. Trabaja en varias capas, normalmente comenzando con una grisalla y añadiendo a continuación los colores a base de veladuras, como soporte utiliza lienzo, madera y cobre los cuales prepara con resinas, polímeros, aceites e incluso pintura en sí misma. Pero lo que le singulariza es que cuando el cuadro parece terminado, solo acaba de comenzar. El artista emborrona (con disolventes), arranca, rasga (ya sea con los dedos o con herramientas), garabatea, injerta hasta que la obra es parcialmente mutilada, recordando a una especie de descomposición. Contrasta las partes serenas y delicadas, con aquellas que se muestran despellegadas, cambiando drásticamente la visión religiosa y estoica del cuadro.

En el primero de sus métodos produce arrancados como una capa colgante de óleo, para obtenerlos usa un bisturí con el que corta poco a poco la capa superficial y cuidadosamente la va desprendiendo y amontonando. Tras esto pueden observarse distintos acabados, uno de ellos deja la superficie arrancada con el color de fondo de las capas anteriores, en otros trabaja por encima con disolventes o aplicando pintura, recordando a temas abstractos o incluso se pueden ver obras donde el arrancado pertenecía a otro cuadro y es introducido en otro lienzo invirtiendo el proceso de arranque por el de añadido.

El segundo método es el de añadido de una gran masa de pintura que parece tumorar la imagen y produciendo un contraste entre la delicadeza del fondo y la brutalidad de la masa.

Como tercer método, parece crear un armazón que podría ser el mismo bastidor el cual rellena de todo tipo de pintura, y luego en una superficie que parece estar formada de la propia pintura o haber sido arrancada pre-

3. Método 1

4. Método 2

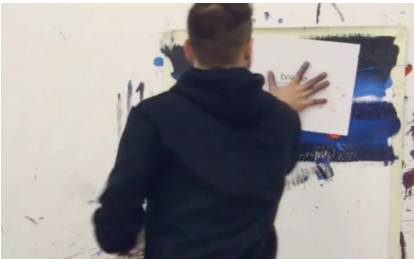
5. Método 3

6. Método 3

Capturas obtenidas del vídeo: *Alberto Mattia Martini incontra Nicola Samori*, 2013.

viamente, perfora la superficie dejando aflorar la pintura contenida en el armazón y mostrando así la evidencia del gesto plástico sobre la pintura. Con esto el artista se interna físicamente en su obra, mostrando en la superficie de la pintura algo fresco, instintivo y brutal. En algunos casos incluso puede dejar la herramienta con la que ejecutó la perforación, formando parte del conjunto.





7. Lanzando plato con pintura.

8. Utilizando Llana.

9. Arrancado con papel film.

10. Restregando pintura con la propia paleta.

Capturas obtenidas de distintos videos de: Adrian Ghenie & Navid Nuur, Galeria Plan-B.

### 3.5.3. ADRIAN GHENIE (1977)

La pintura de Ghenie es introducirte en una atmósfera con una carga emocional nada serena, en la cual se ocultan todo tipo de detalles inquietantes. Para ello utiliza imágenes que estén muy presentes en la memoria colectiva, las cuales mezcla con su yo interior de recuerdos y sentimientos autobiográficos. Genera un impacto en el espectador al utilizar retratos de personajes conocidos los cuales deforma y manipula hasta convertirlos en algo oscuro y trágico. Coquetea con personajes históricos como Hitler, Darwin o Duchamp, o con hechos y acontecimientos históricos como la guerra fría, los cuales introduce en un marco ficticio y a veces íntimo, de forma que realidad y ficción se confunden y retroalimentan.

Este método podría recordar al usado en el cine, donde “Ghenie propone un escenario y unos actores, un guión y una localización, además de contar una historia dramatizable. Pero como en todo relato literario, no se sabe si la realidad es la que supera a la ficción, manteniendo el misterio hasta el final [...]”<sup>31</sup>. Así pues, a diferencia de Bacon podemos observar que no pretende separarse de forma tan evidente del relato.

Su técnica ha evolucionado con el tiempo, con un claro centro neurálgico basado en Francis Bacon y en la pintura barroca, pero cuyo discurso ha ido virando hacia la abstracción, centrándose en experimentar con el color.

En sus obras se aprecia deformación de la figura la cual ha unido con una abstracción que bebe mucho de artistas como Rothko o Juan Uslé, entre otros. Ha sostenido en más de una ocasión que no hace uso del pincel, así que se arma de todo tipo de utensilios como espátulas, brochas, plantillas, transferencias, papel film, platos, es decir, cualquier elemento útil para pintar. Su método juega entre lo meditado y el accidente, probando con diferentes disolventes que modifican la pintura, sin saber a que resultado van a llevar.

Su sistema de trabajo comienza con un esbozo basándose en imágenes que recopila y manipula (imágenes documentales, históricas, personales). Luego a la hora de llevarlo a la práctica, se sirve de todo tipo de procedimiento como la transferencia o pegado de imágenes fotográficas, el uso de plantillas, el empaste directo con

31 CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO, CAC MÁLAGA. *Adrian Ghenie*.blog. [consulta: 2014-12-09]. Disponible en: <http://cacmalaga.eu/2014/12/09/adrian-ghenie-2/>

espátula, el arrastre de amplias superficies con espátulas de gran tamaño, el *dripping*, el arrancado y posterior pegado de pintura húmeda ayudándose de papel film, los chorretones, el no acabado, todo ello capa sobre capa, incidiendo una y otra vez.



11. Tapa de libro encontrada que utiliza como soporte.

12. Maquetas que luego utiliza en sus composiciones pictóricas.

13. Modelo con dos de las maquetas como manos.

14. Escenografía.

Capturas obtenidas del documental:  
*Un cuchillo en el ojo*, 2013.

### 3.5.4. MICHAËL BORREMANS (1963)

“Alojada en el ámbito de la representación, su pintura resulta en principio inmediata y amable pero no tarda en tornarse tensa y grave”<sup>32</sup>. Siente una gran fascinación por la historia de la pintura, viéndose gran número de citas al barroco español e influencias como Rembrandt, Manet y el surrealismo belga. Su imaginería es oscura y abyecta, cayendo en lo absurdo e incomprensible, se resuelve en una extraña lógica interna, con un sentido del humor delirante y macabro, muy enraizado en la tradición artística belga.

Las fuentes en las que se basa son mayoritariamente fotografías del siglo XIX, revistas y libros ilustrados de los 30 y 50, y fuentes más recientes venidas del cine y la televisión. Actualmente, prefiere realizar él mismo sus propias fotografías, utilizando a modelos que puede encontrar en la calle.

Su pintura parece buscar la antipatía con el sujeto a retratar, las pieles las trabaja con mucha materia la cual toca una y otra vez hasta dar un efecto de piel mórbida, plástica y táctil, como si fueras a hundirla al pasar un dedo por la superficie. La idea es buscar una composición en apariencia verosímil, pero al tiempo descubres que todo es un teatrillo que todo es mentira.

