

# TFG

---

## VIOLENCIA & MASS MEDIA

### INFORMACIÓN Y ESPACIOS DISTORSIONADOS

Presentado por Carla Gabarda Sánchez  
Tutor: José María de Luelmo Jareño

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Mi Trabajo Final de Grado consiste principalmente en el análisis pictórico de imágenes basadas en el control o la dominación violenta, más concretamente en la violencia política. Para ello me centro en medios que suelen ofrecer este tipo de información –televisión, radio, prensa escrita, internet, etc.– y profundizo en la forma que tenemos de digerirla y en los efectos que puede provocar sobre nosotros.

El trabajo parte de la apropiación de imágenes fotográficas que representan este tipo de realidad violenta, para pasar después a reinterpretarla bajo un lenguaje pictórico de raíz abstracta que posee cierta similitud con el pixelamiento, generando de esta forma una distorsión o anulación de la información que guarda relación con el modo en que suelen ocultarse ciertas zonas “críticas” o “censurables” de la imagen en los medios de comunicación.

Las imágenes fotográficas de referencia corresponden a espacios donde principalmente se aprecian ruinas arquitectónicas que reflejan de forma implícita el efecto o producto de esa violencia. De esta manera intento provocar la posibilidad de que se formulen una serie de incógnitas sobre qué ha sucedido en ese espacio, qué ha pasado con las personas que allí habitaban, dónde han ido y cuál es esa información que queda para nosotros. Este tipo de imágenes son, a mi parecer, potencialmente más sugerentes que muchas otras imágenes de guerra o violencia, incitando al detenimiento y a la búsqueda de respuestas dentro de ese cúmulo de restos y distorsión. El cuadro, reflejo de esas imágenes, ofrece una huella apenas reconocible de lo que una vez fue algo dotado de función y vida y ha quedado ahora reducido a una ruina sin razón de ser, pero aspira a enfatizar con medios plásticos esas cualidades y ese potencial reflexivo.

Palabras clave:

Pintura, Violencia, Política, Medios de comunicación, Arquitectura, Ruinas.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia, que me ha apoyado durante toda la carrera.

A mi tutor, Chema de Luelmo, por su apoyo y colaboración.

A Juan Marcos Giménez por toda su ayuda y constancia.

A Héctor Estellés y a José Luis Crespo por escucharme siempre.

Por último, a todas las personas que me ayudaron con sus consejos.

# ÍNDICE

Introducción

Objetivos y Metodología

Cuerpo de la Memoria:

1. Contexto

1.1. Política, violencia, terrorismo y mass media

1.2. Búsqueda de referentes I

1.3. Relación entre terrorismo, violencia política y arte

2. Desarrollo experimental

2.1. Primeras pruebas

2.2. Búsqueda de referentes II

2.3. Potencial de los espacios arquitectónicos

3. Desarrollo definitivo

3.1. Selección final de las imágenes de referencia

3.2. Trabajo práctico, materiales y procedimientos

Conclusiones. Resultado del trabajo práctico

Bibliografía y enlaces

## INTRODUCCIÓN

Mi Trabajo Final de Grado intenta tratar el tema de la violencia política en los medios de comunicación y el modo en que este tipo de información llega a nosotros, la recibimos y la digerimos. En el trabajo intento ponerla en cuestión y formar una serie de cuadros pictóricos que reflejen esta cuestión.

En primer lugar, para entender a qué se denomina violencia política, he llevado a cabo un desarrollo analítico del que he concluido que es un tipo de violencia ejercida desde las personas hacia las personas con un interés basado en conceptos simbólicos o abstractos como el control, el dinero o el poder, como puede suceder en una guerra abierta o en un conflicto terrorista.

El hecho de haber elegido la violencia política en los medios o la pintura como lenguaje artístico parte de una serie de trabajos anteriores realizados en algunas asignaturas del Grado en Bellas Artes. De entre ellas, pude tratar temas relacionados con esta temática en “Pintura y medios de masas”, “Estética y Política”, “Pintura y Comunicación” o “Estética y Cultura Visual”. Asimismo, en todas estas materias tuve la oportunidad de asentar mi interés por la política y las situaciones sociales gracias a textos como, por ejemplo, “La creatividad de la multitud conectada”, de Juan Martín Prada o “El terror tras la postmodernidad” de Félix Duque, gracias a los cuales me adentré en ciertos ámbitos de la Biopolítica, el sometimiento a la Hiperestesia o la producción artística tras una guerra. Así, y aunque en esas ocasiones ya había intentado plasmar ideas o reflexiones sobre la cuestión, los trabajos quedaban en meros proyectos, por lo que este Trabajo Final de Grado condensa todo ese impulso de realizar un trabajo más extenso y consolidado sobre un tema acorde con mis precedentes.

En otro orden de ideas, también creo que el lenguaje de la pintura no se halla para nada obsoleto a la hora de manejar temas tan actuales como la globalización digital, o algo tan social como la política. Es cierto que hay disciplinas artísticas más apropiadas que otras para tratar según qué temas, pero pienso que se puede llevar a cabo un discurso completamente válido por medio de un lenguaje como este, que aparentemente no tiene que ver con el mundo multimedia, porque la pintura ofrece la posibilidad de reflexionar detenidamente y obtener una visión más analítica de las imágenes que pueblan nuestro entorno.

En lo que se refiere al contenido de esta memoria, cabe decir que recoge el desarrollo completo de mi trabajo, tanto reflexiones conceptuales como la realización práctica de las obras, todo ello ordenado cronológicamente en función de los avances y descubrimientos que iba obteniendo para, de esta forma, ver con mayor claridad los procesos de estudio, reflexión y conclusiones implicados en él.

El texto principal se divide en tres partes: una más extensa donde se en-

cuenta toda la base teórica, desglosada en varios subtemas que definen las principales etapas de acopio y procesamiento de información, una segunda que recoge las primeras aproximaciones prácticas a partir de lo anterior, y una tercera parte que recoge la información más técnica y característica del núcleo práctico definitivo. La secuencia de los temas tratados queda como sigue:

1

- Política, Violencia, Terrorismo y Mass Media: explicación de mis primeras ideas y su avance, aportando datos sobre todo ello.
- Búsqueda de referentes I: búsqueda de artistas que trabajen temas relacionados con el que me ocupa.
- Relación entre terrorismo o violencia política en el arte: estudio de las diferentes estrategias pictóricas con las que podía trabajar y desarrollo del concepto nihilismo.

2

- Primeras pruebas experimentales: explicación de mis primeros ejercicios y descubrimiento de ciertos recursos.
- Búsqueda de referentes II: selección de los referentes pictóricos más influyentes en mi trabajo.
- Potencial de los espacios arquitectónicos: renuncia a la representación humana en beneficio del marco espacial y justificación teórica de esta decisión.