Para sus dibujos se hace servir de materiales encontrados, resultándole más interesantes aquellos que se encuentren más manipulados y deteriorados. Así pues, tapas arrancadas de libros, viejas fotos, páginas de calendarios, restos de imágenes, etc. Las heridas superficiales del soporte muestran su propia historia, incorporándolas al dibujo y poniéndolas en manifiesto. Su dibujo es pausado, el cual retoma una y otra vez a la manera de un grabado, revelando su afinidad por esta técnica.

Su método de trabajar es muy interesante, realizando tanto video-arte como fotografía, dibujo, escultura, maquetas y pintura. Desde un dibujo nace una pintura que a la vez inspire a una película y viceversa. Lo mejor de todo es que parece tratar a sus pinturas como películas o esculturas y a sus películas como pinturas, quitando y añadiendo a las otras prácticas lo que las caracteriza. Todo se convierte en un juego de espejismo en el retorcido mundo de Borremans.

32 HONTORIA, J. La pintura perversa de Michaël Borremans. En: *El cultural*. España: *El Mundo*, 2014-04-11. [2014-04-11]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-pintura-perversa-de-Michael-Borremans/34465>

Borremans quizá sea uno de los artistas que mejor ha sabido introducir la incógnita y el misterio indescifrables, uno de los mejores representantes de la seducción.



### 3.5.5. JUSTIN MORTIMER (1970)

Se le considera un tenebrista contemporáneo apreciándose en él el estilo característico de Caravaggio: ambientación nocturna, iluminación dramática (claroscuro), descripción leal de la naturaleza, personas corrientes como modelos, la paleta de colores y pinceladas agresivas pero meditadas.



15. Esbozo con cuadrícula.

16. Rayando el cuadro con espátula.

Las pinturas de Mortimer introducen al espectador en un contexto oscuro, muertes, enfermedades, torturas, guerra, son los temas de su obra. Tomando fotografías que encuentra en libros e Internet, crea collages situando las imágenes en contextos distintos. Sus temas buscan la crudeza pero sin caer en el morbo o el sensacionalismo, indagando en lo peor de la naturaleza humana. Podemos ver imágenes donde la humanidad se ha dejado llevar por la violencia, la cual la viven con una cierta naturalidad y cotidianidad, situando a sus personajes en entornos conflictivos o de vulnerabilidad. Por ejemplo, estructuras militares, terrenos baldíos abandonados y sanatorios han figurado en sus pinturas. Muchas veces se inspira en miedos y experiencias vividas desde la infancia, como las causadas de nacer con un problema de tibia que dio lugar a tener que soportar un gran número de operaciones y visitas al hospital. La cirugía y los materiales estilizados del hospital se le empezaron a manifestar a través de pesadillas, batas de laboratorio, médicos, mascarar, cubos de basura y bolsas repletas de restos humanos.

Como se muestra en las imágenes, Mortimer comienza por un *collage* fotográfico que obtiene de distintas fuentes. Este primero esbozo lo amplía y va reformulando en el lienzo, es decir, el *collage* nunca está cerrado. Su técnica pictórica va desde la pincelada metódica hasta largas pinceladas cortantes y arrastradas, grisallas, veladuras, así como el posterior dañado de la pintura con arañazos haciéndose servir de una espátula.





**FRANCISCO DE GOYA.**

17. *Loco pícaro*, 1824-1828.

Dibujo a lápiz negro perteneciente a su *Álbum Diario*, actualmente en el Museo Nacional de Suecia.

### 3.5.6. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828)

Creemos que sobre Francisco de Goya, uno de los grandes maestros a nivel internacional, hay poco que decir que no se haya dicho ya, tanto por su temática, su característico estilo pictórico, así como todo lo que influyó posteriormente como innagrador del arte romántico, en la pintura moderna y vanguardista. Por lo tanto todo este apartado nos lo saltaremos, ya que ante tal ingente bibliografía, es más probable que nos haga más mal que bien y nos centraremos en un elemento muy interesante sobre su obra, lo carnavalesco. Sobre este término y su afiliación con la obra de Goya, nos lo exponen con brillantez los historiadores del arte Victor I. Stoichita y Anna María Coderch, en su libro *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*<sup>33</sup>. Esta obra y este concepto, ha sido parte principal de la búsqueda de nuestro trabajo, ahora pues, nos centraremos en como se desarrolla sólo en la obra de Goya, para así tener un referente visual de incalculable valor.

Lo carnavalesco, como ya vimos, en una de las figuras más importantes de la alteridad, en relación con la erótica, la inversión, el travestimos, lo tragicómico, etc. En la obra de Goya podemos observar un gran número de obras en relación a este concepto, obras con referencias al “mundo al revés”, el travestimo, donde cuestiona los roles tradicionales del hombre, en obras que se pueden observar en lo que recibe el nombre de *Álbum Diario*, encontrando figuras clásicas como el hombre embarazado, por ejemplo en la obra del *Loco pícaro*. La mascarada, el conceptismo y la sátira, donde lo carnavalesco se integra en lo social que se puede observar en muchas de sus pintura y grabados, ya sean *El entierro de la sardina* o *el Álbum de Madrid*. Lo interesante es que en Goya este juego se retuerce a niveles sorprendentes, recreándose con la inversión del significado, consiguiendo pasar de lo sacro a lo profano, aprovechando para ellos incluso esquemas compositivos, como podría ser los utilizados para pintar figuras de santos, pero que a su vez y en manos de Goya sirven para dibujar una mujer barbuda. Esto lo podemos observar en uno de los dibujos del *Álbum de bordes negros*, si lo comparamos con la obra de Giovanni Battista Gaulli, *San José con el niño Jesús*. Este *Álbum* se identifica por estar todos los dibujos siempre rodeados por una recuadro, Stoichita y Coderch, nos hablan de que metaforiza un tope, como si más allá no hubiese un más allá, un mundo sin dios. Las alteraciones



hombre-animal en relación a la *fisiognomía*, que se puede observar en su serie de dibujos *El espejo mágico*, que revelan otra de las naturalezas psíquicas del personaje, basándose en la idea de inversión por exageración. Cartones como *El pelele*, encierran ideas de rito de pasaje, carnavalesco, equinoccial, donde lo de abajo sube y lo de arriba baja, “dialéctica sublimada entre fiesta y violencia”<sup>34</sup>, aunque también podemos verlo de forma todavía más violenta en el grabado N° 30 de los *Desastres de la Guerra*, comparando varias obras podremos observar una transfiguración tragicómica. Por lo tanto, podemos observar una carnavalización respecto a la norma académica y el arte antiguo, así como en su reclamo de una expresión pictórica más directa. Estos son unos pocos ejemplos de la asombrosa búsqueda, registro y análisis que realizan estos historiadores y como veremos más adelante nos llevan a una serie de interesantes conceptos, para resolver nuestra obra pictórica.



**FRANCISCO DE GOYA**

18. E.22, *Esta mujer fue retratada en Nápoles por Jose Ribera o el Españolito, por los años de 1640, 1814-1817.*

Aguada perteneciente a su *Álbum de Bordes Negros*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Boston, Massachusetts.

19. Giovanni Battista Gaulli, *San José con el niño Jesús*, 1670- 1685.

Actualmente en el *Museo de Norton Simon* de Colorado, Pasadena, EE.UU.

20. *El pelele*, 1797- 1792.

Cartón para tapiz, actualmente en el *Museo del Prado*, Madrid, España .

21. *Estampa N° 30, Estragos de la guerra*, 1810- 1814.

Aguafuerte perteneciente a la serie *Desastres de la guerra*, actualmente en el *Museo del Prado*, Madrid, España.







#### SERGUÉI EISENSTEIN

22. Relación toca, ojos y boca.

Fotograma obtenido de *El acorazado Potemkin*, 1925.

23. Belleza de Basmanov.

24. Fealdad de Eufrosinia.

25. Inocencia de los tres niños.

Fotogramas obtenidos de *Iván el Terrible I y II*, 1944-1958.

### 3.5.7. SERGUÉI EISENSTEIN (1898-1948)

El gran director de cine ruso, es el único de los referentes gráficos no pertenecientes al mundo de la pintura y el motivo de su elección se basa en que es un exponente perfecto para comprender con ejemplos visuales lo que más adelante desarrollaremos de forma extensa, el sentido obtuso, nivel de expresión el cual Rolan Barthes llama de la significancia. La elección de este referente ha sido igual de sencilla que en el caso anterior, ya que el propio Barthes se usa de él para hacernos comprender las cualidades de éste escurridizo sentido.

Barthes nos habla que dentro de toda expresión hay tres niveles de sentido. El primer el nivel de la comunicación, el cual a nivel semiótico sería el mensaje, lo que hay. El segundo nivel sería el de la significancia, este sería el nivel simbólico y se divide en cuatro: referencial, diegético, einsteniano e histórico. Este segundo nivel sería lo que Barthes define como lo "obvio", es aquello que se puede comprender y analizar, teniendo las herramientas y los conocimientos previos necesarios. Por último estaríamos ante el de la significancia, este se podría considerar como un suplemento del anterior nivel, es decir, que aparece junto a este y no lo desbanca, sino que lo desvía. Pero este nivel va más allá de los conocimientos adquiridos, del análisis retórico, por lo tanto del relato, es el sentido obtuso.

En el largometraje, *El acorazado Potemkin* (1925), durante la escena de los funerales de Vakulinchuk, en el primer fotograma que mostramos, la relación que hay entre la toca, los ojos y la boca, que se añade como un desvío a la expresión del sentido obvio del dolor, es una clara muestra de sentido obtuso. Lo curioso es que surja un elemento tan llamativo con tanto poder visual en varios elementos que no tienen importancia, adquiriendo un valor de disfraz, tal como expresa Barthes, "ridículo y necio"<sup>35</sup>

En la belleza-fealdad también podemos encontrar este valor de lo obtuso que enmascara lo obvio, en los fotogramas de las diferentes escenas de la película *Iván el Terrible* podemos observar como lo obtuso de los diferentes personajes, retuercen el sentido. La belleza de Basmanov, si la comparamos con la fealdad de Vladimir o la ingenuidad idiota de Iván, también la fealdad de Eufrosinia o la inocencia ridícula y escolar de los tres niños

35 Barthes R. *Lo obvio y lo obtuso Imágenes, gestos, voces*, p. 64.



*en el horno, generan unas contradicciones que alteran la narrativa formal de las escenas.*

De nuevo la figura del gigante, del panóptico, pero en

### **3.6. EL CARNAVAL PICTÓRICO, INCURSIÓN.**

Es importante indicar que mostrar abiertamente el proceso de concepción de la obra es en sí mismo antiseductor ya que rompemos la búsqueda de la alteridad interpretativa que pretendemos. Por otro lado el proceso conceptual de la obra nunca está determinado previamente a la obra, sino que evoluciona a la vez que el proceso pictórico, por lo que el tiempo gastado en pintar se le otorga la misma importancia que al de contemplar. Así que solo recordar que estamos ante una interpretación más y no debe considerarse como definitiva.

#### **3.6.1. CABEZAS ANÁLOGAS**

Las serie de cabezas análogas es una serie formada por nueve piezas en las cuales hay tanto piezas en resina como sobre otros soportes, siempre en relación al retrato y utilizando técnicas pictóricas mixtas, entre ellas óleo, acrílico y pintura en spray. Es una serie que comenzó durante el anterior Trabajo de Final de Grado, así que ahora solo expondremos las 4 piezas realizadas para el actual proyecto. Solo indicar que la obra realizada con resina, es la que da origen a la idea de trabajar con el concepto de figuras acopladas y resonancias entre sensaciones.

El uso de la resina se debe a que al utilizarla entre capas daba un grosor y una transparencia que permitía superponer distintos periodos del proceso de pintado, donde la manera de posicionarnos ante el referente cambiaba, modificándose por lo tanto la representación de ésta y superponiéndose en un diálogo. Por otro lado lo azaroso que hay en la pintura también dialogaba con la resina base, ya que ésta durante el proceso de secado se introducía en un horno para que se deformasen según el calor, generando todo tipo de texturas. Estas texturas y los diferentes medios con los que se alteraba el óleo permitían un alto grado de azar. A continuación realizaremos un breve análisis de las cuatro obras.



26. *Cabeza análoga VIII*, 2016, , óleo y resina sobre tabla, 22 x 15,5 cm.

En “cabeza análoga VIII”, vemos a una figura que está ante un constante juego de presiones, se encuentra envuelta en un ambiente denso y estanco, que parece someterle a un peso o a una especie de molde que no le deja movilidad alguna. En su rostro se refleja esa intención o esfuerzo de querer levantar la cabeza de querer librar una lucha contra la opresiva atmósfera. Aquí con el color he querido jugar un doble juego entre éste y la textura de la misma para conseguir una sensación que inquieta, esto se debe a que el color quebrado y desaturado al blanco del fondo y de la chaqueta, en un comienzo da la sensación de algo inocuo pero la textura le da una apariencia de solido como de piedra. A su vez la cabeza parece formar parte de esta misma materialidad, pero en ésta se percibe un movimiento convulso pero contenido en el interior de la misma cabeza. El contorno de la figura por lo tanto adquiere presencia más allá de ser simplemente la separación entre planos.



*No entiendo como funciona un ser humano*, 2016, óleo sobre lienzo, 33 x 25 cm.

En esta pieza juego con una idea semejante la obra anterior, incluso a nivel cromático el juego es semejante. Este rostro también alcanza un peso y color marmóreo, pero no tanto como un reflejo de lo pesado, sino de lo que enferma y se deteriora. Los ojos, la nariz, incluso el cabello, parecen desintegrarse pero no de una manera violenta, sino como humo, La punta de los dedos son el ultimo bastión de vida, de calor, aquello que mantiene y contiene a la nariz y la mano se impone al rostro, al cuello, al cuerpo, auténtica estructura geológica de su cabeza.