3

- Criterio de selección de imágenes de referencia II: abastecimiento de imágenes de nuevas fuentes y palteamiento de un nuevo objetivo práctico.
- Trabajo práctico, materiales y procedimientos: conjunto de datos más técnicos en los que aparecen la metodología seguida, la pintura y paleta utilizada, los soportes con sus tratamientos previos y el tipo de herramientas usadas.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Mis objetivos principales a la hora de realizar el trabajo estuvieron bastante condicionados por una serie de pensamientos, opiniones y lecturas relacionados con los medios de comunicación y la violencia que se puede encontrar en ellos:

- La información que se consume hoy día es muy variada y el acceso a ella está completamente facilitado: nos rodea con el objetivo de ocupar nuestra mente aunque sea por un segundo, manifestando ideas o intentando convencernos de ellas.
- Se podría decir que el fruto de toda esta globalización digital ha acabado siendo una generalizada hiperestesia con la que, en muchos casos, es imposible poder asimilar lo que se está escuchando, o sencillamente poder seleccionar y distinguir qué información aporta un cambio o una importancia relevantes para el espectador, que solo puede hacerse una ligera idea de cada noticia que ha pasado aceleradamente por delante de sus ojos.
- Esta vaga manera de adquirir información puede hacer vulnerable a una sociedad pasiva ante todos estos mensajes, no dándose cuenta de que, muchas veces, la información puede estar adulterada por una serie de intereses a los que no se les ha prestado atención, aceptando que el qué, el cómo y el por qué son exactamente los que se han contado.

De entre toda esta información, más concretamente, quiero centrarme en una serie de noticias que de forma inquietante no producen ningún efecto compasivo en la masa espectadora; la violencia política ocupa cada rincón del mundo. Por esta razón en mi proyecto destaco la información que habla de este tipo de violencia, en un intento de búsqueda, sensibilización y motivación del espíritu crítico hacia una realidad que en muchas ocasiones produce rechazo o sencillamente la Historia ni siquiera considera.

El método de trabajo para alcanzar este fin es, principalmente, el de apropiarse de imágenes y reinterpretarlas modificando a nivel formal lo que aparece en ellas sirviéndome de la pintura, ya que es la técnica con la que más familiarizada he estado a lo largo de toda mi trayectoria, además de creer que es un lenguaje completamente capaz de aportar nuevas perspectivas sobre ciertos temas de actualidad. Con estas premisas en mente, he creado cuadros que dejasen entrever el contenido de la imagen fotográfica de referencia, un recurso con el que pretendo suscitar una mayor atención hacia lo que lo está sucediendo o ha sucedido en la escena, algo que a su vez resulta difícil porque ésta se encuentra distorsionada y no se puede apreciar con claridad.

Las imágenes en cuestión corresponden a espacios o estructuras arquitectónicas que han sufrido algún tipo de violencia política, como pueda ser

un ataque aéreo o un atentado. Este tipo de imágenes resultan ser muy interesantes ya que, en vez de aludir a la violencia directa y clara, se reducen a la huella que ha permanecido después de ser ejercida, convirtiendo en protagonista a la arquitectura misma, que además de haber perdido parte o toda la estructura que la convertían en casa, hospital, colegio o templo, ha repercutido en las personas que allí vivían: solo queda la cáscara de algo desagradable que intuimos pero no se puede ver claramente.

En cuanto a la técnica utilizada, el trabajo consta de una serie de cuadros pintados al óleo en los que las diferentes imágenes están construidas a base de pinceladas pequeñas y planas que se dispersan entremezclándose por toda la superficie, creando de esta forma una distorsión que, dependiendo de la zona, está más o menos controlada. Estas pinceladas conforman una imagen aparentemente fragmentada y recuerdan hasta cierto punto al pixel, aludiendo de esta forma a la referencia digital de la que proviene la información del cuadro y al modo habitual de “censurar” la información en los medios de comunicación.

Por último, y aparte de la ingente información tomada de internet, cabe subrayar varias de las fuentes bibliográficas que han sido de enorme utilidad para la realización de este trabajo: *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation* de Eyal Weizman, *Architecture of Destruction* de Ariella Azoulay, *Los Condenados de la Pantalla* de Hito Steyerl, y *Ante el Dolor de los Demás* de Susan Sontag.

# CUERPO DE LA MEMORIA

## 1. CONTEXTO

### 1.1. POLÍTICA, VIOLENCIA, TERRORISMO Y LOS MASS MEDIA

El inicio de mi proyecto estuvo marcado por la necesidad de trabajar un tema actual que me aportase cierta reflexión crítica, un tema que a poder ser tuviera que ver con las herramientas que el sistema utiliza para ejercer control sobre la sociedad. Al existir muchos métodos de control por parte de este sistema, tratarlos todos era inabarcable, por lo que debía intentar seleccionar uno de ellos e investigarlo de forma intensiva.

Automáticamente establecí la asociación entre “control sobre la sociedad” y “política” y, de una forma más secundaria, “terrorismo”, lo cual me sirvió como punto de partida para documentarme acerca de todo lo sucedido recientemente en relación con el nudo política-terrorismo, además de todo lo relacionado con sus campos semánticos, como son las definiciones de poder, doctrina, dirección, terrorismo y mandato que paso a detallar:

- Poder: Suprema potestad rectora y coactiva del Estado; Dominio, imperio, facultad y jurisdicción que alguien tiene para mandar o ejecutar algo; Gobierno de un país. <sup>1</sup>
- Doctrina: Conjunto de ideas u opiniones religiosas, filosóficas, políticas, etc., sustentadas por una persona o grupo. <sup>2</sup>
- Dirección: Conjunto de personas encargadas de dirigir una sociedad, un establecimiento, una explotación, etc. Tendencia de algo inmaterial hacia determinados fines; Consejo, enseñanza y preceptos con que se encamina a alguien. <sup>3</sup>
- Mandato: Orden o precepto que el superior da a los súbditos; Orden dada a un aparato para que realice una determinada operación. <sup>4</sup>
- Terrorismo: Dominación por el terror; Actuación criminal de grupos organizados, que, reiteradamente y por lo común de modo indiscriminado, pretende crear alarma social con fines políticos. <sup>5</sup>



Sugerencia de Benjamin Franklin para el Gran Sello de los Estados Unidos. Incluía la frase: “*Rebellion to tyrants is obedience to God*” (“La rebelión a los tiranos es obediencia a Dios”).

A partir de todo ello comencé a indagar más a fondo y averigüé que, en los orígenes del concepto terrorismo, este se entendía como “un acto realizado por los ciudadanos o los súbditos, y encuentra sus antecedentes en las doctrinas del tiranicidio y el derecho a la resistencia que se consolidaron como tales en la Edad Moderna, como respuesta de los particulares a los abusos de poder del Estado”. <sup>6</sup> El término posee más de cien definiciones, por lo que ha sido sometido a un fuerte abuso del lenguaje, llegándose a considerar que “su uso ha devenido en un concepto meramente propagandístico para descalificar al enemigo, más que definir una situación de forma objetiva”. <sup>7</sup> En muchas ocasiones ha sucedido que el Estado ha usado esta palabra como

<sup>1</sup>. Real Academia Española. Definición de Poder. lema.rae.es/drae/srv/search?key=poder

<sup>2</sup>. Real Academia Española. Definición de Doctrina. lema.rae.es/drae/srv/

<sup>3</sup>. Real Academia Española. Definición de Dirección.

<sup>4</sup>. Real Academia Española. Definición de Mandato. lema.rae.es/drae/srv/

<sup>5</sup>. Real Academia Española. Definición de Terrorismo.

<sup>6</sup>. Wikipedia. Terrorismo. es.wikipedia.org/wiki/Terrorismo

<sup>7</sup>. Wikipedia. Terrorismo. es.wikipedia.org/wiki/Terrorismo?search?id=No3G2o7GsDXX2XHQxSeB3search?id=XWVRYVWHVDXX2t0VzYSc



Madres de la Plaza de Mayo (1976).

una herramienta para disolver organizaciones de orden pacífico que sólo deseaban un cambio; tachados de terroristas, se veían convertidos en enemigos del sistema y acababan desapareciendo.

Por otro lado, como también han existido y existen organizaciones terroristas que solo buscan una salida para su incontinencia a la violencia y a la crueldad, resulta difícil trazar la línea divisoria que debiera existir entre Terrorismo y Resistencia. Cuando se extiende determinada información acerca de una organización terrorista lo hace a través de los medios de comunicación, los cuales crean, invariablemente, una opinión pública genérica y modelada a su gusto, condicionados enteramente por su Estado.

Claro ejemplo de esto es la noción de “Guerra contra el terrorismo”, que disuelve los límites entre dos nociones hasta ahora claramente diferenciadas. En su libro “Ante el dolor de los demás”, Susan Sontag estudia y reflexiona acerca de todo lo relacionado con la representación visual de la violencia bélica, aportando una interesante reflexión acerca de cómo ésta se entiende en nuestros días. Según ella, “la modalidad predilecta estadounidense para entablar la guerra en la actualidad ha ampliado su modelo. La televisión, cuyo acceso al escenario está acotado por las restricciones del Gobierno y la autocensura, presenta la guerra como imágenes”<sup>8</sup>, y precisamente como imágenes “contra terroristas” o “enemigos combatientes” de carácter difuso.

Esta es la única forma de la que se entiende la guerra hoy día, sostiene Sontag: “las hostilidades mismas se libran tanto como sea posible a distancia, por medio del bombardeo, cuyos objetivos pueden elegirse sobre la base de una tecnología de información y visualización que se transmite al instante desde otros continentes”<sup>9</sup>.



“Denuncian que Corea del Norte habría intentado enviar piezas de misiles a Siria”.



Guerra del Golfo Pérsico, 1990. Cámara de un AC-130 durante un bombardeo.

.En el mismo sentido, en su libro “La Guerra del Golfo no ha tenido lugar”, Jean Baudrillard argumenta precisamente que “la guerra del Golfo ha sucedido. Pero en la conciencia colectiva, una vez terminada la guerra se tiene como no sucedida. Más que una guerra real se ha tratado de una guerra virtual. Una guerra cuyo final era predecible, cuya desproporcionada relación de fuerzas hizo llamar ‘operaciones quirúrgicas’ a los ataques aliados y en donde el enemigo se convertía en un parpadeo abstracto sobre la pantalla del ordenador”.<sup>10</sup>

A este lado del conflicto armado, los espectadores nos vemos sumergidos en la masiva información procedente de los mass media. Según Susan Sontag, la cuestión gira específicamente en torno a “dónde y con cuánta frecuencia se ve y se agota la fuerza de una imagen. Las imágenes mostradas en la televisión son por definición imágenes de las cuales, tarde o temprano, nos hastiamos. Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un

<sup>8</sup>. SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. p. 61.

<sup>9</sup>. SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. p. 61.

<sup>10</sup>. BAUDRILLIARD, J. *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*. p. 45.

hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido. El flujo de imágenes excluye la imagen privilegiada. Lo significativo de la televisión es que se puede cambiar de canal, que es normal cambiar de canal, sentirse inquieto, aburrido. Los consumidores se desaniman. Necesitan ser estimulados, echados a andar, una y otra vez. El contenido no es más que uno de esos estimulantes. Una vinculación más reflexiva con el contenido precisaría de una determinada intensidad de atención: justo la que se ve disminuida por las expectativas inducidas en las imágenes que diseminan los medios, cuya lixiviación de contenido es lo que más contribuye a que se agoste el sentimiento.”<sup>11</sup>

Las imágenes referentes a la violencia y la guerra no producen la más mínima reacción, pasan totalmente inadvertidas o sencillamente las intentamos apartar de nuestra mente lo más rápidamente posible. “La conciencia del sufrimiento que se acumula en un selecto conjunto de guerras sucedidas en otras partes es algo construido. Sobre todo por la forma en que lo registran las cámaras, resplandece, lo comparten muchas personas y desaparece de la vista”<sup>12</sup>, sentencia Sontag. “No parece que una guerra, cualquier guerra, vaya a poder evitarse, la gente responde menos a los horrores. La compasión es una emoción inestable. Necesita traducirse en acciones o se marchita. La pregunta es qué hacer con las emociones que han despertado, con el saber que se ha comunicado. Si sentimos que no hay nada que ‘nosotros’ podamos hacer –pero ¿quiénes es ese ‘nosotros’?– y nada que ‘ellos’ puedan hacer tampoco –y ¿quiénes son ‘ellos’?– entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos”<sup>13</sup>.

Partiendo del concepto de información condicionada por las restricciones de un Gobierno, deduzco que es imposible saber qué información es fiable y qué información no: cualquier noticia que provenga del extranjero, sobre todo de países en guerra o que sufren algún tipo de conflicto, está en terreno de duda. Ya no porque creamos que los grupos terroristas de hoy día puedan ser pacíficos, sino porque la información que recibimos puede estar seleccionada con una intención no manifiesta. Como dice Susan Sontag, “en la era de la guerra teledirigida contra los incontables enemigos del poder, las políticas sobre lo que el público ha de ver y no ha de ver todavía se están determinando. Los productores de noticiarios televisados y los directores gráficos de periódicos y revistas toman todos los días decisiones que fortalecen el vacilante consenso sobre los límites de lo que debe saber el público. A menudo sus decisiones adoptan la forma de juicios sobre ‘el buen gusto’: un criterio siempre represivo cuando lo invocan las instituciones. No exceder los límites del buen gusto fue la razón fundamental que se esgrimió para no mostrar ninguna de las horrendas fotos de los muertos hechas en el solar del World Trade Center durante las secuelas inmediatas a los atentados del 11 de septiembre de 2001”<sup>14</sup>.

Jean Baudrillard expone que la Guerra del Golfo fue sometida a tal grado de mediatización que, más que una guerra, parecía un espectáculo de fuegos

<sup>11</sup>. SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. p. 90.

<sup>12</sup>. SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. p. 93.

<sup>13</sup>. SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. p. 87.

<sup>14</sup>. SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. p. 62.

artificiales y despliegue armamentístico. De hecho, la mayoría de las imágenes retransmitidas al mundo jamás contenían presencia de víctimas humanas. La guerra era totalmente real, pero solo para las personas que la estaban viviendo y sufriendo. Para los telespectadores no eran más que imágenes vacías que no ilustraban lo más mínimo lo que realmente estaban representando. “Lo importante de esta guerra –apunta Baudrillard– parece haber sido menos su propia tragedia que las derivaciones del conflicto, prolongado ahora (masacre de kurdos y chiitas) en un asunto que hace sospechar sobre los verdaderos fines que impulsaban al juego de retos y baladronadas previas”<sup>15</sup>.



Ejército americano en la Guerra del Golfo, (1991).