Cabeza análoga IX, La figura del niño (¿Viejo?) parece haber perdido toda saturación, el negro (cromático de rojo y verde) ocupa la cara del niño, ocupa puesto que queda claro que no es su color normal (nativo). Todas las pinceladas del rostro parecen jugar como una terrible broma obtusa con las formas convexas de los ojos, que se repiten por toda la cara, boca y cabello. Por lo tanto estamos ante un retrato triste, tanto a nivel plástico, como icónico. Los puntos de color de la camisa blanca del niño, parecen como estar tanto dentro como fuera del mismo, el ritmo ascendente al igual que el color, contrastan con el ritmo descendente del rostro, nos encontramos ante un drama o ante una comedia, quizá un esperpento.

27. *Cabeza análoga IX*, 2016, , óleo y acrílico sobre tabla, 22 x 15,5 cm.



En esta obra, tratamos en el tema de la apicultura, es un tema en el que ahondaremos con mayor énfasis en un próximo cuadro. En *Aristeo*, lo que buscábamos era representar la vibración y el calor, que se siente al estar rodeado de abejas bajo el grueso traje de apicultor en plena primavera. Para ello se acentuó la saturación, así como la extensión de las pinceladas, que parecen recorrer todo el espacio, rodeando y construyendo el cuerpo. Decimos construyendo ya que el blanco del traje es el propio blanco del fondo, es decir, el cuerpo lo forma la vibración de la pincelada. Las manos del apicultor que parecen querer contener el cuadro del panal de abejas, lo sostienen con fuerza, pero en este empieza a observarse una vibración insistente, que lucha por salir.



28. *Aristeo*, 2017, óleo sobre tabla, 37 x 50 cm.

### 3.6.2. COMPOSICIONES

En estas obras donde aparecen varias figuras, es donde con mayor claridad se percibe la idea de figuras acopladas o de resonancia, ya que allá donde varias fuerzas se entrecruzan se puede observar como éstas tienden a la entropía, generándose un choque de fuerzas en un ritmo que deforma con mayor violencia las figuras. En estos puntos mi posición frente al cuadro era la de jugar con la materia desde una postura más sumisa, dejando que el azar y el automatismo me ayudase para plasmar esta idea de choque y lucha, aunque siempre con el apoyo del análisis, ya que durante todo el proceso voy fotografiando y trabajando digitalmente la obra para aclarar con antelación como y donde estas fuerzas actuaran entre sí (anexos).



29. *20 pies II*, 2016, óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm.



A rasgos generales podemos observar que estamos ante una composición cuadrada, en clave media baja, con dominio de fríos a base de una paleta de grises cromáticos distintos. Con ello pretendía conseguir que espectador se encontrase ante una escena fría, donde el frío lo invade todo. Por otro lado vemos que la composición se divide en dos partes cuyo nexo es un individuo de piernas largas cuyo torso está fuera de campo. Lo que está frente a este individuo está en una mayor oscuridad que lo que se encuentra a sus espaldas, dividiendo el cuadro en diagonal y por lo tanto generando un cierto desequilibrio e inestabilidad al encuadre.



Las figuras que se encuentran a la izquierda están todas hipnotizadas por la atracción que genera la mano del gigante y allí donde señala, como si no tuviesen escapatoria ante esta señal direccional. A nivel pictórico hemos tratado de reflejar esta sensación más que con el juego de miradas que lo ilustra, con la pincelada, que en estos personajes es de tendencia vertical, como si todo su cuerpo estuviese poseído por esta necesidad de seguir la señal producida por la mano. Por otra parte la mano es el único elemento que tiene una temperatura cálida de manera pronunciada, donde domina el rojo en las luces.



Por otro lado las figuras que se mantienen a la derecha, detrás del gigante, miran hacia el espectador, salvo la que está más en el extremo, que parece ser absorbida hacia fuera del cuadro, en dirección contraria a la del gigante. Siguiendo un recorrido de izquierda a derecha, desde lo que sería justo el centro del cuadro podemos observar un conjunto de sucesos que deforman a las figuras de una manera más violenta. Aquí es donde se entrecruzan las fuerzas direccionales, unas producidas por los que se ven sometidos a la dirección de la mano y de los que no, como el personaje que sonríe y se desvanece en el muro y el de más a la derecha, que se dilata o expande hacia el exterior como escapando de esta fuerza o de lo que señala. Estos cuerpos centrales

parece entrar en un estado de entropía, que los entremezcle, que les quite su forma, su consistencia, su identidad, llegando casi a un estado de abstracción.



Por otro lado, a un nivel semiótico, ya que estaba utilizando imágenes de los años 40, decidí introducir un elemento contemporáneo, las zapatillas puma del gigante. Este elemento junto a que cada personaje parece estar sacado de un contexto distinto y tener una tonalidad diferente, pretendía generar una sensación de estar ante un contexto extraño, entre lo real y la ficción, entre lo actual y el pasado. Así mismo, el gigante podría ser un hombre con las piernas terriblemente largas o un hombre con zancos. Por último, aquello que señala la mano, como podemos observar es simplemente una tela negra, jugando con esa noción de tela que oculta, normalmente las típicas telas que tapan el cadáver de un crimen a lo ojos curiosos e inocentes de los ciudadanos, pero no hay nada que abulte, por lo tanto no hay nada que ver, ni que señalar.



En *Crónicas de lo obtuso* se juega con muchos elementos que dialogan entre ellos. Por un lado tenemos una obra que entra dentro de la tradición pictórica de cuadro histórico, tema militar y figuras de poder. La composición es clásica y sencilla, frontal y guardando una cierta simetría. pero todo esto está hasta cierto punto, como observaremos, pronto comienza a derrumbarse.



30. *Crónicas de lo obtuso*, 2016, óleo sobre lienzo, 148 x 138,5 x 141 x 144,5 cm.



Primeramente el cuadro, pese a su apariencia, no es un cuadrado, donde todos, sus lados y ángulos son iguales, sino que son obtusos. Por otro lado, en el tema historicista, lo principal es el tema y como se puede observar en una lectura de izquierda a derecha, la pintura se superpone al tema, llegando casi a un estado de indescernibilidad, donde las formas se vuelven abstractas pero que a su vez conservan su presencia como figuras.



La identidad de los personajes se vuelve ambigua en una especie de sinécdoque, el uniforme por el rostro. A su vez, el rostro elidido oculta una verdad, su identidad personal, pero da otra, la verdad de la pintura (que no en pintura), que no estamos ante una realidad completa, ni una ventana que muestra esta realidad, sino que lo que hay detrás es un lienzo en blanco, trazos de carbón y primeras manchas.



Con la misma idea, como podemos ver en la primera figura de la izquierda, el dibujo se superpone a la pintura, invirtiendo el orden del proceso pictórico y además anteponiendo esta figura que esta detrás a la que supuestamente va delante, por lo tanto, ambas ocupan el mismo lugar, cancelando la ilusión de profundidad.





En la figura verde a la derecha de la figura gris central, podemos observar que pasa algo semejante. el uniforme gris que parece expandirse en la parte inferior hacia la izquierda a su vez construye la bota de la figura adyacente y esta figura a su vez se acopla a la siguiente, formando un todo. Continuaremos con esta idea del todo hacia el final.