Los medios de comunicación, por tanto, se convirtieron en otro de mis principales objetivos a la hora de producir obra, y para ello consultaba medios audiovisuales y medios impresos y digitales tanto populares –El País, Público, El Diario, ABC– como alternativos –Rebellion.org, Le Monde Diplomatique, AFP (Agence France-Presse) o Infobae. Con todas las noticias recabadas en ellos iba configurando un banco de imágenes.

En el plano práctico, comencé a pensar en cómo podría reinterpretar esas imágenes para que encajaran con mi discurso inicial y qué técnicas debía utilizar para emplearlas en mis cuadros. Tenía dudas en los dos aspectos, de manera que comencé a indagar acerca de aquellos artistas pictóricos que tratasen este tipo de conceptos; en cuanto a las técnicas, parecía apropiada la relación entre el acto violento de esa “violencia política” que quería tratar y estrategias que sugiriesen cierto acto violento –frotados, arrastres, disoluciones, recubrimientos, etc.–, pero había que comprobar efectividad y la validez significativa de estos recursos.



Noticias sobre Charlie Hebdo en el periódico El País.

## 1.2. BÚSQUEDA DE REFERENTES I

A la hora de buscar a artistas que encajasen en este tipo de descripción, pronto encontré a The Splasher, un artista anónimo que cubre los graffitis de Nueva York con chorros de pintura, apoyándose en un “manifiesto” que culpa a los artistas callejeros de haberse aburguesado –“Destroy the museums, in the streets and everywhere”. Por otra parte, me atrajo de Cai Guo-Qiang su obra “Inoportuno, primera parte”, un coche bomba simulado que situó en el interior del museo Guggenheim de Nueva York en 2009; al margen de esto, cabe decir que desde 1989 pinta sus cuadros con pólvora y los hace estallar.

Fernando Botero abordó esta temática, de un modo ilustrativo, con una serie de 85 pinturas en las que representó la tortura ejercida en Abu Ghraib

<sup>15</sup>. BAUDRILLIARD, J. *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*. p. 47.

por los militares estadounidenses contra los presos iraquíes, en tanto Inés Cámara Leret propuso una reflexión sobre el modo indigesto que tiene la población de asumir imágenes de horror mediante retratos de niños fallecidos por una bomba de gas en Siria mediante su obra “Hundreds”.

Este grupo variado de artistas que encontré en una primera búsqueda me sirvió como referencia y ejemplo tanto para la crítica de la difusión de imágenes o el intento de representación de información altamente desagradable, como para investigar el amplio abanico de nuevas estrategias pictóricas que cada uno de ellos abría por separado.



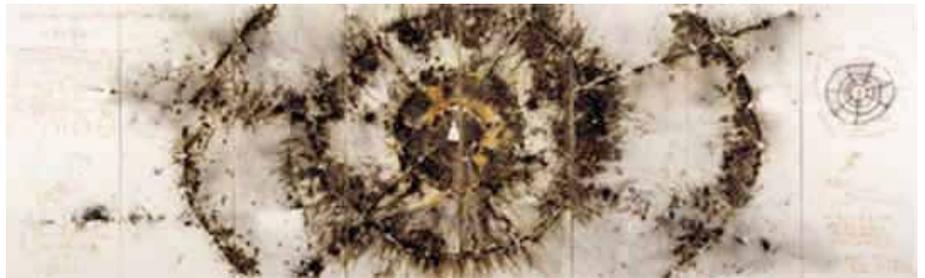
CAI GUO-QIANG. Inoportuno, primera parte. 2009. Escultura. Dimensiones variables.



BOTERO, F. Las torturas de Abu Ghraib. 2012. Óleo sobre lienzo.



THE SPLASHER. Mural intervenido. 2011. Acrílico sobre mural.



CAI GUO-QIANG. Movimiento fetal II. 1990. Polvora sobre lienzo. 200 x 680 cm.



CÁMARA, I. Hundreds. 2013. Grafito, esencia de trementina sobre papel. 50 x 70 cm

### 1.3. RELACIÓN ENTRE TERRORISMO, VIOLENCIA POLÍTICA Y ARTE

Mediante la acción de relacionar palabras que remitiesen a la violencia y su paralelismo con las técnicas pictóricas, y el hecho de utilizar las técnicas de los artistas ya nombrados, obtuve una lista de palabras que podían serme

muy útiles, conceptos que insinuaban ese punto de conexión entre la violencia o destrucción y estrategias que se puedan aplicar sobre un lienzo: Repetir, Disolver, Eliminar, Extender, Romper, Cubrir, Frotar, Salpicar, Desdibujar o Arrastrar, entre otras.

Ciertamente, todas estas técnicas que pretendía utilizar y la actitud de trabajo de algunos de estos artistas me remitía cada vez más al nihilismo y al hecho de usarlo como parte del discurso en el que el objetivo fuera elegir una información y destruirla o anularla. Una común definición de nihilismo es “la creencia en nada” (nadismo o nadaísmo). William Hamilton consideró que el nihilismo era la negación de la realidad sustancial, un “nihilismo epistemológico” que más tarde dividió en dos variantes, un “nihilismo moral”, en el que se niegan los principios morales válidos, y un “nihilismo metafísico” en el que se niega pura y sencillamente la realidad. De esto se concluyen tres conceptos generales:

- No existe ninguna finalidad o propósito superior, por consiguiente, tampoco ningún tipo de autoridad.
- La realidad no existe tal y como la vemos.
- La realidad es incognoscible.<sup>16</sup>

Este tipo de definiciones suenan un poco extremas, pero realmente me eran útiles para negar ciertas realidades que proviniesen de los medios de comunicación mediante una técnica que aparentase no tener orden y que convirtiese la imagen en algo amorfo y difícil de comprender: en definitiva, que la anulase. Por lo tanto, mis primeros objetivos a la hora de producir obra eran, primero, apropiarme de una imagen que representase violencia o fuese de origen violento, reinterpretarla después sobre el lienzo, y posteriormente anularla por medio de alguna de las técnicas antes nombradas.

## 2. DESARROLLO EXPERIMENTAL

### 2.1. PRIMERAS PRUEBAS

De mis primeras pruebas, cabe señalar una que representa una combinación de imágenes en las que aparece una figura humana al pie de un arma: todo está desdibujado y difuminado en un fondo de siluetas humanas en un color grisáceo y azul. Esta prueba está realizada mediante frotados y borrados con agua y un trapo, sobre pintura acrílica. Esta pintura, además, la hice muy diluida, por lo que todo se funde y apenas se entrevé algo concreto.

Otra de mis primeras pruebas consistió en la representación de un niño en la calle y su posterior desfiguración, para lo cual utilicé una mezcla entre óleo y encáustica que me aportaba cierta manejabilidad, además de tratarse

<sup>16</sup>. GARRIDO, E. ¿Y qué es eso del nihilismo en el arte? [www.diariosigloXXi.com/texto-diario/mostrar/41739#.VMqNQKNG9IE](http://www.diariosigloXXi.com/texto-diario/mostrar/41739#.VMqNQKNG9IE)



Acrílico sobre cartón. 50 x 70 cm  
Prueba de estudio.

de técnicas (sobre todo la encáustica) que invitan al cambio; pinté en primer lugar la imagen de forma figurativa y a continuación arrastré la pintura mediante una rasqueta.

En estas pruebas, la idea de la experimentación con este tipo de técnicas era buena, pero las imágenes de referencia causaban un resultado un poco chirriante al ser demasiado representativas o explícitas, por lo que debía seguir buscando imágenes y experimentando con ellas.

La siguiente prueba se caracterizó por la combinación de muchas imágenes superpuestas, formando una relación de ideas. Entre las imágenes solapadas se distinguen estructuras quemadas o arruinadas, la presencia de unos personajes atrapados en el cuadro o el uso del color referencial muchas imágenes provenientes del terrorismo actual, el ocre de la arena del desierto. Todo esto dio lugar a un cuadro más atractivo pero igualmente confuso, lastrado por un inicio basado en formas no definidas, próximas a lo abstracto, seguido de una búsqueda de coherencia mediante el reconocimiento de formas humanas y un nuevo intento de volver al informalismo. De todo ello extraje, sin embargo, el recurso de narrar mediante capas de pintura e intentar darle vida propia a la configuración del cuadro, renovándose continuamente y proporcionando una información nueva cada vez.



Encáustica sobre tabla. 70 x 50 cm  
Prueba de estudio.



Encáustica sobre tabla. 73 x 60 cm  
Prueba de estudio.

Este fue un recurso que trabajé en la prueba siguiente, en la cual pretendía reinterpretar una sola imagen transformándola y modificándola progresivamente. El cuadro, realizado al óleo, parte de una representación plana pero relativamente figurativa del paisaje desértico de Siria y de dos personajes; valiéndonos únicamente del conocimiento general que nos aportan las noticias, sabemos qué hacen ahí y qué va a pasar acto después. A continuación me centré en transformar lo más referencial de la imagen, el rostro del cautivo, bajo cierta influencia de las obras de Francis Bacon, y alterando también su ropa y la figura del captor. A este último lo intenté convertir en una masa que tratara de apropiarse de todo el espacio, constituyendo el intento de que un agente del cuadro provocase la propia destrucción del cuadro.

Esta vez, sin embargo, el intento de deformar la imagen produjo otro tipo de anulación muy relacionada con las herramientas que se usan en los medios de comunicación actuales, concretamente las digitales, como es el "glitched" o el "pixelado", consistentes en un tipo de error o característica no prevista debido a daños, mala codificación en un fichero, etc., es decir, a un error en la imagen que hace que esta se deforme o distorsione.

Este tipo de distorsión me era muy útil para comenzar otro tipo de experimentos pictóricos en los que el agente que modificase el cuadro estuviese,



Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm  
Prueba de estudio.

de hecho, inserto en los propios medios de comunicación: un tipo de modificación indeseada pero inevitable.

Esta deformidad podía representar la negación de la información adquirida; Hito Steyerl cuenta que “las heridas de las imágenes son sus fallas técnicas, sus glitches, las huellas de sus copios y transferencias. Las imágenes son violadas, rasgadas, sujetas a interrogatorio y puestas a prueba. Son robadas, recortadas, editadas y reapropiadas.”<sup>17</sup> Por lo tanto, provocar este tipo de herida mediante el pixel o el glitch me aportaba la posibilidad de poner en entredicho esa información que estaba adquiriendo, aludiendo de esta forma a la común modificación a la que son sometidas antes de llegar a nosotros.

## 2.2. BÚSQUEDA DE REFERENTES II

El siguiente paso era encontrar un nuevo grupo de referentes pictóricos que trabaje con el recurso del pixel, el glitch, o algún tipo de distorsión digital; para ello, los libros *Vitamin P*, *La pintura hoy* y la revista *Art.es* resultaron muy útiles. En esta fase descubrí además al pintor Simeón Saiz Ruíz, que desvela en sus obras un tipo de comportamiento ingenuo y tedioso, pues cuestiona la absoluta falta de empatía y la estrategia del engaño a través de la cual se convierte al espectador en un agente pasivo frente al conflicto social. En sus cuadros, el hecho de mirar parece haberse convertido en un hábito más, los sucesos se presentan frívolos e hirientes, las masacres e injusticias abofetean sin conseguir un gesto compasivo en el público. Tomando la realidad como punto de partida, el autor recurre a los medios de comunicación para rescatar crónicas y titulares que posteriormente proyecta en sus obras con una pincelada milimétrica.



SAIZ, S. Víctima de bombardeo de la OTAN a un convoy yugoslavo de Pristina, 1999. (A partir de imagen aparecida en TV1), 2012. Óleo sobre lienzo. 102 x 165 cm



RICHTER, G. *Erschossener 1* (“Hombre derribado 1”), 1988. Óleo sobre lienzo. 100 cm x 140 cm

Gerhard Richter es otro pintor obsesionado con la violencia política que combina lo figurativo y lo abstracto de tal modo que, si bien en muchas de sus obras se aprecian objetos, personas o espacios de forma reconocible, de cerca el cúmulo borroso de pinceladas hace que lo material se convierta en pura confusión, solo pudiéndose distinguir luces y sombras. De entre sus obras más comprometidas cabe destacar una serie en la que evidencia el dramático trauma de la historia democrática alemana, a cuenta de la incógnita sobre la muerte del grupo de terroristas presos de la Rote Armee Fraktion, en 1977.

Por último, en esta fase indagatoria dí con Miha Strukelj, artista visual que trabaja principalmente mediante pintura y dibujo y examina la cuestión de

<sup>17</sup>. STEYERL, H. *Los condenados de la pantalla*. p. 57.



STRUKELJ, M. *Talbot Street*, 2008. Óleo sobre lienzo. 150 x 100 cm

las imágenes construidas a través de los medios de comunicación, sitios infames de desastres humanos o escenas efímeras de anónimas zonas urbanas. Su obra gira en torno a lo impersonal y mecánico de algunas imágenes, produciendo otras nuevas cuidadosamente construidas con la ayuda del dibujo de cuadrícula, entendido como residuo técnico de la pintura tradicional.

### 2.3. POTENCIAL DE LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS

Este grupo de artistas decididamente ya me aportaba ideas prácticas mucho más claras acerca de lo que quería hacer. De hecho, la representación de espacios urbanos como los de las obras “Townscape F” de Gerhard Richter o “Stozice III” de Miha Strukelj resultaron cruciales para mi proyecto al plantear ideas por medio de los espacios arquitectónicos, sin más aditivos ni complementos —como serían las personas.

Gracias a ellos, y remitiéndome al tipo de imágenes de las que me estaba abasteciendo, me dí cuenta de que siempre trataba de representar y distorsionar el mensaje de la violencia por medio de las víctimas directas, cuando realmente los espacios donde se desenvuelven son el más puro reflejo de sus vidas, tanto de forma positiva como negativa: todo lo que a ellos les suceda deja un tipo de huella característica que permanecerá hasta mucho tiempo después de que ellos desaparezcan, convirtiéndose de esta manera en una especie de declaración silenciosa de los hechos.