Las tres figuras centrales parecen estar enfrascadas en una conversación, aunque cualquier rasgo facial que pudiese afirmarlo está negado. Solamente en la figura de la izquierda se puede observar lo que ilustraría una conversación, una boca, pero ésta no articula palabras, sino que es la mueca de una sonrisa, una sonrisa que esconde, pero una sonrisa que “mira” al espectador, que se ha desplazado al centro de la cara, una boca por todo lo demás, que mira y que dice, se ha vuelto en un órgano de entrada y de salida, pero que oculta y señala más que habla.



La figura de más hacia la izquierda, como si aún no formase parte del grupo, su color y rasgos son más definidos y su rostro como se puede observar esta en éxtasis. Pero parece que este éxtasis lo que le provoca es que comiencen a desaparecer sus rasgos, como si hubiese tenido una epifanía, que le hiciese perder su identidad para formar parte del común.



El último elemento y que mantiene un mayor grado de semejanza con el referente, es la polilla que parece posarse sobre la superficie del cuadro, en el lateral superior derecho. Esta polilla juega con la idea clásica del trampantojo, pero en lugar de estar apoyada sobre el cuadro, está apoyada sobre la realidad. Esto es así para aprovechar su alteridad simbólica. Por un lado, la polilla como aquello perteneciente a la noche, a lo oscuro, a la locura, lo oculto. Por el otro, esa búsqueda de la luz, y la luz como verdad, realidad. Por lo tanto, la polilla se apoya hacia fuera porque la verdad es la que está en el exterior del cuadro y que a su vez como un retorcido juego, al negar la verdad de la pintura, se niega a sí misma al ser ésta de pintura y al negarse a sí misma niega su significancia por lo que entramos en una paradoja, donde lo que niega es afirmado y lo que afirma es negado, por lo tanto no dice nada.

Para terminar y volviendo a la idea del todo, el cuadro en sí es un todo hacia lo obtuso, nada es lo que aparenta, ni lo que parece decir y en definitiva se podría concluir con que no dice nada.



En *El derecho de la vulgaridad*, se utiliza muchos de los valores carnalescos que definimos con anterioridad, tanto desde su tradición como carnaval, como a un nivel conceptual. El sentido obvio es claro, estamos mostrando figuras propias de la fiesta de gigantes y cabezudos, personajes de cuerpo grotesco y filiación carnalesca, muy populares en la zona del mediterráneo. La elección del tema es netamente personal, a lo largo de mi infancia siempre me han sorprendido estas extrañas figuras, como reflejo mágico u onírico que ocurre de repente en mitad de la ciudad. Por otro lado me permitía tratar lo carnalesco desde la idea de lo festivo y me aportaba un rico abanico de posibilidades carnalescas como son la mascarada, el travestismo, la sexualidad, lo grotesco, lo sacro, lo profano, la tradición, la reacción, las clases sociales, es decir muchos de los elementos que nos permiten jugar con la alteridad, la alegría y el pastiche.

A niveles generales, podemos observar que la obra se compone por varias secciones delimitadas, esto se debe a la búsqueda de delimitar los espacios de acción de las figuras, persiguiendo la sensación de un aislamiento físico y a su vez confrontar los diferentes ritmos. Los espacios en blanco o de no acción que ya definimos en un apartado anterior, juntos a las figuras aisladas sirven para acrecentar estos efectos, así como para jugar con todos los contrastes que despiertan, lleno-vacío, fondo-figura, mostrar-ocultar, etc. Por otro lado, la intensa saturación del color se utiliza como elemento de representación de la alegría (propia de las formas del carnaval), la cual contrasta con la extrañeza retorcida de la obra, produciendo una obra con un cierto esperpento.



31. *El derecho a la vulgaridad*, 2017, óleo sobre lienzo, 146 x 146 cm.





Esta figura es la primera que analizaremos, pues es una figura recurrente en nuestra obra, la del gigante. El interés de esta figura es la sencillez simbólica que le precede, al ser gigante es importante, ocupa un lugar importante en el poder y en nuestro caso en la composición. La idea por otro lado a parte del claro símil con la idea de poder, es la de estructura panóptica, la imposibilidad de ver su rostro le confiere una fuerza casi omnipresente. Por otro lado para exagerar esta presencia, la figura está dotada de un ritmo vertical, donde incluso las propias pinceladas repiten tal dirección y contrastando a su vez con el fondo ya que la dirección del mismo toma la línea horizontal. Siguiendo con el fondo, estamos ante un fondo totalmente abstracto, su único valor es rítmico y de contraste, ya que delimita una zona de abstracción que se pospone al fondo figurativo de la imagen que tiene delante.



Esta configuración de tres figuras juega con la idea del padre la madre y el hijo, que a su vez activa otros valores de significación y significancia. La figura de la izquierda trata sobre la figura del travesti (¿madre, padre, ambos, ninguno?) desde dos aspectos, ya que la máscara cambia su sexo y su etnia, tratándose de una máscara de un hombre negro. Por otro lado podemos observar por el vestuario de que se trata de una prostituta y que está en postura de exhibicionismo, mientras que el rostro más que buscar la seducción sexual, su sonrisa y mirada le dotan de una expresión dulce, casi maternal. La factura en esta figura es blanda, y el cromatismo cálido, sugiriendo esa idea de maternidad desde un punto de vista plástico. El fondo, un bosque, juega con la tradición de las representaciones clásicas del desnudo mitológico así como el de la fertilidad femenina y la naturaleza. Por lo tanto estamos ante una figura que establece varios elementos profanos como la prostitución, la exhibición, el travestismo, lo mitológico y la naturaleza y la expresión de dos figuras clásicas, la de apología a la fertilidad y la de envidia del seno propias de personajes carnavalescos como la del hombre embarazado. El personaje del hombre (¿el padre?) por otro lado, es una inversión clara a la anterior figura, heterosexual, claramente reaccionario, su rostro es blanco y su cuerpo está trajeado de negro, invirtiendo a su vez la paleta de color. El hombre el cual viste de luto es un reflejo de la muerte y a su vez de

lo sacro. Su rostro (máscara), gesto y apariencia nos hablan del hombre reaccionario. Sus manos levantadas hacen el gesto de abrir(o cerrar) pero no abren nada, al contrario que las manos de la madre, sino que delimitan. La ausencia de pies y fondo lo posicionan en una eterna caída, mientras su factura horizontal y dura, lo estanca. Del niño, como figura central en relación a la alteridad de la obra, hablaremos de él más adelante.



Esta figura juega con la idea de que con una pequeña acción, realizar una pequeña línea de sombra, se juega con la percepción de fondo-figura, delante-atrás, ocultar-mostrar. Por otro lado si se observa minuciosamente, se puede observar como la sobra se superpone a la capa, ya que las piernas de la derecha están por delante, esto nos hace también preguntarnos si realmente lo que hay delante de las piernas es un rectángulo blanco o si lo que únicamente transportan es la misma sombra y por lo tanto son las piernas la que ocultan y no las que son ocultadas. Por otro lado también son una referencia a la Cuaresma, que muestras sus pies bajo la falda, en este caso tras el carnaval.