Hito Steyerl, reflexionando sobre una conversación de Eyal Weizman y Tom Keenan acerca de la medicina forense y el fetiche, afirma que “la negatividad de la cosa se puede apreciar en sus heridas, en las marcas que deja el impacto de la historia [...] Los objetos adoptan cada vez más el papel de testigos en procesos judiciales relacionados con las violaciones de derechos humanos [...] Esta idea se basa en situar la medicina forense en el marco de la retórica, remitiéndonos a su significado etimológico originario de tiempos de los romanos, ‘frente al foro’, lo que implica que los objetos emiten un discurso en los tribunales. Cuando a las pruebas se las dota de la capacidad de hablar, los objetos son tratados como ‘testigos materiales.’”<sup>18</sup>

De cara a mi trabajo, la no presencia humana se traduce como algo positi-



RICHTER, G. *Townscape F*, 1968. Óleo sobre lienzo. 200 cm x 200 cm



STRUKELJ, M. *Stozice III*. Óleo sobre lienzo. 150 x 100 cm

<sup>18</sup>. STEYERL, H. *Los condenados de la pantalla*. p. 56.

vo tanto visualmente como conceptualmente, ya que la idea no se ve afectada por el enorme peso que tiene ver un rostro que represente el resultado de la violencia y que parezca que le dé una identidad (bajo el discurso “esta es la víctima, todos los atributos que recoja formarán parte de las sociedades que son víctimas de la violencia política), además de que, de una forma un tanto inevitable, parecería que aludo al morbo.

Conceptualmente, me cautivó la sola idea de que la arquitectura funcionase como un molde del suceso que lanzase incógnitas del tipo: ¿qué les ha pasado a las personas?, ¿dónde han ido?, ¿qué información es esta que queda? Este grupo de “cosas” o ruinas, al convertirse en la prueba y el testigo de lo que sucedió, nos ofrece además la posibilidad de ser, por unos minutos, una especie de detectives que intentan atar cabos para entender la situación, convirtiéndose esto, de alguna manera, en algo parecido a una *arquitectura forense* en la que hay que analizar los restos de lo que una vez fue algo con vida. Eyal Weizman sostiene que “en la intersección de la arquitectura, la historia y las leyes de la guerra, la ‘Arquitectura Forense’ se refiere a un método analítico para reconstruir escenas de violencia en tanto se inscriben dentro de artefactos espaciales y en entornos construidos. Emplea nuevos modos de visualización técnica para generar un conocimiento complejo sobre los espacios y las historias de violencia; transforma productos arquitectónicos mudos en testigos materiales activos que pueden ser interrogados en foros públicos y legales”<sup>19</sup>.

Por otro lado, si en la imagen que representa a ese lugar se llegan a reconocer ciertas zonas intactas –un muro aún en pie, los restos de un camino, el marco de una puerta, etc.–, uno entiende que ese espacio ha perdido toda identidad, y lo que antes era una casa, un hospital, un colegio o un templo ahora no es nada más que ruina, una cosa sin función, la huella que queda. En este sentido, me acojo a las palabras de Hito Steyerl acerca de lo que es o no es una cosa: “una cosa habitualmente no es un Boeing flamante despegando en su primer vuelo. Suele ser más bien los restos cuidadosamente almacenados como chatarra en el interior de un hangar tras la inesperada catástrofe de su caída. Una cosa es la ruina de un hogar en Gaza. Una bobina de película perdida o destruida en una guerra civil. Un cuerpo de mujer atado con sogas, fijado en posiciones obscenas. Las cosas condensan poder y violencia. Las cosas acumulan fuerzas productivas y deseos tanto como destrucción y deterioro.”<sup>20</sup>

<sup>19</sup>. FORENSIC ARCHITECTURE. *Forensic Architecture: A Research Project*. <http://www.forensic-architecture.org/project/>

<sup>20</sup>. STEYERL, H. *Los condenados de la pantalla*. p. 56

### 3. DESARROLLO DEFINITIVO

#### 3.1 SELECCIÓN FINAL DE LAS IMÁGENES DE REFERENCIA

La priorización del espacio y la arquitectura como huella por encima de la presencia humana hizo que, al buscar imágenes de referencia, éstas tuvieran que reflejar aquellos lugares y edificios donde hubiera habido una situación de violencia política. Por ello, más que recurrir al repertorio habitual de los medios en los que principalmente el retrato es el de la expresión de horror en una cara, resultaban útiles ciertos fotografías que habían documentado estos rastros de la violencia en el espacio. Las fotografías de Eyal Weizman, Sophie Ristelhueber, Miki Kratsman, George Azar y Mariam Shahin se convirtieron en mis imágenes de referencia para crear esa reinterpretación pictórica de la información que contenían.



*From Palestine to Israel.*  
Ariella Azoulay.

La crítica a los medios de comunicación, por otro lado, se mantenía, ya que mi objetivo era poner en duda la información que nos proporcionan acerca de lo sucedido en los países en conflicto. Al ver imágenes de lugares destruidos, lo que acude a la mente es toda la información que nos han proporcionado estos medios: tratamos de completar y entender la imagen por lo que nos han contado, la imagen no es más que una forma de ilustrar la historia. Al anularla, provenga de donde provenga, trataba de poner en duda toda la información que, se supone, conocemos a cerca de los hechos que la justifican.

#### 3.2. TRABAJO PRÁCTICO: MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS

Los ejercicios que siguieron a estas imágenes que servían de referencia consisten en la reinterpretación del espacio ahí presentado, comenzando por un abocetado figurativo que más tarde, y por medio del color, se vería parcial o totalmente distorsionado mediante pinceladas cortas y controladas; las pinceladas, en las zonas distorsionadas, y gracias a los colores planos y la forma cuadrículada o rectangular, recuerdan a píxeles.

La estrategia o metodología que empleaba para la realización del cuadro está caracterizada por un comienzo en el que se cubren los planos de color más genéricos, yendo de las zonas más oscuras a las más claras. Cuando ya está realizada una base de color en el que se dividen los diferentes planos,



De la serie *Eleven Blowups*, cráter de una bomba.  
Sophie Ristelhueber.



Nablus, 2002. Miki Kratsman.  
(Hollow land, Eyal Weizman).



The Gaza Fixer. George Azar y  
Mariam Shahin.



*Walking through Walls.*  
Eyal Weizman.

procedía al detallado de las figuras que componen la imagen, y a la vez, al distorsionado por medio de la inclusión de prácticamente todos los colores utilizados en el resto de la superficie. Esto lo hice por medio de las referidas pinceladas cortas y mayoritariamente verticales, generando de esta forma cierta ilusión de movimiento en el que la materia que compone los objetos representados se desprende y desplaza intentando salir de los marcos de la imagen.

En la serie resultante de cuadros, los correspondientes al inicio de este sistema de trabajo son de tamaños más reducidos y presentan una pincelada más suelta y expresiva, acentuando esa sensación de que las pinceladas pretenden salir y desprenderse de la imagen. Los cuadros siguientes evolucionaron hacia una pintura más estricta y controlada donde ya casi no hay lugar para formas definidas o líneas sensibles o valorativas. Estos cuadros también sufrieron el cambio de abarcar soportes de dimensiones más amplias, donde los resultados podían ser mucho más elaborados y la impresión como imagen abstracta, más visible.

La pintura elegida para llevar a cabo los diferentes trabajos es la pintura al óleo, pues me aportaba una buena manjabilidad debido a su secado lento y textura idónea. Además, el hecho de poder espesarla o diluirla hacía posible ciertos cambios de relieve y textura.

La paleta que comprende la realización de los diversos cuadros consta de una gama cromática que en algunas ocasiones tiende a colores fríos y por lo tanto azulados, y en otras ocasiones a colores más cálidos o tierra. Así, los tonos más habituales son el azul ultramar, el ocre amarillo, el carmín de granza y el blanco titanio, junto a otros más específicos como el azul Prusia, el azul turquesa, el verde vejiga, el amarillo cadmio medio, el amarillo limón, el tierra de Siena y el rojo Titán escarlata.

Los soportes utilizados oscilan entre contrachapados, DMs y bases de madera que me aportaban principalmente rigidez y menos absorbencia que la tela; es sabido que sobre tabla pueden aplicarse casi todos los procedimientos, salvo los estrictamente murales, si bien cada uno de ellos necesita una preparación adecuada. El contrachapado es un tablero con finas chapas de madera adheridas entre sí con cola que mejora notablemente la estabilidad dimensional respecto de la madera maciza. Me resultó muy útil debido a su ligereza y dureza, además de no tener nudos ni empalmes y ser capaz de absorber menos cantidad de pintura y así poder generar efectos de mayor textura. En el proceso de preparación como soporte pictórico, era necesario lijar la superficie y los cantos para obtener una textura lo más lisa posible. Madera DM o tablero de densidad media de 2,5 milímetros, es un aglomerado elaborado con fibras de madera aglutinadas con resinas sintéticas mediante fuerte presión y calor, en seco, hasta alcanzar una densidad media. Este material de soporte es más pesado, pero a la vez más hábil para pintar con la seguridad de que no se deforme, además de tener una superficie uniforme y homogé-

nea que hace que no necesite demasiados lijados previos antes de imprimir. Por su parte, la madera DM o tablero de densidad media, de 3 milímetros, combinaba la ligereza del contrachapado con la uniformidad y suavidad de la superficie del DM, siendo más manejable y práctico a la hora de trabajar.

Todo soporte, sea cual sea su naturaleza, necesita una preparación previa. Aunque la absorbencia es primordial, no debe serlo en exceso, ya que la penetración total o casi total del aglutinante en la base dejaría la pintura o, mejor dicho, el pigmento totalmente desprotegido y frágil: es lo que se denomina una pintura pobre, de difícil conservación. En cambio, una base totalmente impermeable o muy poco absorbente dejaría una pintura superficial en forma de piel sobre el soporte, que sería igualmente frágil por no estar unida a la base. Por tanto, es necesario encontrar el término medio en el que se adquiera la textura y absorbencia deseada, respetando los métodos de tratado para no perder el trabajo realizado. Así las cosas, todas las superficies precisaron de una imprimación a la Creta para cerrar sus porosidades y aportar una textura mucho más adecuada para la pintura.<sup>21</sup>

La aplicación efectiva de pintura fue llevada a cabo por medio de un abanico de pinceles planos que variaban entre los 3 y los 6 mm. de anchura. En otros cuadros, los correspondientes a las pruebas de experimentación, se empleó también una rasqueta, una paletina y espátulas.

<sup>21</sup>. PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. p.38.

Título: To the end I

Soporte: contrachapado, 3mm

Dimensiones: 36 x 36 cm

Técnica: pintura al óleo

Fecha: 2015

De "Residentes de Alepo caminan entre escombros", fotografía publicada en el diario Público



Título: To the end II

Soporte: contrachapado, 3mm

Dimensiones: 36 x 36 cm

Técnica: pintura al óleo.

Fecha: 2015

De "Nablus", fotografía de Miki Krastman



Título: To the end III

Soporte: contrachapado, 3mm

Dimensiones: 36 x 36 cm

Técnica: pintura al óleo.

Fecha: 2015

A partir de "Bombardeo en Alepo", fotografía publicada en el diario El País



Título: To the end IV

Soporte: contrachapado, 3mm

Dimensiones: 36 x 36 cm

Técnica: pintura al óleo.

Fecha: 2015

A partir de "The Gaza Fixer", fotografía publicada en el diario Times



Título: To the end V  
Soporte: tablero DM, 2 cm  
Dimensiones: 65 x 83 x 2 cm  
Técnica: pintura al óleo.  
Fecha: 2015  
A partir de una fotografía anónima del libro  
From Palestine to Israel, de Ariella Azoulay



Título: To the end VI  
Soporte: tablero DM, 2 cm  
Dimensiones: 65 x 83 x 2 cm  
Técnica: pintura al óleo.  
Fecha: 2015  
A partir de "Homs, 2012", fotografía publicada  
en el diario Business Insider de Australia



Título: To the end VII  
Soporte: contrachapado, 3 mm  
Dimensiones: 81 x 100 cm  
Técnica: pintura al óleo.  
Fecha: 2015  
A partir de una fotografía anónima del libro Hollowed Land, de Eyal Weizman



Título: VIII  
Soporte: tablero DM, 3 mm  
Dimensiones: 90 x 122 cm  
Técnica: pintura al óleo.  
Fecha: 2015  
A partir de "Cráter de una bomba, Eleven Blowups", fotografía de Sophie Ristelhueber



## CONCLUSIONES

En relación con los objetivos iniciales, el intento de tratar la violencia de orden político y el hecho de transformarla por medio de una distorsión visual, entra en coherencia con los resultados prácticos, viéndose en ellos los espacios donde han sucedido actos violentos con la intención de ejercer el control sobre ellos.

Con la modificación de la imagen a base de pinceladas planas con una forma principalmente cuadrículada, creo haber conseguido poner en entredicho lo que conocemos de esa información que nos llega por parte de los medios, ya que el recurso del pixel es un elemento muy claro de los medios de masas y sus herramientas de difusión son principalmente digitales.

La no presencia humana en los cuadros resulta claramente positiva para aplicar estas ideas, debido a que reconocer rostros o figuras humanas hubiera interferido en el mensaje de que la entera existencia de lo que forma una población, se ha visto llevado a la ruina. En vez de mostrar la ruina de una vida concreta y representada en los cuadros, creo mucho más efectivo mostrar la ruina de la desaparición de todas esas personas que conforman una sociedad.

Por otro lado, la proyección práctica de la idea original ha ido transformándose a lo largo de la propia realización del trabajo, llevándose a cabo diferentes procesos de selección de referentes y técnicas de representación sobre el soporte que han concluido en el hallazgo de una estrategia de trabajo satisfactoria.

Como principales inconvenientes a la hora de aplicar la idea del proyecto se encuentran, por ejemplo, la dificultad de idear una imagen que reuniese todos los conceptos que intentaba tratar, dando lugar a unos resultados pictóricos tal vez muy obvios. Aun así, creo haber conseguido que las piezas finales sinteticen bastante bien las ideas genéricas de manipulación de información y violencia, puesto que mi propia manipulación de las imágenes, y la violencia formal ejercida sobre ellas, aspiran a evidenciar ambos fenómenos mediante su ejercicio en el campo de maniobras de la pintura.

Estéticamente, los cuadros resultantes son serios y fríos; observándolos no hay momento en que inspiren ideas optimistas, aunque precisamente entiendo que ese tipo de sensación es intrínseca al tema del trabajo. Por otra parte, el resultado principalmente abstracto hace que la obra sea más interesante, no ofreciendo toda la información al primer golpe de vista e incitando al detenimiento y la búsqueda de formas reconocibles que aporten claridad al mensaje de la imagen. El uso de la pintura al óleo no me ha ofrecido la misma maleabilidad que tiene la encáustica, pero me ha aportado acabados menos brillantes y a nivel de resultados pictóricos, éstos no distan tanto.