El vampiro juega con varias ideas, la primera es la de la máscara animal o devenir animal, otra es la del depredador sexual y como no, la representación de una figuras por antonomasia de lo pagano. Esta idea de lo predatorio y sexual, de lo depravado, se intensifica por las dos figuras de las supuestas niñas que tiene delante de él y por la mirada de su máscara que se dirige al niño de la izquierda. Su pincelada que parece distorsionar los rasgos, la dirección de la mirada, la ligera inclinación del cuerpo que se contrasta con la verticalidad de la niña de azul y de la línea de sombra a su derecha, le dota de una cierta tensión contenida, como de querer abalanzarse. Por otro lado es la única figura que muestra a su ocupante, en este caso su mirada, la cual en lugar de seguir la misma dirección de la máscara, hacia el niño, mira hacia el espectador. Lo que se busca con



esta mirada dirigida al espectador, es el de posicionarlo frente al depredador, colocarlo en una posición incómoda, ante una mirada voyeur que se esconde tras un traje, se genera un juego de direcciones y de miradas voyeur, que identifica al niño con el espectador, esta conexión la desarrollaremos en el punto final. Las figuras de las supuestas niñas, las adjetivamos con supuestas ya que es evidente de que se trata de una máscara y si observamos las piernas, tanto icónica como plásticamente no reflejan las piernas de una niña, sino más bien de una anciana o de mediana edad. Por lo tanto estamos más bien ante personas enanas y ante una simulación de la juventud, nos habla por lo tanto ¿de una pretensión, de una meta, de la figura del vampiro? o más bien nos no nos habla, son figuras carnavalescas, reflejos de la alteridad, figuras que transgreden lo moral desde la trampa, entre la alegría y lo profano, entre lo infantil y lo monstruoso.



Las ramas establecen un elemento complementario al gigante, ya que si el gigante es la figura del control, el poder y lo omnipresente. La naturaleza es todo lo contrario, reflejado como un árbol sin hojas, que no oculta y al igual que en los cielos del *Álbum de Bordes Negros* de Goya se encuentra delimitado, un cielo sin Dios.



Como dijimos anteriormente el niño es una de las figuras principales de la tela. La personaje que también trata sobre la figura del hijo, observamos que sus piernas están atrapadas y que es la única figura que no está disfrazada. Su rostro nos muestra confusión, no entendiendo lo que ocurre, la realidad que le habían enseñado se ha disuelto por un mundo carnavalesco. Lo que realmente importa de este personaje es que es una conexión directa con el espectador y la conexión la establece el depredador, con el juego de miradas entre la máscara del vampiro y la mirada del que hay en su interior. Nos habla pues del espectador y la obra, la obra como el depredador y el espectador como el niño, pero no un valor de niño como burla, sino como cualidad perteneciente a nuestra búsqueda, la de la mirada contemplativa y curiosa provocada por la ausencia de un relato lógico y estable, el reencuentro con la posibilidad del equivocarse por la seducción de lo desconocido, el niño como figura representante de la alteridad.

En *La derrota de Aristeo* nuestro interés por lo carnavalesco es llevado a los oficios, en este caso al oficio de apicultor. Esto se debe a que el individuo que está tras el traje de apicultor adopta una serie de cualidades muy características. El apicultor se vuelve durante la realización de su oficio en un demiurgo, toma el control de varias colmenas las cuales dictamina como se ordenan, de que tipo de flor se van a alimentar, que ninfas de abeja reina van a perdurar o no para que se produzca o no la enjambrazón y durante todo el proceso de cuidado tomará el papel de un voyeur que abre y se oculta tras un manto de humo, como si encarnase a un elemento de la naturaleza, para observar la evolución de la colmena. Estamos ante uno de esos oficios, que como ya dijimos, la máscara otorga a quién la porta una pérdida de su identidad y la adopción de una nueva. Así pues, mas allá de la ilustración fidedigna de una jornada de apicultura, se tratan de transmitir elementos que circundan a éstos y a las abejas, la vibración del aleteo, el calor, el control, la acumulación, la muerte, etc. Para conocer y entender de forma más profunda este rico mundo y todas aquellas sensaciones que van más allá de lo visual, decidí practicar la apicultura durante varios días (anexo), para entender varios de sus mecanismos desde la fuente directa y por otro lado tomamos unas ciertas lecturas sobre apicultura, como son *La vida de las abejas* de Maurice Maeterlink y el libro homónimo de Karl Von Frisch. Si no lo citamos ni lo ponemos en la bibliografía es debido a que a parte de por gusto y aprendizaje personal, no aparecerá en relación al tema principal.



32. *La derrota de Aristeo*, 2017, óleo sobre lienzo, 180 x 165 cm.





Lo primero que nos gustaría mostrar, es que las zonas en blanco o de no acción, como ya dijimos anteriormente, siempre sucede una mínima acción en ellos, en este caso, hay un ligero relieve con forma de panal de abejas, esto lo que consigue es llenar extremadamente la superficie de cuadro sin apenas ser visible, habitando el cuadro de la presencia de estos seres, pese a como veremos, no hay ni una sola abeja en todo el cuadro.



Como decíamos en todo el cuadro no aparece la presencia física de las abejas, las cajas como se puede observar están vacías y el apicultor está barriendo la nada. La presencia de las abejas aparece por varios elementos que hay en el cuadro a nivel icónico y desde un punto de vista obvio, el primero son las celdas que mostramos anteriormente, la segunda son los propios apicultores dados al trabajo y a nivel plástico tenemos la pincelada, que tiembla y vibra como en el cuadro de *Aristeo* de la serie de cabezas análogas.



Otro elemento obtuso es que pese a la ausencia de las abejas, la mirada obsesiva y de control obcecado que presentan la figuras, que graban, gasean (ahúman) y limpian (cepillan) panales vacíos. El trabajo y el control se vuelve en un absurdo, en un acto maquinal, como si controlasen una civilización hasta superar su extinción, el pragmatismo su superpone a la razón. Por otro lado a nivel plástico estábamos interesados en una obra basada en una rica paleta de blancos, si se observan los apicultores en su conjunto, se observa en que en cada uno de ellos domina un matiz diferente, violáceo, azulado, rojizo, ocre, verdoso, incluso puramente cromático como es el caso de la figura del gigante que se encuentra en último plano.





este caso un panóptico que esta encerrado, ya que su zona de movimiento se reduce al rectángulo que parece comprimirle. La cabeza se muestra, pero al igual que los demás gigantes de los otros cuadros y que los apicultores, no se le ve el rostro. Su forzoso agachado, que no se sabe si es por las dimensiones de su espacio o por la curiosidad de observar la misma nada que observar su compañero. Al igual que la obra de *20 pies II*, estamos ante un juego de direcciones, pero esta vez en lugar de ser el gigante quién la procura, es uno más de los seducidos. Por otro lado, esta figura juega con esa idea del “efecto *Droste*”<sup>36</sup>, aunque no literalmente, más bien como una figura de poder y control que esta sobre otra figura de control, el apicultor de apicultores. Como se puede observar es la única figura que lleva el sombrero amarillo y formado por aristas, el del resto de apicultores es circular. Esto se debe a que queríamos distinguirlo, darle los elementos que le podrían diferenciar como la figura de padre o de dios, el amarillo rojizo propio de un símbolo solar, su posición alta y hacia el este, estamos ante el equinoccio de primavera, estamos de nuevo ante una figura ambigua, de alteridad entre el Eros y el Tánatos. Por último solo nos queda hablar del título, el cual se basa en la cultura clásica, la derrota de Aristeo habla de la muerte de todas las abejas como castigo a Aristeo. Aristeo se enamoró de la belleza de la ninfa Eurídice esposa de Orfeo, éste la intento raptar y durante la huida fue picada por una serpiente y murió. Los dioses para castigarle enferman a las abejas hasta hacerlas desaparecer todas. Estamos de nuevo ante un acto de seducción y a su vez de muerte. Desde un punto de vista paradigmático se juega con el título de la obra de Velázquez de *El triunfo de Baco* (1628-1629) y a nivel compositivo con el cuadro de *La lección de anatomía de. Dr. Nicolaes Tulp* (1632) de Rembrandt.