En cuanto a planes futuros con respecto a esta serie, en el proceso de investigación me topé con muchas otras técnicas de distorsión y modificación que me serían muy útiles a la hora de experimentar y probar nuevas vías de realización de cuadros que traten el tema de los medios, como sería el glitcheado.

También podría intentar llevar a cabo otras series en las que tratase de abundar en otras técnicas ya manejadas como las disoluciones, los borrados, los arrastres, etc. O investigar estrategias discursivas como el hecho de construir una imagen e ir reconstruyéndola continuamente –pintar una imagen, taparla con otra imagen construida a partir de la anterior, etc.–, e ir generando ese discurso que se va renovando a lo largo del tiempo y que a su vez, marca un tiempo de vida del cuadro. Este tipo de idea sería muy interesante documentarla a partir del vídeo, y así poder obtener otro tipo de soporte o disciplina artística sobre la cual trabajar.

En el plano conceptual, cabe reconocer que podría ampliar la selección y apropiación de imágenes de violencia a muchos más escenarios. Los orígenes de estas imágenes podrían aludir incluso a aquella violencia política que no es necesariamente física, hablando de contenidos más simbólicos y relacionados con los derechos y las libertades, por ejemplo. Además, desarrollar este proyecto más allá del Trabajo Final de Grado me llevaría a leer y documentarme acerca de muchos otros textos, ya que sobre el tema hay muchísimo escrito, desde los libros de Eyal Weizman o Ariella Azoulay a otros que hablan específicamente de las ruinas y de la atracción que sienten las personas hacia ellas, como son los textos de Antoni Marí (“L’Esplendor de la Ruïna”) o Eduardo Cadava (“The Image in Ruins”).

## BIBLIOGRAFÍA Y ENLACES.

### BIBLIOGRAFÍA:

- AZOULAY, A. *From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation*. Londres: Pluto Press, 2011.
- BAUDRILLIARD, J. *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- BERMÚDEZ, J. *Arte y terrorismo: De la transgresión y sus mecanismos discursivos*. [seminario] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- GODFREY, T. *La Pintura Hoy*. Phaidon, 2010.
- MARÍ, A. *L'esplendor de la ruïna*. Fundació Caixa Catalunya, 2005.
- PEDROLA, A. *Materiales, Procedimientos y Técnicas Pictóricas*. Barcelona: Ariel, 2009.
- SCHWABSKY, B. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Phaidon, 2002.
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- STEYERL, H. *Los Condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- WEIZMAN, E. *Hollow Land: Israel's architecture of occupation*. Londres: Verso, 2007.
- —. *A través de los muros: Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana*. Errata naturae, 2012.
- —. *Forensic Architecture: Notes from field and forums*. Kassel: Hatje Cantz, 2012.

### ENLACES:

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Definición de Poder. En: *rae.es* [en línea]. España: Fundación Pro-RAE, 2015. [consulta: 2015-01-14]. Disponible en: <[lema.rae.es/drae/srv/search?key=poder](http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=poder)>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Definición de Doctrina. En: *rae.es* [en línea]. España: Fundación Pro-RAE, 2015. [consulta: 2015-01-14]. Disponible en: <[lema.rae.es/drae/srv/search?id=XWVRYVWHVDXX2t0VzYSc](http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=XWVRYVWHVDXX2t0VzYSc)>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Definición de Dirección. En: *rae.es* [en línea]. España: Fundación Pro-RAE, 2015. [consulta: 2015-01-14]. Disponible en: <[lema.rae.es/drae/srv/search?id=NXH3y0miDDXX2Lb30WqD](http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=NXH3y0miDDXX2Lb30WqD)>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Definición de Mandato. En: *rae.es* [en línea]. España: Fundación Pro-RAE, 2015. [consulta: 2015-01-14]. Disponible en: <[lema.rae.es/drae/srv/search?id=No3G2o7GsDXX2XHqXSeB](http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=No3G2o7GsDXX2XHqXSeB)>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Definición de Terrorismo. En: *rae.es* [en línea]. España: Fundación Pro-RAE, 2015. [consulta: 2015-01-14]. Disponible en: <[buscon.rae.es/drae/srv/search?id=FpNPCuVcN2x5wz5gTuz](http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=FpNPCuVcN2x5wz5gTuz)>
- WIKIPEDIA. Terrorismo. En: *wikipedia.org* [en línea]. Fundación Wikipedia, 2015. [consulta: 2015-01-22]. Disponible en: <[es.wikipedia.org/wiki/Terroris](http://es.wikipedia.org/wiki/Terroris)>

mo>

- GARRIDO, E. ¿Y qué es eso del nihilismo en el arte?. En: *diariosigloxxi.com* [en línea] Valencia: Diario Siglo XXI, 2009. [consulta: 2015-02-16]. Disponible en: <[www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/41739#VMqNQNK9IE](http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/41739#VMqNQNK9IE)>
- FORENSIC ARCHITECTURE. *Forensic Architecture: A Research Project*. Londres: Centre for Research Architecture. [consulta: 2015-05-30]. Disponible en: <<http://www.forensic-architecture.org/project/>>
- MONOGRAFÍAS. Terrorismo internacional. En: *monografias.com* [en línea]. Monografías.com S.A., 2015. [consulta: 2015-03-07]. Disponible en: <[www.monografias.com/trabajos16/terrorismo-internacional.shtml](http://www.monografias.com/trabajos16/terrorismo-internacional.shtml)>
- MOIX, L. Arte y terrorismo. En: *lavanguardia.com* [en línea]. Barcelona: Iniciativas Digital Media S.L., 2009. [consulta: 2015-01-14]. Disponible en: <[www.lavanguardia.com/cultura/20090712/53743297364/arte-y-terrorismo.html](http://www.lavanguardia.com/cultura/20090712/53743297364/arte-y-terrorismo.html)>
- El “terrorista” del arte. En: *semana.com* [en línea]. Publicaciones Semana S.A., 2006 [consulta: 2015-01-16]. Disponible en: <[www.semana.com/vida-moderna/articulo/el-terrorista-del-arte/80976-3](http://www.semana.com/vida-moderna/articulo/el-terrorista-del-arte/80976-3)>
- WAHOOART. Gerhard Richter. En: *WahooArt.com* [en línea] 2013 [consulta: 2015-03-04]. Disponible en: <[es.wahooart.com/@/GerhardRichter](http://es.wahooart.com/@/GerhardRichter)>
- VERDÚ, V. “La guerra del Golfo no ha existido”, afirma Jean Baudrillard. En: *elpais.com* [en línea]. Madrid: Ediciones El País S.L., 1991. [consulta: 2015-01-14]. Disponible en: <[elpais.com/diario/1991/05/13/cultura/674085604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/05/13/cultura/674085604_850215.html)>
- M. PÉREZ, J. Afganistán y el origen de la Yihad. En: *guerrasposmodernas.com* [en línea]. 2007. [consulta: 2015-03-06]. Disponible en: <[guerrasposmodernas.com/2007/09/30/afganista-y-origen-yihad](http://guerrasposmodernas.com/2007/09/30/afganista-y-origen-yihad)>