### 3.6.3. DISONANCIAS

Ésta serie trata la idea de la resonancia desde otro punto de vista, lo que se pretende es conjugar dos maneras de posicionarse ante el retrato, desde la perspectiva de Carlos Pesudo y la nuestra, produciendo un símil al “Cadáver Exquisito”. El propósito de esto no es generar una obra unidireccional donde los dos métodos se funden y generan una obra concreta, sino una obra donde claramente aparecen dos mundos, de ahí el concepto de disonar.

La decisión de establecer este contacto con Carlos Pesudo se debe a las diferencias estilísticas que hay entre ambos, tanto en el género, él prefiriendo la abstracción y la mancha azarosa provocada por el medio o el diluyente, como por las búsquedas más concretas de nuestras inquietudes.

Carlos Pesudo se enfrentaba ante el referente alejándose casi en su totalidad de la representación, la figura está muy contenida, aunque la sensación lo ocupa todo llegando casi a la plena abstracción. A raíz de su trabajo intentamos escoger aquellas partes donde la figura empieza a concretarse y la empuja a salir, para cerrar así la sensación en un armazón que la contiene y la vuelve figura. Si me enfrentase por ejemplo a la obra de otro artista plenamente figurativo, invertiría el proceso, por así decirlo lo que pretendo es hacer la sensación tangible como figura.



33. *Disonancia*, 2016, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.



34. *Disonancia II*, 2016, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.





35. *Disonancia III*, 2016, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.



36. *Disonancia IV*, 2016, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.



37. *Disonancia V*, 2017, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.

## 4. CONCLUSIONES

Tras la realización de la memoria presentada, se procederá a analizar los objetivos alcanzados y aquellos problemas que han podido ocasionarse:

Los referentes teóricos, su análisis ha resultado una tarea compleja, ya que el enlace era dado en dos frentes, el que se debía hacer entre estos y el que había que realizar con el trabajo realizado anteriormente en el Trabajo de Final de Grado. La baza que teníamos es que hemos utilizado pensadores que de un modo u otro beben de las mismas fuentes. Aun así comprendemos la humildad que hay que seguir cuando nos introducimos en un pensamiento tan extenso y complejo que puede llevar a sobreinterpretaciones, equívocos o diferentes puntos de vista.

La introducción de la idea de *Matter of facts*, fue una tarea relativamente sencilla ya que ya formaba parte de la idea de sensación desde un origen, así que la conexión que hay entre ambos y como llevarlo al lienzo, era algo ya establecido.

La noción del sentido obvio y obtuso, ha sido una de las más interesantes y apasionantes durante el proyecto, han aportado un rico complemento a la idea de seducción y nos ha llevado a entender mejor las ideas de lo narrativo y lo no narrativo. Además, en relación al siguiente apartado, Lo carnavales, nos ha establecido un buen conector entre ambos.

El último apartado teórico el de lo carnavalesco, nos ha aportado un conector total entre las diferentes ideas, su desarrollo ha sido lento y hemos tenido que volver una y otra vez a los diferentes libros que hemos utilizado durante el curso, para obtener y encontrar estos elementos que nos mostraban su proximidad. Como conector, nos ha aportado un interesante camino para desarrollar un lenguaje pictórico personal, que además nos deja un camino muy abierto a la contemplación.

En relaciona las obras que introducen las *Matter of facts* en relación a las “figuras acopladas”, *20 pies II* y *Crónicas de lo obtuso*, creemos que se han introducido y analizado estos aspectos y confiamos que hayan quedado claros y se observen en la obra.

En la otra vía de las *Matter of facts*, la de figuras separadas, que se puede observar en las obras *El derecho a la vulgaridad* y *La derrota de Aristeo* ha sido mucho más complejo ya que no hemos trabajado con la idea original de los trípticos, lo cual suponía un elemento principal para facilitar la separación de los ritmos (activo, pasivo, testigo). Nosotros nos planteamos nuestro propio lenguaje con las *zonas de no acción*. Tenemos en cuenta que esta opción no lleva a una separación de los ritmos tan eficaz, aunque introducen un elemento interesante, pero al que aun le falta un mayor desarrollo.

Por último lo relacionado con la sensación, la seducción y lo carnavales, es algo que hemos tratado en general en las obras. Algunas de éstas, acabaron alejándose por varios motivos a lo pretendido, por lo que no han sido introducidas. Por otro lado algunas de las obras que sí han sido incluidas, es posible que no hayan transmitido esa libertad interpretativa y narrativa que buscábamos, quizá lo más complejo hayan sido las composiciones, ya que trabajar con muchas figuras y temas tan cercanos, siempre despiertan un relato obvio que puede frenar el análisis.

Por último y como ya aclaramos en la introducción, este Trabajo de Fin de Máster no es un proyecto concluido, está abierto a un desarrollo teórico de mayor envergadura, así como técnico.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 5.1. MONOGRAFÍAS

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.

DELEUZE, G. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2012.

SOBCZYK, M. *De la fatiga de lo visible*. Valencia: Correspondencias Pre-textos, 2011.

BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2011.

BAUDRILLARD, J. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

BLANCO, S. *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Navarra: EUNSA, 1998.

ECO, U. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Six Barral, 1965.

BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

HAN, B. *La agonía del Eros*. Barcelona: Heder Editorial, 2012

HAN, B. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Heder Editorial, 2013

HAN, B. *La agonía del Eros*. Barcelona: Heder Editorial, 2014.

TZE, L. *Tao te ching*. Sevilla: Ediciones Tao, 2013

STOICHITA, V.I. Y CORDERCH A.M. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999

### ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

HONTORIA, J. *La pintura perversa de Michaël Borremans*. En: El cultural. España: El Mundo, 2014-04-11. [ consulta: 2015-10-09]. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/La-pintura-perversa-de-Michael-Borremans/34465>>

HONORATO, P. *Sensación y pintura en Deleuze*. En: AISTHESIS, Chile: Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010. [ consulta: 2015-10-25]. Disponible en: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812010000100019](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100019)>

### 5.2. PÁGINAS WEB

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CAC MÁLAGA. Adrian Ghenie.blog. [consulta: 2016-10-09]. Disponible en: <<http://cacmalaga.eu/2014/12/09/adrian-ghenie-2/>>

BLOGSPOT. *La Nueva Figuración Humana en la Era de la Reproductibilidad Informática*.



[Consulta: 2016-10-09]. Disponible en : <<http://disisart.blogspot.com.es/2015/01/la-nueva-figuracion-humana-en-la-era-de.html>>

BLOGSPOT. *Semiótica de la imagen*. [Consulta: Varias]. Disponible en: <<http://karentoriz.blogspot.com.es/2012/10/lo-obvio-y-lo-obtuso.html>>

TRIANARTS. *Nicola Samori: perturbador e inquietante*. [Consulta: 2016-10-09]. Disponible en: <<http://trianarts.com/nicola-samori-perturbador-e-inquietante/#sthash.Rzx3hwyV.YekshZEw.dpbs>>

ART HISTORY LEAVING CERT. *Hugh Lane Ggallery*. [Consulta: 2016-10-09]. Disponible en : <<https://arthistoryleavingcert.com/hugh-lane-gallery/>>

DISTANCIA FOCAL. *Maestros de la fotografía*. [Consulta: varias]. Disponible en : <<http://distanciafocal.com.ar/category/fotografos/maestros-de-la-fotografia/>>

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Goya en el Prado*. [Consulta: varias]. Disponible en: <<https://www.goyaenelprado.es>>

WORDPRESS. *Agenciamiento el pulpo. Investigación y creación académica*. [Consulta: varias]. Disponible en: <<https://elpulpo.wordpress.com/2010/01/17/gilles-deleuze-pintura-parte-1-la-logica-del-diagrama-clase-5-551981-codigo-y-diagrama-lenguaje-analogico-y-lenguaje-digital/>>

### 5.3. AUDIOVISUALES

GHENIE, A. *The Possibility of Purple*. En: *Vimeo*. Berlín: Vimeo LLC, 2011. [consulta: 2015-10-12]. Disponible en: <<https://vimeo.com/74475323>>

GHENIE, A. *Voice over*. En: *Vimeo*. Berlín: Vimeo LLC, 2011. [consulta: 2015-10-12]. Disponible en: <<https://vimeo.com/74533660>>

GHENIE, A. *The Possibility of Purple*. En: *Vimeo*. Berlín: Vimeo LLC, 2011. [consulta: 2015-10-12]. Disponible en: <<https://vimeo.com/74481804>>

GHENIE, A. *The Possibility of Purple*. En: *Vimeo*. Berlín: Vimeo LLC, 2011. [consulta: 2015-10-12]. Disponible en: <<https://vimeo.com/74475323>>

KEVIN, D. *Justin Mortimer*. En: *You tube*. Inglaterra: You tube, 2014-10-19. [consulta: 2015-10-12]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=bPZTMWkhqVE>>

MATIA, A. *Nicola Samori*. En: *You tube*. Italia: You tube, 2013-2-16. [consulta: 2015-10-12]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=PRLI5GboG1s>>

MICHAEL, B. *Un cuchillo en el ojo*. En: *Lalulula.Tv*. España: Lalulula, 2013-10-01. [consulta: 2015-10-18]. Disponible en: <<http://lalulula.tv/documental-2/michael-borremans-un-cuchillo-en-el-ojo>>

## 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. *Sin título* (autorretrato, fragmento), 1991-1992. Este retrato inacabado fue encontrado en su estudio de Reece Mews, tras su muerte.

2. *Sin título* (tres figuras), 1981

Capturas obtenidas del vídeo: *Alberto Mattia Martini incontra Nicola Samorì*, 2013:

3. *Método 1*

4. *Método 2*

5. *Método 3*

6. *Método 3*

Capturas obtenidas de distintos videos de: Adrian Ghenie & Navid Nuur, Galeria Plan-B:

7. *Lanzando plato con pintura.*

8. *Utilizando Llana.*

9. *Arrancado con papel film.*

10. *Restregando pintura con la propia paleta.*

Capturas obtenidas del documental, *Un cuchillo en el ojo*, 2013:

11. *Tapa de libro encontrada que utiliza como soporte.*

12. *Maquetas que luego utiliza en sus composiciones pictóricas*

13. *Modelo con dos de las maquetas como manos.*

14. *Escenografía*

---

15. *Esbozo con cuadrícula.*

16. *Rayando el cuadro con espátula.*

17. *Loco pícaro*, 1824-1828. Dibujo a lápiz negro perteneciente a su *Álbum Diario*, actualmente en el Museo Nacional de Suecia.

18. *E.22, Esta muger fue retratada en Nápoles por Jose Ribera o el Españolito, por los años de 1640*, 1814-1817. Aguada perteneciente a su *Álbum de Bordes Negros*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Boston, Massachusetts.

19. Giovanni Battista Gaulli, *San José con el niño Jesús*, 1670- 1685. Actualmente en el *Museo de Norton Simon* de Colorado, Pasadena, EE.UU.

20. *El pelele*, 1797- 1792. Cartón para tapiz, actualmente en el *Museo del Prado*, Madrid, España .

21. *Estampa Nº 30, Estragos de la guerra*, 1810- 1814. Aguafuerte perteneciente a la serie *Desastres de la guerra*, actualmente en el *Museo del Prado*, Madrid, España.

Fotograma obtenido de *El acorazado Potemkin*, 1925:

22. Relación toca, ojos y boca.

Fotogramas obtenidos de Iván el Terrible I y II, 1944-1958:

23. *Belleza de Basmanov*.

24. *Fealdad de Eufrosinia*.

25. Inocencia de los tres niños.

---

26. *Cabeza análoga VIII*, 2016, , óleo y resina sobre tabla, 22 x 15,5 cm.

27. *Cabeza análoga IX*, 2016, , óleo y acrílico sobre tabla, 22 x 15,5 cm.

28. *Aristeo*, 2017, óleo sobre tabla, 37 x 50 cm.

29. *20 pies II*, 2016, óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm.

30. *Crónicas de lo obtuso*, 2016, óleo sobre lienzo, 148 x 138,5 x 141 x 144,5 cm.

31. *El derecho a la vulgaridad*, 2017, óleo sobre lienzo, 146 x 146 cm.

32. *La derrota de Aristeo*, 2017, óleo sobre lienzo, 180 x 165 cm.

33. *Disonancia*, 2016, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.

34. *Disonancia II*, 2016, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.

35. *Disonancia III*, 2016, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.

36. *Disonancia IV*, 2016, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.

37. *Disonancia V*, 2017, Trabajo en colaboración con Carlos Pesudo, Óleo y tinta acrílica sobre tabla, 33 x 25 cm.

## 7. ANEXOS

### 7.1.CAMBIOS TRAS EL MAL FUNCIONAMIENTO DE LA OBRA *20 PIES II*:



1. Esbozo, fotomontaje digital



2. Primera obra (fallida)



3. Cambios digitales realizados sobre fotografía a modo de segundo esbozo.



## 7.2. CONOCIENDO LA APICULTURA

